

Ана СТОЈАНСКА

ТЕАТАР: ПРЕДИЗВИК

-Студии и есеи -

Скопје, 2018

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

Рецензент:
проф. д-р Јелена Лузина

Техничка обработка
Горјан Донев

Лектура на македонски јазик:
Тодорка Балова

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

792(497.7)(049.3)
821.163.3-2(049.3)
792-05(497.7)(049.3)

СТОЈАНОСКА, Ана

Театар : предизвик : студии и есеи / Ана Стојаноска. - Скопје : Универзитет “Св. Кирил и Методиј”, 2018. - 320стр. ; 25 см

Биографија за авторката: стр. 304. - Белешки: стр. 305-320. - Библиографија: стр. 303

ISBN 978-9989-43-410-5

а) Македонски театар - Студии и есеи б) Македонска драма - Студии и есеи в)
Театарски дејци - Македонија - Студии и есеи
COBISS.MK-ID 107177994

ТЕАТАР: МАКЕДОНИЈА	5
Училиштен театар според Џинот	7
Dead man walking	13
Интерпретација: Делчев – Ликот на Гоце Делчев во македонската драматургија	23
Македонскиот театар во годините на Големата војна	35
Циклус – Чашуле	47
1. Лично и интимно читање на <i>Црнила</i> од Коле Чашуле	47
2. Од егзистенцијализам до апсурд, препрочит на еден дел од драматиката на Коле Чашуле	56
3. Неоисторичистичко читање на драмите <i>Црнила</i> од Коле Чашуле и <i>Диво месо</i> од Горан Стефановски	69
Дебар Маало – Портретот на Скопје во драмите на Горан Стефановски	91
Препрочитување на препрочитаното или обид за ново читање на современата македонска драматика	99
<i>Колку ме боли кога те нема</i> – Лицето на љубовта во драмите на Дејан Дуковски	113
ТЕАТАР: СЕСТРАН	125
Во потрага по наследството: Ad maiorem dei gloriam	127
Една театролошка контемплација Ќостаров – Ибзен како предизвик	139
Хрватските драматичари во преводите на Илија Милчин	149
Паралели... Жената – Жртва или херој?!? - Со примери од драматиката на Горан Стефановски и Јудин О'Нил -	163
Театарот денес – Up to date	177
Новите медиуми како предизвик за театарот	185
Откривањето на балканскиот геном на креацијата (наместо на уништувањето)	199
ТЕАТАР: АВТОРИ	205
Димитар Ќостаров (1912 - 1998) актер, педагог, режисер	207
Илија Џувалековски - од женски агол	217
Џемаил Максут (1933 - 2001) актер	229
Чепкајќи низ архивата на Кирил Ристоски - театрографија, филмографија, фотографија	237
Владимир Милчин (1947) режисер	247
ТЕАТАР: МЕМОРИЈА	257
Сите страни на театарската меморија - обид за зачувување на театарската претстава	259
Новото лице на театарската музеологија или Минатото во иднината	273
Интеркултурализмот и театарот	281
Rebel Rebel	291
Театарската музика како протест – (врз примери од неколку македонски претстави)	291
Биографија за авторката	304
Белешки	305

Театар: предизвик, студии и есеи е книга создавана низ годините на моето учење на театарот. На едно место се собрани научни студии и есеи кои го толкуваат театарот и некои од неговите најинтригантни феномени. Театарот е секогаш предизвик, посебно ако се гледа/чита/интерпретира непосредно, одблизу, преку сопствениот научно-теориски инструментариум. Оваа книга дава преглед на моите истражувања поврзани со театарот и е учебник или водич во процесот на изучување на театарот и на македонскиот и на светскиот. Книгата е напишана со желба читателите да го препознаат театарот како предизвик и да уживаат во неговото гледање, толкување, читање.

Авторката

ТЕАТАР: МАКЕДОНИЈА

УЧИЛИШТЕН ТЕАТАР СПОРЕД ЏИНОТ ПЕРФОРМАТИВНИОТ ПОТЕНЦИЈАЛ НА ДРАМОЛЕТКИТЕ НА ЏИНОТ

На петнаесетти август, 1534 година, под водство на Шпанецот Игнацио Лојола (Ignatio Loyola) и шест други студенти на Универзитетот во Париз, недалеку од Париз, во Монмартр, во црквата што тогаш се викала Сен Дени (St. Denis), а денес Св. Петар од Монмартр (S.Pierre de Monmartre) е формиран еден од редовите на католичката црква што ќе изврши и извршува огромно влијание, не само врз неа, туку и врз културата пошироко, а ќе биде насловен со едноставната титула – *Дружбата на Исус (Society of Jesus)*. Денес познати по широкоприфатениот термин језуити, или исусовци.

Колку и да е редот и неговата работа амбигвитетен и подложен на различни конспирациски теории, сепак треба да се прецизира неговата важност за втемелувањето и етаблирањето на повеќе различни културни и општествени придобивки кои се активни и до ден-денес. Една од целите на редот е реформа на образованието и негово директно вклучување во работата на редот. За таа цел, целата просветна активност е директна и непосредна. Начинот на кој се организирани школите е типичен и доминира во светскиот образовен систем. Една од придобивките од работата на Редот е и формирањето на она што денес ќе се нарекува *Училиштен театар*.

Училиштен театар е секој вид на сценска приредба/претстава која е создадена во просторот на училиштата со учесници – ученици и/или професорите во училиштето. Примарната цел на овој тип театар е едукативна и дидактичка. Бидејќи исусовците се едуцираат да бидат мисионери и проповедници од исклучително значење е да имаат ораторски и реторски, како и изведувачки вештини. Тоа е основната причина зошто се појавува овој тип на театар. Пишувајќи за историјата на хрватскиот театар, хрватскиот театролог Никола Батушиќ (Nikola Batusić), го акцентира влијанието на исусовечкиот театар и неговиот придонес во развојот на училишниот театар. Како што пишува тој нивниот тематски распон е широк и репертоарски конзервативен. Тој ја илустрира

нивната изведба од која може да се препознаат елементи и во македонските прилики, поточно во театарот што го практикува Џинот и неговите ученици.

Македонскиот училиштен театар се појавува неколку века подоцна. Сè до средината на XIX век, македонскиот образовен систем, поточно образовниот систем на територијата на денешна Република Македонија е скуден, неорганизиран и несистематизиран, концентриран најчесто или во црковните заедници или во еснафските групации. Со развивањето на македонските градови, со ширењето на трговијата и со подемот на занаетчиството, во XIX век се појавува потребата од систематизирано образование, кое пак целосно ќе се профилира дури кон последните децении на тој век, со доаѓањето на бугарската егзархија во Македонија. До тогаш, за еден од основачите на едукативниот процес во Македонија се смета Јордан Хади Константинов-Џинот (1820/21 - 1881), драмски писател, преродбеник и учител. По враќањето на Џинот од патувањата во Солун и Света Гора и на островите Хиос и Патмос, почнува да работи како учител на негова осумнаесетгодишна возраст. Според него, „почех да учам возљубените наши Славчиња, и ступах с едно уредно напредие и успех показах“ (Џинот, 1995: 9) И од овој краток цитат се гледа неговото сфаќање на педагошката функција како мисија, а не како занимање.

Исто како што бил пионер во создавањето на нови предмети во школството, тој, како што тоа го дефинира Блаже Конески во предговорот на книгата *Избрани страници*, „прв освојува за нашата литература некои жанрови. Тој пишува драмолети и псевдокласичарски песни, полни со митолошки мотиви и личности“ (Конески, во Џинот, 1995: 31). Неговите драмолети, или драмски сцени не можат да се наречат сериозни драмски форми, но тоа се драмски обиди кои помагаат за втемелувањето на жанрот во македонскиот театар и за развојот на македонскиот театар, воопшто.

Џинот е автор и/или преведувач на девет драмолети/дијалогски сцени:

1. *Минерва и девет музи и Остримеч се разговоријат ради изгубена Болгарија*
2. *Разговор или прави човек*
3. *Училиште и учение*
4. *Басна*

5. *Србија шатаетсја в земелъ своих*
6. *Фиал Сократов*, драма во 3 дејствија, и на конец слово *Сократово о псевдо-политице*
7. *Дионисиј тиран, Дамон и Фидиас ради пријателство*, драма в 1 дејство и *Слово о подозренију*
8. *Една дијалошка сцена*, за којашто се зборува, ама нема податоци за насловот.

Сите се објавени во Цариградски весник, од 1851 до 1854 година, со исклучок на петтата која е најдена од академик Харалампие Поленаковиќ – еден од најангажираниите истражувачи на делото на Џинот, во архивата на Друштвото на србска словесност, бр. 29, 1857 г.¹ Според академик Харалампие Поленаковиќ, Џинот е „прв македонски драмски писател“. (Поленаковиќ, 1989: 52) Тој смета дека е нескромно да се смета за исклучително важен драмски писател, туку дека неговата важност и исклучителност е во тоа што неговите драмски обиди, сите со „морализаторско-дидактичка-патриотска тенденција“, се „изведувани во Скопје, пред скопските граѓани, во скопското училиште на Џинот“ (Поленаковиќ, 1989: 52). Во изведбите главни учесници се неговите ученици, а главната публика родителите и роднините на истите тие ученици. Освен своите авторски драмолети, тој пишувал/преведувал, како што е примерот со *Фиал Сократов* и *Дионисиј тиран, Дамон и Фидиас*. Вонредниот познавач на опусот на Џинот, академик Поленаковиќ заклучува дека „неговите драмски обиди претставуваат почеток на драмското творештво кај нас пишувано на македонски јазик“ (Поленаковиќ, 1989: 53). И не само на драмското, туку и на стандардизираното театарско изведување, она кое се разликува од дотогашниот етнотеатарски норматив и кое веќе прераснува во строга уметничка и медиумска форма. Пишувајќи за театарското искуство на Џинот, театрологот д-р Јелена Лужина, наведува дека тој ги изведува своите драмски дијалози „заедно со учениците – неговите единствени протагонисти и изведувачи, во неделите или на празниците, по богослужбата, во училишната зграда којашто се наоѓаше до црквата Света Богородица, за публиката којашто била и многубројна и разнолика“ (Лужина, 1995: 78). Ова е првата референца што води кон тврдењето дека ова е обид/форма на училишен театар, онаков како што го познаваме од наследството

на претходно споменатите исусовци. Меѓутоа, напоменува театрологот д-р Лужина, дека иако најчесто неговиот театар „го атрибуираат како ‘училиштен‘ (повеќе автори пишуваат за ‘училишниот театар на Џинот‘), треба да се нагласи дека неговиот карактер – сепак, предимно, пред сè! – бил не (само) дидактичен, туку *јавен*. Претставите на Џинот не функционираше *единствено* како доавка на училишната програма, како дополнување на редовната настава, како практична/јавна вежба по некои предмети (граматика, реторика) – каков што беше случајот во училиштата на исусовците или на фрањевците, ширум Европа, век-два порано. Претставите што ги приредуваше Џинот се играа и ПОРЕДОВНО и ПОЧЕСТО отколку што тоа (евентуално) ѝ требало на редовната училишна настава, функционирајќи како постојана форма на општествениот/културниот живот, како специфична – можеби и единствена – форма на *македонска* културна комуникација“ (Лужина, 1995: 78-79). Овој пообремен цитат ми беше важен во контекст на моето истражување дека неговиот театар е негово поимање на тоа што би било *училиштен театар*, поточно, дека Џинот е автор на автентична/домородна театарска форма, која е ендемична по својот израз, пред сè, поради неговиот начин на работа и како учител и како драмски автор и како театарски импресарио, ако може тоа така да се дефинира.

Меѓутоа, освен од тврдењата на научната јавност и на теориските/театролошките трудови напишани за овој голем темат од историјата на македонскиот театар, перформативниот потенцијал на драмолетите на Џинот, основата и спецификата на неговиот театарски израз може да се следат директно од самите нив, преку техниката на таканареченото *читање од близу/close reading*. За потребите на моето истражување јас ги анализирав двете драмолети *Разговор или прави човек* и *Србија шатаетсја в земелъ своих*.

Во првата, драмската форма е рудиментирана, дијалоска. Оваа кратка едночинка целата тематски морализаторски-дидактично концентрирана, е напишана во дијалоска форма, и има три драмски лица. Целото дејство е прикажано на едноставен начин, но е исклучително театарска. Во преден план меѓу двата лика (Благој и Доброљуб – мора да се евидентира и начинот на кој ги именува ликовите, сакајќи уште повеќе да ја потцрта нивната функционалност, според она што е правило во драматур-

гијата и драматологијата), во првата драмска ситуација, дознаваме дека се во ентериер, дека има прозорец од кој го гледаат третиот лик (Селјако!). Овој просторен план реферира на сценографско решение и градење на исклучително театарска сцена. Ликовите се типови, меѓутоа реализирани на осмислен начин и евидентно е дека текстот е претходно игран, а потоа, најверојатно зачуван/запишан во оваа форма во која се чува и денес. Би требало да се напомене дека самиот тој се појавува како *dramatis personae* и тоа оној што е најправичен и оној што ќе ја донесе поуката/наравоучението на текстот.

За разлика од овој, текстот насловен како *Србија шатаетсја в земелъ своих* има посложена драмска структура и обемно сценографско/костимографско осмислување. Инспириран од создавањето на српската држава, Џинот пишува текст испратен до Друштвото на српската словесност, во кој е прикажана Србија и соседните државни, сите костимографски маркирани како робинки. Симболичното пренесување на нивните атрибуции е само доказ плус за неговата изразита театралност. Особено ако се има предвид на кој начин и како тој ги изведувал своите дела.

Неговите ученици, момчиња се разбира, морало да играат девојки – држави, со реквизита која самиот ја правел и притоа да води сметка сето тоа да е и забавно и гледливо, но и според назнаките на оној училиштен театар на исусовците од почетокот на овој текст, тоа да е спектакуларно, да се зборува за него и да може истото да се повторува и повторува. Драмолетката има голема воведна дидаскалија, која ги прикажува контекстот и ситуацијата и која потенцијалниот гледач го воведува во театарското дејство. Ова е позната драматуршка практика што се следи во театарот во XVIII и XIX век. Дури и завршниот дел во кој Србија му се обраќа директно нему како учителот Јордан Џинот, е заокружен со одреден просветителски призив и завршен е како писмо испратено на 6 ноември 1856 година. Фокусиран да едуцира и морализира, а истовремено, да го запознава Скопје (или Велес, претходно) со она што е актуелно во светот, и тоа на еден нов, дотогаш невиден начин, треба да се истакне неговата исклучителна функција во рамки на македонската култура и тогаш и денес.

Иако неговите драмски обиди имаат своја функција и се специфично практично/средство не само за едукација, туку и за дидактичност и морализаторство што му е

иманентно на времето и контекстот во кој се етаблира, сепак мора да се потврди нивниот перформативен потенцијал и специфичниот театарски формат што го зачинуваат.

Не треба да се заборави, напротив, треба да се маркира дека Џинот е родоначалникот на современото, авторско драмско писмо во Македонија.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (1995). *Историја на македонската драма – Македонската битова драма*. Скопје: Култура.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Поленаковиќ, Харалампие. (1989). *Во екот на народното будење. Избрани дела бр. 4*. Скопје: Македонска книга.
- Хаџи Константинов-Џинот, Јордан. (1987). *Избрани страници*. Скопје: Мисла.
- Klaić, Dragan. (1989). *Pozorište 4000 godina hronologija*. Beograd: Nezavisna izdanja.
- Batušić, Nikola. (---) *Drama i kazalište*. from: http://dzs.ffzg.unizg.hr/text/Batusic_drama_i_kazaliste.pdf (пристапено на: 6. 11. 2011)
- Стојаноска, Ана. (2005). *Во потрага по наследството: Ad Majorem Dei Gloriam*, from: <http://mactheatre.edu.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=57> (пристапено на: 6. 11. 2011).

**(Научен собир „190 години од раѓањето на
Јордан Хаџи Константинов-Џинот“, Велес, 2. 12. 2011)**

ЧИТАЊЕ ЗНАЦИ ВО МАКЕДОНСКАТА БИТОВА ДРАМА

Внимателното читање на драмскиот текст, или експлицитно дефинирано како *close reading*, несомнено води кон прецизно издвојување на редицата знаци, симболи, идеи, мотиви, кои драмскиот текст го прават драма – место на конфликт, акција, динамична театарска предлошка. Личниот афинитет кон македонската драмска традиција ме упати кон една посебна, специфична црта – читањето на знаците, посебно во македонската битова драма. Знаците „зборуваат“ многу повеќе од текстот, а тоа е особено значајно во некои од парадигматските драмски текстови. Знаците, симболите, попатните семантички координати кои се препознаваат во македонската драмска битова традиција, реферираат на нивната обилност, нивното мноштво што е резултат на исклучителната магичност на народната, фолклорна, би рекла и авторска меморија.

Пишувајќи за знаците, во својата популарна книга *Семологија* (*La semiology*, 1971), францускиот лингвист Пјер Гиро (Pierre Guiraud), знакот го дефинира како „стимуланс, т.е. сетилна супстанца – чија ментална слика, нашиот дух ја врзува за сликата на другиот стимуланс што тој треба да ја оживее во процесот на комуникација“ (Giro, 2001). Најважниот аспект на неговото поимање на знакот е имплицитната намера, што тој ја содржи во себе. Поточно, со самото тоа што е даден како таков, тој има сопствена интенција да пренесе/прикаже одредено значење. За таа цел, може да се каже, театарот и драмата оперираат со знаците на нивното елементарно ниво. Поставувањето на одреден предмет/слика како знак на сцена, или ставањето во драмскиот текст, секогаш во себе ја носи интенцијата на авторот да ја прикаже/пренесе сопствената визија на гледачот преку знаците. Пјер Гиро тоа го дефинира и преку вметнувањето на мотивацијата во односот меѓу означителот и означеното. Во теоријата на драмата, мотивацијата е еден од клучните топоси. И на базичното ниво при анализата на текстот, но и при семиотичкиот пристап на детектирање на комуникациските врски и кодовите во пристапот на авторот. Сакајќи внимателно да ги препрочитам некои од најзначајните македонски битови драми, за појдовна точка ја искористив мотивацијата на знаците и нивната улога во понатамошната разврска на драмското дејство.

Читањето на знаците во македонската битова драма, би можело да ни помогне и при внатрешната анализа на драмите, на едно базично ниво, но исто така, во декодирањето на улогата на знакот, како базична, магиска, посебна функција на македонскиот бит. Македонската битова драма, кореспондира, „со етнотеатарската традиција на македонскиот народ (со театралноста на народните обреди и празници), но таа егзистира и се искажува себеси – театарски и книжевно – како автентична уметничка појава, во којашто фолклорот останува само еден од нејзините структурални елементи“ (Лужина, 1995: 91). Ова е важно да се нагласи, уште во почетокот на ова мое истражување, бидејќи целта не му е да кокетира со фолкорот и знаците да ги прикажува како автентичен фолклорен елемент (иако истите се базираат на некои основни негови референци), туку дека се исклучителен драматолошки и театролошки феномен. Како што знаеме, битовата драма е *пишан театар* и мора да се „потпира“ на знаците, поточно, на посебните театарски знаци, кои дејството засновано на драмскиот текст, ќе го развијат на театарски начин.

Во една сцена од филмот *Чај во Сахара* (*The Sheltering Sky*, 1990)³, работен по романот на Пол Бојлс (Paul Bowles), во режија на Бернардо Бертолучи (Bernardo Bertolucci), директно се експлицира значењето на невообичаените/несекојдневните/неочекуваните знаци, кои се јавуваат и среде невозможни услови, само да се покажат како знаци, чие значење е во директна поврзаност со дејството и кои активно го придвижуваат/катализираат истото. Поконкретно, кога среде пустина ќе се појави бел мерцедес, што претходно главниот лик Порт Морезби (игран од маестралниот Џон Малкович /John Malkovich/), директно го наведува како пример за опседнатоста на неговата сопруга Кит со знаците, па вели: „Kit has days when everything in the world is merely a sign for something else. A white Mercedes can't just simply be a white Mercedes. It must have a secret meaning about the whole of life. Everything is an omen. Nothing can just be what it is“ (<http://www.imdb.com/title/tt0100594/quotes>; пристапено на: 10. 2. 2012). Навидум, невозможната ситуација станува возможна и среде пустина се појавува бел мерцедес од кој ќе излезат старата госпоѓа Лајл (Mrs. Lyle) и нејзиниот син Ерик (Eric Lyle). Во тој миг знаците, поточно, свесноста на Кит за нивното значење, реферира на

работите што ќе следуваат како директна корелација со знакот. Како што Порт тоа ќе го нагласи во текстот *Сè е знак (Everything is an omen)!!!* Уметноста игра со знаците. Ги разликува од симболите чија универзална мултифункционалност се препознава конкретно, но и дополнително ги појаснува. Со знаците е поедноставно. Нивна цел е директно да ја посочат причинско-последичната поврзаност, меѓу знакот и настанот што ќе следува. Барањето на знаци, читањето на нивното значење, семожната импликација и мултипликација на значењето се дел од ингеренциите на една од дисциплините на театрологијата – претходно споменатата, семиотика. Меѓутоа, во ова мое истражување тие се користат на базичното ниво, директно подредени на самото дејство. Всушност, анализата, внимателното читање на одредениот корпус на македонски битови драми, ми ја потврди тезата дека знакот во овие пиеси е користен од позиција на развивање на драмското дејство, имајќи ја предвид етнотеатарската традиција и односот на човекот кон сопствениот фолклор.

Читањето знаци во македонската битова драмска традиција, значи нивно препознавање и директно поврзување со драмското дејство.

Бидејќи драмските автори на битовите драми исклучително се „апологети на козмичката правдина, на универзалното здравје, на митската чесност...“ (Лужина, 1995: 23) и нивните знаци, ќе оперираат во рамки на бинарните опозиции врз кои се втемелува битовата драма како стилска формација. Секогаш намерата ќе ја има оној знак што ќе ја пренесе основната вертикала на моралитет, чесност, човечност или пак неговиот базичен опозит. И секогаш знаците ќе се користат да се нагласи интенцијата на авторот да се дефинира основната/глобалната тема во развојот на дејството.

Знаците се составен дел од битовата драмска матрица. Развивани според матрицата на мелодрамата, битовите драми се користат со знаците како основен елемент во „плетењето“ на заплетот. Исто како и во мелодрамата, и во битовата драма се оперира со повеќе знаци кои имаат цел не само да го направат драмското дејство, туку и да ја сигнализираат публиката (и читателска и театарска) дека непочитувањето на истите значи главен проблем во драмата. Парадигма за ова тврдење е драмата на Ристо Крле *Парите се отепувачка*. Ангеле уште од првата сцена е *Мртов човек што оди (dead*

man walking), како што ги именуваат осудените на смрт во американските затвори. Сите знаци во првиот, но и вториот чин, реферираат на смртта на Ангеле. Тоа треба да се има предвид при читањето на знаците, т.е. да се познава фолклорот, воопшто и народните верувања за да може да се прочитаат. Драмата почнува со неколку важни знаци: задоцнетото будење на семејството, паѓањето на снегот, сечењето на погачата, наместо да се скрши според традицијата. Постојано ликовите ги потенцираат адетите и нивното значење. Во историјата на секој народ, односот кон обичајот/адетот има големо значење. Неговото непочитување значи проблем и последици кои треба да се сносат во однос со тој проблем. Македонската народна традиција е богата со забрани и казни сместени во верувањата и начинот на живот. Како што не смее да се изгасне кандилото, исто така не смее да се сече погачата. Последицата на таквото однесување е најчесто состојба со негативен предзнак – болест, заминување, па дури и смрт. Тоа е сознание е длабоко, дури генетски имплантирано во нас, па и како читатели на уметнички текст, уште веднаш ги препознаваме знаците и можеме да го дознаеме исходот. И авторот на драмата Ристо Крле е свесен се разбира, за народните верувања и истите умешно ги аплицира во драмата. Тие знаци што тој ги потенцира во драмскиот текст имаат цел да ја покажат насоката на дејството која се случува не само говорно/зборовно, туку и на сценично ниво, како експлицитни театарски знаци. Интенцијата на авторот е да покаже дека со непочитувањето на традицијата (пренесена преку повеќе знаци) значи проблем кој во овој случај ќе заврши со смрт, и тоа, не само на главниот лик. Всушност, од анализата на драмата, може да се направи систематизација на знаците што авторот ги користи:

- Примарни – етнографски/фолклорни: (не)почитување на обичаите (традицијата), директни знаци за кои авторот знае дека читателот ќе ги препознае.
- Секундарни – драмски и театарски: кои авторот директно ги користи за развивање на заплетот и структурата на драмскиот текст.

Ваквиот тип на анализа може да се направи и за повеќето драми од корпусот на македонската битова драматика. Комплекс на знаци користи и Војдан Чернодрински во драмата *Македонска крвава свадба* (се разбира и во сите други негови драми). Па-

радигматски е примерот со почетокот на драмата, со појавата на змијата на сцената на која жнеат ликовите од драмата и директното посочување на секундарното значење на змијата како знак за османлиите и нивните „зулуми“ врз рајата:

„Дуко: Многу умреле од змија, ама ја велам многу појќе умреле од другиве змии со две нозе што со уста не касаат тие, а со куршум и нож. И колко илјади има умрени, број немат“ (Чернодрински, 1992: 103).

Чернодрински, исто како и Крле, интуитивно ги користи знаците и ги презентира на базично ниво. Во неговиот светоглед сите знаат што значи одреден знак и затоа го користи за развојот на самото драмско дејство. Всушност, првиот знак – змијата во *Македонска крвава свадба* ќе го дефинира и крајот на драмата со смртта на скоро сите релевантни ликови во таа драма. Во овој пример, за разлика од *Парите се отепувачка*, знакот не е искористен како предупредување (ако не се почитува обичајот следува смрт), туку само како пример за тоа на што тој самиот реферира. Расpletот на драмското дејство само е илустрација на користењето на знаците, а нема значење кое треба да се бара на поттекстуално ниво.

Знаците во битовите драми, исто како и во целата драмска традиција може да бидат: драмски (наведени од авторот во дидаскалиите, најчесто во почетните, описни дидаскалии), сценски (кои читателот ќе ги препознава од репликите на ликовите) и театарски (каде што се прикажани клучните/носечки знаци кои ќе го презентираат или текот на времето – раѓањето дете на пример, или промената на просторот или состојбата на некои од ликовите). За таа цел секој од овие знаци е главен чинител во создавањето на драмското дејство, всушност, дел од нераскинливата структура на секој пиеса од оваа стилска формација⁴.

Битовата драмска традиција, како што тоа го покажува базичната анализа на сите драмски текстови, е координирана според основните знаци. Експлицитен пример за тоа е користењето на просторот во битовата драма. Според истражувањата на театрологот д-р Јелена Лужина, просторот во битовата драма е сцената на која се одигрува драмското дејство и тој е директно впишан во „драмските/сценски ремарки на секој од битовските текстови“ (Лужина, 1995: 165). Бидејќи станува збор за миметички

драмски израз, просторот се користи да се позиционира клучниот опозит: овде = дома = космос / таму = надвор = хаос. Таквиот начин на анализа може да се примени во сите драми, а најпрактичен е во драмите на Васил Иљоски. Просторот што тој го креира секогаш во себе користи одреден знак што понатаму ќе реферира на самото драмско дејство и од него ќе произлезат други знаци што ќе може да се користат за структурирање на драмскиот заплет. На пример во драмата *Чест* од поставувањето на просторот во првиот чин, каде што се нагласува невестинскиот ковчег на Милка, понатаму во драмското дејство ќе се акцентира таложението на прашина и пајажина над тој ковчег, што е знак за трошењето на младоста на главната протагонистка и нејзиниот однос кон својот живот. И во оваа драма знаците ќе водат кон почетниот аспект на оваа моја теза дека знаците ја бележат и насоката на развојот на ликот, која не често завршува дури и кобно за нив. Од првото читање на драмскиот простор: „Одаја во која сè е чисто, убаво суредено, но и сиромашко, избледено и дотрајано. Во левиот агол исчадена икона со големо кандило обесено на таванот. Десно врата; лево од сидот шарен невестински ковчег, над него камара, а понатаму мусандра;“ (Иљоски, 1988: 195), па сè до нагласувањето на оштетувањето на тој ковчег се препознава интенцијата на авторот дејството да го структурира според знаците. За таа цел тој се користи и со временските/метеоролошките знаци, посебно во третиот чин, кој има цел да го дефинира заплетот на драмата. Исто како кај Крле, каде што врнењето на снегот и неможноста за пробивањето на патот на печалбарите и нивните семејства е знак за тешкотијата на животот на истите тие печалбари, така и овде, просторот се дескрибира преку метеоролошките знаци и има цел да ја наметне целата атмосфера на драмското дејство: „Сцена како во првиот чин. Бурна ноќ. Одајата е исполнета со темнина, низ која едвај се пробива слаба, трепетлива светлост од кандилото. Одвреме-навреме блесок на светкавица јасно осветлува сè. Бурата беснее од почетокот со мали стивнувања, а при последната сцена достигнува кулминација“ (Иљоски, 1988: 231). Иако оваа драма не е типична битова, туку носи повеќе од аспектите на модерната драматургија и се наоѓа на преминот на авторската поетика на Иљоски, сепак може да се искористи за парадигма на примарните тези на ова мое истражување. Исто како кај Крле, но и кај Панов, Брадина и други

македонски драмски автори кои се фокусираат на печалбарството, хаосот што ќе го уништи космосот/домот е Америка или некоја од земјите во кои македонското население оди на печалба. Од тука се гледа и базичната матрица на битовата драматика која кореспондира со матрицата на народните бајки, митови или легенди. Класичниот *хаос=надвор и космос=внатре* принцип во битовиот драмски простор е поставен како основна координатна шема. Сите настани се подредени на шемата, а со тоа го градат и основниот комплекс на знаци. Секогаш кога ќе се појави знак од надвор тој ќе упатува на нешто лошо, поточно, на нешто што ќе го испровоцира драмското дејство. Во старите приказни и митови, космосот е заштитен со влијанието на одредени чувари, без разлика дали се натприродни суштества или јунаци од земјата. Меѓутоа, во битовата драма, традицијата е основниот чувар. Нејзиното непочитување секогаш значи, влегување на елемент од надворешноста со цел да напакости. Користењето на просторните знаци за презентација на базичната матрица во заплетот на битовите драми е еден од препознатливите елементи на драматиката на Васил Иљоски. Почетокот на драмата *Чорбаџи Теодос* со застанатиот часовник е пример за употребата на просторниот знак и за негово понатамошно директно учество во развојот на драмското дејство. Всушност тој знак – часовникот што застанал се користи на неколку нивоа: градење на карактерот на Чорбаџи Теодос, градење на драмското дејство и презентација на самиот простор. Ваквата економизација на знаците е типично за Васил Иљоски. За разлика од него, Димитар Молеров, обилно ги користи и притоа им го менува примарното значењето. Тука е разликата меѓу овие две авторски поетики. На почетокот на драмата *Новиот даскал*, Молеров преку просторните знаци ја дескрибира не само реалната слика за местото каде што се одигрува драмското дејство, туку и за начинот на кој ќе го развива. За таа цел користи мноштво од знаци кои ја пренесуваат неговата почетна тема – генерациските разлики и доаѓањето на новото време. На ист начин оперира со знаците и во познатата драма *Ајдучка полјана*, за да кулминира во *Змејовата невеста*, каде што дел од неговите знаци веќе преминуваат на рамниште на симболи. Тој обилно ги користи знаците и нив не ги поставува на примарно ниво (еднакво значење за авторот и за читателот), туку значењето им го наметнува од позиција на дидактичност

и едукативност. Во *Ајдучка полјана* поставувањето на драмскиот простор е реалистичен/миметички според традиционалните принципи на битовата естетика. Меѓутоа секој од предметите во тој простор подоцна ќе го искористи како знак на повеќе места. Тоа е најистакнато во почетокот на четвртиот чин што ќе претставува обид да се расплете драмското дејство. Тоа е евидентно и во *Змејовата невеста*. И тука, како и во другите битови драми, надворешниот простор е местото на хаосот, односно местото од каде што доаѓа главниот антагонист (во овој случај ливадата е местото на Змејот, што Молеров дури и експлицитно го именува како „Змејовиот извор“). Разликата меѓу Молеров и другите драматичари, предмет на анализа на оваа студија, е во различниот пристап при користењето на знаците. За разлика од своите современици, кои знаците ги користат според нивната применливост и практичност земена од секојдневието (традицијата, оралното народно творештво), тој знаците ги користи со интенција, и со тоа јасно ја покажува во сите свои драми. На тој начин тој го воведува и користењето на симболите што ќе биде еден од аспектите на модерната драматургија.

Користењето на знаците во однос на нивната корелација со драмското дејство, ја препознава и потенцира познатиот италијански семиотичар, писател, филозоф - Умберто Еко (Umberto Eco), кој знаците ги дефинира во однос на структурата на заплетот. Иако се смета дека овој тип анализа може да се врши само на еднодимензионалните заплети, како што се оние во бајките и народните преданија, сепак смета Еко, најподатен за тој тип анализа може да биде секој облик на етнографското наследство, но и криминалните романи кои се засноваат на заплетот (Еко, 1973: 429-430). Ова тврдење на Еко е во корист на мојата теза за знаците во македонската битова традиција. Етнографскиот материјал, бајките, преданијата, обредите и обичаите изобилуваат со знаци кои се позиционирани во насока на структурирање на заплетот. Секое почитување или непочитување на истите води кон пресврт или расплет на драмското дејство. Имајќи го предвид фактот, дека битовата драматика изобилува со фолклорни/етнографски материјали кои се искористени да се направи структурата на драмата, може да се потврди почетната теза на оваа студија, дека знаците се искористени за структурирање на заплетот во македонската битова драма. Затоа секогаш треба да се инсистира на вни-

мателно/прецизно читање на драмскиот текст. Авторите на битовите драми ја имале приликата да ја воведат македонската театарска публика во националната драматика. Затоа овие драмски текстови ја користат основната структура на заплетот и затоа го користат обемниот фолклорен материјал. Но, тоа не е со конкретна намера, туку со потребата на авторот да се препознае и да се идентификува неговиот гледач/читател со текстот што е напишан/изигран. Читањето на знаци во македонската битова драма го докажува токму тоа.

Користена литература:

- Иљоски, Васил. (1988). *Одбрани драми и есеи*. Скопје: Мисла.
- Крле, Ристо. (1970). *Парите се отепувачка*. Скопје: Македонска книга.
- Лужина, Јелена. (1995). *Историја на македонската драма – Македонската битова драма*. Скопје: Култура.
- Чернодрински, Војдан. (1992). *Одбрани дела*. Скопје: Мисла.
- Eko, Umberto. (1973). *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit.
- Eco, Umberto. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Giro, Pjer. (2001). *Semiologija*. Beograd: Plato.
- Moris, Charles. (1975). *Osnove teorije o znacima*. Beograd: BIGZ.

**(Текстот е објавен во меѓународното списание за литературна наука
„Спектар“, год. XXX, бр. 60/2012)**

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА: ДЕЛЧЕВ

ЛИКОТ НА ГОЦЕ ДЕЛЧЕВ ВО МАКЕДОНСКАТА ДРАМАТУРГИЈА

Митскиот јунак идеологија и политика

Постоењето на историски значајни личности, кои со сопствената идеологија и практика, тектонски го поместуваат и уметничкиот, а не само општествениот контекст, најчесто подразбира и имање став и однос кон нив. Тие личности се идеологизираат, хиперболизираат и целосно се трансформираат понатаму и низ историјата, и низ уметноста. Најчесто од *историски* се еманираат во *легендарни*, а потоа стануваат ликови-протагонисти во уметнички дела: слики, филмови, романи, раскази, поезија, драми, музички композиции и др. Таквите ликови најчесто стануваат **иконични знаци** чие значење полека се менува и се оддалечува од оригиналното, но и се здобива со одредена *митска форма*. Ваквиот феномен во светската култура се препознава во ликот на Че Гевара (Che Guevara).

Институтот за заштита на името на Че Гевара (Guevara Studies Centre), воден од неговата најстара ќерка Алеида Гевара (Aleida Guevara), инсистира на непотребното искористување на ликот на големиот борец. Ваквото комерцијализирање на ликот на Че, според неа е поради потребата на Западниот систем да се нивелира неговото значење како борец за одредени права и да се наметне само како естетска фигура. Затоа таа се активира да го заштити ликот на нејзиниот татко и да биде означен само како историска фигура, борец, активист и револуционер. Против перманентното појавување на ликот на Гевара од долна облека, до масовни рекламни паноа, Алеида Гевара се бори на ист начин како и нејзиниот татко – преку личен ангажман, водење на Институтот кој мора да го заштити историскиот лик, но и оној легендарниот, затоа што масовната комерцијализација, навистина води кон негово изедначување на рамниште на иконичен знак, односно, „нешто општо познато, ама не знаеме што“.

И денешната публицистика се обидува да го раздвои/сецира ликот на митскиот од ликот на историскиот јунак Че, ама немаат успех во начинот на кој се прави тоа

поради обременетоста со значења. Пример за тоа е книгата на Алваро Варгас Љоса (Alvaro Vargas Llosa)⁵ *Митот Че Гевара и иднината на слободата* (*The Che Guevara Myth and The Future of The Liberty*, 2005), во која политичкиот новинар Варгас Љоса го одвојува митот од реалноста, користејќи се со историски податоци и наведувајќи директни примери кога и како отстапува митскиот, односно легендарниот лик од оној што навистина постоел.

Примерот со Че Гевара е парадигма за користењето на ликот на една историска личност на рамниште на легенда и на нејзино сесветско искористување во комерцијални цели. Се разбира дека митскиот јунак е на среде идеологијата и политиката.

Според Мирча Елијаде (Mircea Eliade), митскиот јунак, е приказ на историјата/минатото на светот и неговата можна транспонираност во иднината (Елијаде, 1992). Всушност, митскиот јунак во себе го носи знаењето од она што поминало за да го интерпретира во она што доаѓа. Затоа тој инсистира на разликување на време кое е можно само во митот и на искуството од митот кое е само тогаш и еквивалентно на тоа што ќе биде. На ист начин ги дефинира, но ги именува како **прапредци-демијурзи-културни јунаци**, Мелетински (Е. М. Meletinskii) во студијата *Поетика на митот* (2002). Тие живеат во митското време, но се трансформираат во историското (минато-иднина), а со тоа го зголемуваат нивното значење. Во денешна смисла, тоа се оние историски ликови кои имаат огромно значење за културата од која потекнуваат и имаат капацитет да ја менуваат. Најчесто тоа се историски релевантни фигури кои извршиле огромно влијание во историјата на еден народ, а со самото тоа се рефлектирале во целокупното културно и општествено живеење и станале и симболи, значајни феномени, референтни точки на една култура.

Гоце Делчев и македонската историја

Македонската историја има редица значајни поединци кои може да се третираат и како индивидуални, митски ликови. Еден од нив, ако не и еден од најрепрезентативните е **Гоце Делчев**. Со него е поврзан комплексен однос кој се гради и надградува со децении, не само историски, туку и во културален контекст. Името на историската

личност Гоце Делчев во македонската историја станува легенда и е директен учесник и во историски, но и во уметнички текстови.

Гоце Делчев⁶ е роден како Георги Николов Делчев на 4 февруари 1872 година во Кукуш, Егејска Македонија (денес Куклис, Северна Грција), како прво машко дете, трето по ред, во големото семејство Делчеви, во кое се родиле вкупно девет деца. Основно образование завршил во родното место, а средно во Машката гимназија „Св. Кирил и Методиј“ во Солун. Во 1891 година се запишал во Военото училиште во Софија. Три години подоцна станал учител во Штип и преку оваа работа ја шири својата револуционерна идеја. Еден е од најголемите македонски револуционери и идеолози. На ТМОРО се придружува благодарение на соработката со еден од основачите - Даме Груев, во 1895 година. Активно е вклучен во сите дејности на организацијата, а во македонската историја останува запаметен како противник на предвременото кревање на востанието, кое подоцна ќе биде наречено Илинденско. Во документарните материјали од архивите во Софија и Истанбул се евидентира неговиот став против помошта на Русија и Бугарија во процесот на ослободување на македонското население. Гоце Делчев загина во Баница, на 4 мај 1903 година во директен судир со турскиот аскер, се знае дека е предаден заедно со своите соборци. Наспроти неговиот цврст став, сепак е кренато Илинденското востание, кое директно ги покажало и недостатоците кои ги напоменал Делчев.

Во македонската историја, Гоце Делчев останува запаметен како еден од ретките инвентивни и идеолошки настроени активисти. По неговата смрт, неговото име се поставува високо на пиедесталот на историски значајни личности, а со тоа му се додаваат или му се одземаат способностите и активностите кои го дефинираат како револуционер. И неговиот современик Димо Хаџи Димов во една изјава го докажува овој мој став дека по смртта на Делчев неговиот лик се идеализира и се маркира, станувајќи од историски – легендарен. Хаџи Димов напоменува дека по смртта на Делчев, од сеќавањето, „веќе исчезнуваат многу од спомените за борбата што ни го одзеде најголемиот човек на Македонија... нема да ја заборавиме и до последната своја минута позата на Гоце откако куршумите веќе му ги беа раскинале градите. Речиси цел ден и цела ноќ ние скршени го гледавме својот водач, легнат како жив, со глава наведната кон земјата. Тој небаре

плачеше над својата судбина, над судбината на сите паднати како него, над судбината на цела Македонија...“ (Хаџи Димов, 1985: 157). Сликавитоста/театралноста на позата, атрибутите што му се навестуваат и херојството што дури видливо се хиперболизира директно посочуваат на тоа како се гради неговата митска фигура. Ова не е само еден пример, туку такви се скоро сите во кои неговите современици евоцираат спомени за него, неговиот живот и неговото дело. Тоа придонело и македонската уметност да постави ист однос кон ликот на Делчев и тој да стане препознатлив симбол за македонската борба. Огромен е бројот на македонски песни (народни и уметнички).

Од моите најрани сеќавања, секогаш во домот на моите родители имаше по неколку предмети што го величаат Гоце Делчев. И денес на доминантно место во домот стои биста на Гоце Делчев, неколку портрети, разни книги (биографии, историски извори), дури и неколку предмети за домаќинство со неговиот лик. Можеби и затоа се решив да го направам ова истражување. Ликот што тукуречи, сите од веднаш го препознаваме, како оној на претходно споменуваниот Че Гевара и со кои сите сме интимно поврзани, да се обидам да го откријам и како драмски/театарски лик. Кон тоа придонесува и неговата филмска комерцијализација од повеќето филмови, телевизиски серии, едукативни програми кои го користат неговиот лик (класичен пример за тоа е телевизискиот филм *Табакерата*⁷).

Гоце Делчев

митски, историски, легендарен или... лик

Македонската уметност ликот на Делчев го препознава и селектира како уникатен. Во нашата свесност пред очи е портретот на младиот Делчев со високо крената глава, мустаќите што го бележеле и костимот по последна мода, онака како што многу, многу подоцна, гледајќи го од малкуте фотографии, го насликале Личеноски, Кондовски, Андонов-Папрадишки и уште голем дел македонски уметници. Тој, токму таков Гоце Делчев е оригинална појава не само во македонската историја, туку и во македонската култура. И во сликарството, вајарството, и во филмот, како и во музиката, литературата, па така и во театарот ликот на Делчев останува еден уникатен феномен кој постојано се

истражува, пренесува, прикажува. Како што напоменуваат историчарите, појавата на Гоце Делчев не е случајна, затоа што се појавува во специфични услови и како таков остава огромен белег на македонската историска сцена. Токму поради тоа, поточно, поради своето „грандиозно дело“ кој станал „прва револуционерна совест на Македонија, смел борец за национални и социјални права“, Гоце Делчев од историски станува – митски, потоа легендарен лик, за да еволуира во иконички знак, симбол на одреден момент од македонската историја. Македонската уметност и култура ликот на Гоце Делчев го користи како репрезент на сè што е самосвесно, доброорганизирано, посветено на своите идеали и на –макотрпната работа. Истражувајќи за мојот предмет на интерес, евидентен беше впечатокот дека македонската култура максимално го користи ликот на Гоце Делчев, кој претставува репрезентативен пример како еден историски лик се претопува во легендарен, а потоа и во митски, за најпосле да стане симбол, сам по себе.

И поради тоа, но и поради личната страст кон откривањето на ликот на Гоце Делчев овој текст се раѓаше долго и комплексно.

Гоце Делчев како драмски/театарски лик

Македонската драматургија и театар, ликот на Делчев го пренесуваат идеолошки, со почит и величење, како што доликува на една таква голема историска фигура. Во сите драми што се предмет на мојата анализа⁸, неговиот лик, без разлика дали е директно споменат или само се навестува одговара на симболот што го поставува историскиот контекст.

Војдан Чернодрински во драмата *Срешта* (1903), Гоце Делчев го споменува само во посветата на текстот, ама јасна е алузивноста што ја проектира. Во поднасловот на драмата тој пишува „Едноактна сцена во стихови на простонароден македонски говор од борбите за политичко ослободување од турско ропство посветена на апостолот на слободата Гоце Делчев од неговиот соборец и идеен другар В. Чернодрински“ (Чернодрински, 1992: 267). Приредувачот на книгата Војдан Чернодрински *Одбрани дела* – Александар Алексијев, од каде што е искористен овој цитат, во белешка дообјас-

нува дека Чернодрински многу ретко ги датира своите ракописи, но во случајот на *Срешта* има исклучок, затоа што на една од трите зачувани ракописни варијанти, запишал датум 3 јуни 1903 година. Бидејќи Гоце Делчев загина на 4 мај истата година, познатиот македонски театролог Алексијев смета дека Чернодрински „почувствувал потреба да му се оддолжи на овој најистакнат наш револуционерен деец посветувајќи му ја оваа сценка“ (Алексијев, 1992: 510).

Значи, во оваа едночинка во стихови не станува збор за поставување на ликот на Делчев ниту пак реферирање кон неговото дело. Драмата е само посветена на него. Меѓутоа, се гледа влијанието на Делчев врз овој тип драматургија. Иако драмата, или поточно речено, сценката е фокусирана на доминантниот предмет на интерес на драматиката на Чернодрински – османлиското влијание и животот на македонскиот човек под турско ропство, сепак се евидентира значењето и моќта на тогаш веќе мртвиот македонски идеолог. Слично како и голем број на македонски народни песни што се посветени на Делчев, а тематски воопшто може и да не го посветуваат, во оваа сценка на Чернодрински се препознава мотивот и на Делчев му се отстапува местото на главен инспиратор и иницијатор за поставување/пишување на сценката.

Театарот, за разлика од другите моновалентни уметности, мошне конструктивно знае да ја искористи поврзаноста, влијанијата, идеолошките констелации меѓу другите уметности и на тој начин, не секогаш директно, да реферира кон предметот на својот интерес. Таков пример е и оваа претходно спомената сценка на Чернодрински. Бидејќи неговите драми се пишуваат за изведба и редовно изведувани со успех, затоа што играат на мотивот на препознавање и идентификација, оваа сценка влегува во комплексот на уметнички дела кои го имаат Гоце Делчев за главен протагонист и се дел од македонската културолошка естетика директно поврзана со ликот и делото на прославениот македонски идеолог и револуционер.

Како директен инспиратор и иницијатор за создавањето на едно драмско/театарско дело, може да се детектира при анализата на драмата *Илинден* од Никола Киров Мајски (1903). Никола Киров Мајски е директен учесник во востанието и автор на познатиот *Крушевски манифест* кој и директно го вметнува во претходно наведена-

та драма. Гоце Делчев не е лик на драмата, меѓутоа е инспиратор за создавањето на дејството, и на некои од другите ликови. Мојот интерес за оваа драма е повеќе кон тематската област, отколку неговото откривање како драмски лик. Всушност кон него се реферира во драмското дејство, и без да биде спомнат директно во дијалозите. Не случајно е тоа така, затоа што големата македонска тема **Илинден** не може да се елаборира без споменувањето на името на Гоце Делчев. Македонската драматургија бележи повеќе драми инспирирани од илинденскиот период, дури и македонската театрологија ги систематизира и теориски ги елаборира (пр. книгата *Илинден и македонската драмска литература*, 1983⁹). Во овие драми ликот на Гоце Делчев проверува или како инспиратор или како иницијатор, но и како директно поставен лик.

Директно како централен лик/протагонист, носител на главното драмско дејство е поставен во драмите *Гоце* на Венко Марковски (1952) и едночинката *Гоце* на Горан Стефановски (1991).

Драматуршки најпрецизно според мене е пренесен во драмата *Ајдучка полјана* (1903) од Димитар Молеров, каде што е евидентно неговото присуство, кое само се навестува. Неговата големина е толкава што не е потребно тој да го говори текстот. Ваквиот пример на суптилно поставување на еден лик кој само реферира на неговото дело, е впечатлив за анализа затоа што изостанува во македонската драматургија. Ликот на Гоце Делчев во оваа драма е изедначен со симбол и како таков е директно поставен. Ова е интересен театарски потег на Димитар Молеров, кој со театарски јазик, со директен знак, ја пренесува целокупната симболика и значенска фигура на Делчев. Нему не му треба текст или нешто друго што ќе реферира на неговата улога во македонската историја. Тој, исто како и боговите во античките драми се појавува само како таков, а неговото значење се подразбира и целата јавност е запознаена со тоа. За разлика од останатите ликови и од обременоста на текстот и пишувањето на драмата, како драма за читање, овој лик на Гоце Делчев е репрезентативен театарски знак, протагонист кој во целиот текст/драма само се навестува, а е директен, активен учесник во драмското дејство. Тој не се гледа само се слуша. Тука е симболиката и театралноста на ликот. На пример, во четвртиот чин, дејството се пренесува од собата од колибата во која се сите,

меѓу кои и Мис Стон и Цилка, кон гласот што се слуша од отворената врата. Прецизно театарски е наведено дека е Гоце Делчев тој што зборува и по неговиот монолог, Мис Стон вели: „Ете вистински апостол“ (Молеров, 1993: 196). Монологот на Делчев продолжува целосно фокусиран на оправдување на идеологијата, а според независниот став на Мис Стон се елаборира неговата моќ и праведност. Всушност, Молеров на еден репрезентативен начин го поставува Гоце Делчев за директен протагонист на драмата. Неговата идеолошка големина „не му дозволува“ да е прикажан директно, па само се слуша. Всушност, слично на постапките од античката драматургија, и овде демек случајно, со отворањето на вратата од која се слуша гласот, се прикажува главниот проблем и на драмата и на тематската област која ја прикажува. Во тие четири монолози (всушност дел од дијалогот во соседната соба) на Гоце Делчев се прикажува неговиот лик онаков како што го зачувала македонската историја (бидејќи драмата *Ајдучка полјана* се базира на дневничките записи на братот на Димитар Молеров, Константин, кој бил директен учесник во настаните што ги прикажува текстот), но и го надградува на ист начин, на кој тоа го прави културата воопшто. Со кратките коментари на Мис Стон, која е отелотворение на западниот свет, културниот начин на мислење, неговиот лик уште повеќе се качува на пиедестал на еден мошне интересен театарски начин. Наместо да го прераскаже тој директно го става во дејство историскиот лик Гоце Делчев, а уметнички го надградува и театарски/драматуршки го вметнува среде драмското дејство.

Се разбира дека кога станува збор за маркантен историски лик како што е Гоце Делчев секогаш треба да се има предвид личниот однос кон легендата, обременетоста со хероизмот и згуснатата лична патетика. Затоа и во драмите во кои се споменува директно и во кои му е отстапен простор на протагонист се детектира токму односот на драмскиот автор кон иконичноста на знакот на главниот протагонист. Ако во драмата *Гоце* на Венко Марковски кон него е пристапено на еден наивен/романтичен начин, директно под тежината на комплексната патетика на идеолошката слика, обременета и од политичкиот контекст во кој се пишува/објавува/поставува (1952 година), тогаш во истоимената драма на Горан Стефановски, објавена скоро четириесетина години подоцна (1991), се забележува интервенција на авторот кон ликот, преиспитување, личен кон-

фликт со достигнатото и своевидна идеолошка травестија која и директно е пренесена преку дијалогот меѓу Гоце и Момчето. Во оваа едночинка на Стефановски, пишувана по порачка и изведена на манифестацијата „Македонско оро“, на Канадско-македонската федерација, во Торонто, Канада, 1991 година. Гоце Делчев говори со јазикот на веќе решената историска практика. Неговата автоиронија е решена на тој начин што тој го презема говорот на Данаил Николаев и го тера Момчето да го говори неговиот текст што го забележала историјата. На тој начин се прави автореферентен однос меѓу ликот на Гоце Делчев и историската позадина на револуционерот Гоце Делчев. Всушност вистинскиот конфликт во едночинката посветена на последните минути од животот на Делчев е всушност внатрешниот конфликт на револуционерот, слично на онаа сега веќе митска синтагма на Крсте Петков Мисирков, *што направиме и што треба да направиме за однапред!* (Мисирков, 1903). Всушност наместената игра на Делчев со младиот Коле Тошев е негово расчистување со себеси. Одличен е примерот на Горан Стефановски како се автореферира кон еден лик. Во оваа драма ликот на Делчев е истовремено и протагонист и антагонист.

За разлика од ваквиот современ, актуелен, дури и постмодерен пристап при создавањето на еден лик, со однос кон историјата и културата и кон нивно ресемантизирање, во драмата на Венко Марковски, патетичниот, романтичен однос на авторот кон темата го нивелира ликот на Делчев и од него прави само монохроматска слика. Иако ја имал можноста и приликата, слично на прослабените национални романтичарски драми од минатото, да направи лик, кој иако во стихови ќе можел да реферира кон актуелноста и да прикаже како може да се развие од историски во митски лик, сепак Венко Марковски не успеал и од Гоце Делчев направил лик еднаков на она што едноставно се знае од историската практика. Неговиот говор (драмата е напишана во стихови) е фокусиран само на римата и ритмизирањето, без да се води сметка за идеологијата или пак за социјалната потка која може да се препознае во опусот на Делчев. Дури и кога треба да биде над историскиот материјал, драматуршки не успева да го направи тоа. Сепак, во оваа драма, Гоце Делчев е протагонист еднаков на неговата историска карактеризација која е евидентна и лесно препознатлива за македонските културолошки прилики.

Гоце Делчев и јунак и херој и лик

Претходните елаборации покажуваат на кој начин македонската драматургија и македонскиот театар го третираат ликот на големиот македонски идеолог и револуционер Гоце Делчев. Се разбира дека постојат и други драми/театарски претстави кои се фокусирани на ликот на Делчев или пак на временскиот период од Илинден 1903 година, меѓутоа во овие драми беше парадигматски начинот на кој се третира самиот лик.

Примерот со Гоце Делчев директно упатува на значењето на еден историски лик и неговата преобразба во легендарен, а со тоа и дел од уметничките креации. Теоријата на литературата, поточно, на оној дел посветен на анализата на митологијата, покажува на кој начин историскиот лик со комплексниот пристап и сврзувањето на митемите станува легендарен, а подоцна и митски. Со самото тоа што му се припишуваат фантастични елементи, но и поради популарноста што го следи, се создава подлога за создавање на лик-егзистенција, како што тоа го дефинира драматологијата, или лик-симбол, според теоријата на уметноста.

Интерпретацијата на дел од овие драми јасно покажа како реалната личност – Гоце Делчев се трансформира во уметнички лик, преку легендата што се создава за него. Грчката митологија најпрецизно го дефинира преминиот на ликот од јунак во херој и обратно. Иако се смета дека овие термини се синонимни, познато е дека, според античката традиција, *херои* биле млади момчиња познати по својата сила и моќ, жртвувани на божицата Хера (херојот е всушност и жртва и херој истовремено!) Гоце Делчев е не само јунак на македонската историја, туку и на македонската уметност, исто толку колку што е и херој и лик (драмски, театарски, филмски, наративен, поетски, ...)

Ова е парадигматски и национално препознатлив пример, затоа што во секој од нас при споменувањето на неговото име, јасно се детектира и евидентира и неговото историско значење.

Затоа може да се потврди дека Гоце Делчев е *и јунак и херој и лик!*

Користена литература:

- Алексиев, Александар. (1976). *Основоположниците на македонската драмска литература*. Скопје: Култура.
- Алексиев, Александар. (1983). *Илинден и македонската драмска литература*. Скопје: Македонска книга.
- Алексиев, Александар. (1992). *Појаснување кон објавените дела и материјали*. во: Чернодрински, Војдан. (1992). *Одбрани дела*. Скопје: Мисла.
- Елијаде, Мирча. (1992). *Аспекти на митот*. Скопје: Култура.
- Лужина, Јелена. (1995). *Историјата на македонската драма – македонската битова драма*. Скопје: Култура.
- Мајски, Киров Никола. (1983). *Илинден*, во Алексиев, А. (1983). *Илинден и македонската драмска литература*. Скопје: Македонска книга.
- Марковски, Венко. (1952). *Гоце*. Скопје: Државно книгоиздателство за уметничка литература „Кочо Рацин“.
- Мелетински, Елеазар Мојсеевич. (2002). *Поетика на митот*. Скопје: Табернакул.
- Молеров, Димитар. (1993). *Драми*. Скопје: Мисла.
- Полјански-Андонов, Христо. (1985). *Гоце Делчев – Кон осумдесетгодишнината од загинавањето на Гоце Делчев (1903 - 1983)*. Пула: Истарска наклада.
- Стефановски, Горан. (2010). *Собрани драми – книга трета*. Скопје: Табернакул.
- Хаџи Димов, Димо. (1985). во Полјански-Андонов, Х. (1985). *Гоце Делчев – Кон осумдесетгодишнината од загинавањето на Гоце Делчев (1903 - 1983)*. Пула: Истарска наклада.
- Чернодрински, Војдан., Алексиев, Александар. (прир.). (1992). *Одбрани дела*. Скопје: Мисла.
- Vargas Llosa, Alvaro. (2006). *The Che Guevara Myth and The Future of the Liberty*. Oakland: Independent Institute.
- Мисирков, Крсте Петков. (1903). *За македониките работи*. од: http://www.gbblsk.edu.mk/adm/images/Za%20makedonckiot%20lit_jazik.pdf, (пристапено на: 9. 9. 2011).
- Vargas Llosa, Alvaro from: http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%81lvaro_Vargas_Llosa, (пристапено на: 25. 1. 2008).
- Guevara, Aleida From: <http://www.guardian.co.uk/cuba/story/0,11983,711297,00.html>. (пристапено на: 24. 1. 2008).

МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР ВО ГОДИНИТЕ НА ГОЛЕМАТА ВОЈНА

Македонскиот театар, кратко резиме, потрага по почетоците

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 во т.н. училиштен театар и нема своја институционална поддршка. Современата македонска театрологија феноменот *македонски професионален театар* го анализира во контекст на неколку клучни елементи: општествениот контекст ((не)постоењето на официјална македонска држава, значи дека главниот продуцент 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 општопознато од Лесинг до денес, не би постоел и национален театар.

Македонскиот театар се профилира и 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)“ (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, ибид.). Актерскиот ансамбл е составен од повеќе постојани членови на Народното позориште во Белград, кои доаѓаат да живеат и 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 праиз-

ведбата 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.

Овој краток историски преглед сакам да го прикажам за да биде поефикасно елаборирањето на проблематиката на ова истражување. Всушност, овој преглед покажува дека како и претходно и во годините на Големата војна, македонскиот театар зависи од една страна од административната власт, а од друга од ослободителната борба. Бидејќи станува збор за одличен медиум, што ќе биде искористен во примарните цели и на едната и на другата групација. И во годините меѓу двете светски војни, професионалниот театар во Македонија зависи од извршната/административна власт, во случајов српската која го диктира постоењето и на професионалниот и на патувачкиот театар во Македонија. Во зависност од тоа кој е управник на театарот зависи и репертоарот и односот кон матичната сцена и македонската драматика. Таков е примерот со доаѓањето на д-р Бранислав Воиновик, кој седум години го управува скопското Народно позориште „Крал Александар I“ (1928-1935). Тој работи во услови битно изменети во однос на оние од претходниците: нова и технички одлично опремена зграда (капацитет на гледалиштето: 650 седишта); има броен и квалитетен ансамбл; градот се развива сè поинтензивно, така што и театарската публика станува сè побројна (во 1931 година Скопје има 68.000 жители). Репертоарската политика е условена од повеќе фактори, од кои најзначајни се финансискиот фактор и вкусот на публиката: во текот на сезоната ансамблот подготвува просечно по педесетина премиери и изведува над 500 претстави. Во летниот период театарот гостува во внатрешноста (турните траат по еден месец). Претставите се играат исклучиво на српски јазик (Воиновик се спротивставува

на секој обид за поставување на пиеси напишани на „јужни/македонски дијалект“). За разлика од него, за македонскиот театар треба да се афирмира работата на управникот Велимир Живоиновиќ-Масука (1935-1941). Реномиран писател (поет и драматичар), афирмиран театарски рецензент, успешен управник на белградското Народно позориште и докажан театарски стручњак, Живоиновиќ го води театарот на најдобар можен начин: максимално ја подобрува внатрешната организација, овозможувајќи му на ансамблот да работи повеќе и поквалитетно; ангажира голем број квалитетни режисери (најчесто како гости), за да реализира исклучително амбициозен репертоар. Големо внимание ѝ посветува на визуелизацијата на театарскиот чин (сценографија, костими, светло), ангажирајќи за таа цел нов тим сценографи - врвните македонски сликари: Никола Мартиновски, Тома Владимирски и Василие Поповиќ-Џицо. Токму ерата на Живоиновиќ и на неговиот драматург Слободан А. Јовановиќ ќе биде пресудна за понатамошниот развој на македонската битова драматика/драматургија: во периодот 1936 - 1940 година на сцената на Народно позориште „Краљ Александар I“ ќе бидат поставени сите клучни пиеси од таканаречениот „втор битовски бран“ – *Печалбари* на Антон Панов (1936), *Чорбаџи Теодос* на Васил Иљоски (1937); *Парите се отепувачка* (1938) и *Антица* на Ристо Крле (1940) (според Театарската енциклопедија).

Освен во Скопје, театар има и во Битола и во Штип и тоа од патувачките трупи се засновува постојан репертоар и ансамбл што се одомаќинува во просторот.

Целиот овој историски преглед е со цел да се постават темелите на професионалниот театар во Македонија.

Војната и театарот

Денешниот Македонски народен театар 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 викаше Народно позориште „Краљ Александар I“ сега е Народен театар - Скопје. Новата театарска сезона 1941/42 ансамблот ја започнува на 3 октомври 1941 година, прикажувајќи ја претставата *Борислав* од Иван Вазов, во режија на Сто-

ил Стоилов. Формално театарот е активен цела сезона, која трае до 31 мај 1942 година. Репертоарот е составен од петнаесетина пиеси од бугарски автори, шест пиеси на странски автори и шест пиеси за деца. Со театарот за деца раководи режисерот Стефан Срчадиев. И Стоил Стоилов и Стефан Срчадиев се репрезентативни имиња на бугарскиот театар, што само го докажува фактот дека бугарската администрација намерно ги активира најдобрите свои кадри и дека театарот го гледа како главен и доминантен, но и влијателен медиум на своето време! Во сезоната 1941/42 на репертоарот на театарот, покрај 16 текстови од бугарски автори, поставени се и четири светски автори. Репертоарската политика и во следните сезони е слична - соодносот меѓу бугарските и светските автори останува ист. Во однос на репертоарот од претходниот период (1918-1941), кога театарот работи под српска управа, разликите се сведуваат на три клучни детерминанти: се поставуваат и играат најмногу, пиеси од бугарски автори; на репертоарот повеќе ги нема локалните пиеси со играње и пеење; во театарот се зборува на бугарски јазик. Репертоарската политика станува дел од националната политика на бугарската држава и на нејзините естетски критериуми. Според пишувањата на локалните весници (на пример, во тогаш актуелната и повеќетиражната „Целокупна Бугарија“), најголемата замерка на бугарската театарска управа кон дотогашната репертоарска политика на српската управа се однесува на ниските естетски критериуми на омилените драми на публиката со пукање и пеење и на дел на националните историски пиеси. Бугарската управа мотивирана од тогашната дневно-политичка атмосфера диригира претстави кои имаат една и единствена цел да ја зајакнат бугарската национална свест. Истовремено и високоедуцираниот кадар кој го пополнил театарскиот ансамбл инсистира на повисоки уметнички/естетски критериуми. Сè до 1944 година ансамблот претежно останува ист, со исклучок на малите промени во однос на актерската екипа и на поставувањето на македонскиот драмски писател Антон Панов за режисер-помошник, во април 1942 година. Тој во истата година има и премиера на текстот *Печалбари* на сцената на Народен театар - Скопје. Интересен факт за едно театролошко истражување е тоа што идните создавачи на Македонскиот народен театар како институција, но и на македонскиот театар воопшто се дел од ансамблот на овој

театар. Во текот на сезоната 1942/43 во ансамблот настапуваат и актерите Крум Стојанов, Димитар Костаров и Илија Џувалеков(ски).

Наспроти оваа институционална форма на театар која постои до фактичкиот крај на бугарската окупација на Македонија, со прекуноќната промена на политичката власт во Бугарија кон крајот на 1944 година, 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.

Партизански театар

За да може да се сфати проблематиката на партизанскиот театар, мора да се знае поврзаноста меѓу клучните категории за тој временски период: ангажманот – агитацијата – пропагандата!!! Ангажманот може да се дефинира наједноставно преку активната на уметникот-уметноста во однос на општеството. Според познатиот француски филозоф Сартр (Sartre) секој уметник, односно секоја уметност, треба да биде ангажирана. Ангажманот го означува „активниот однос на уметникот кон општествената и политичка стварност, одреденост кон актуелноста, волја да се 'промени светот' и обично, борбен однос кон оној што таа промена ја запира“. Затоа што, секој писател, според Сартр, или поточно секој уметник, е „ситуиран во своето време“ и затоа „секој збор и има одек и секое молчење“ (Sartre, 1981: 24).

Ангажираноста најчесто се препознава во обидот со уметноста да се дејствува на останатите (не)-истомисленици. Политичкиот и/или општествениот ангажман во театарот има свој директен иницијатор и извршител, преку одделенијата, поточно дури и цели институции за **агитација и пропаганда**, или повеќе познати како **АГИТПРОП**.

Терминот АГИТПРОП потекнува од политичката дејност на Комунистичката партија во тогашниот Советски сојуз. Поточно, се појавува по руските револуции во 1917 година и се масивизира до 1932/33 година, не само на територијата на поранешниот Советски сојуз, туку и во Германија, на Балканот и во таканаречениот поранешен *Источен блок*. И ангажманот и агитацијата и пропагандата наметнуваат активен однос на уметникот кон општеството. Затоа, се појавуваат во историски клучни периоди,

како што е и времето на Втората светска војна, а со тоа придонесуваат за создавањето на партизанските театри.

Во периодот на Втората светска војна, на ослободените територии, а под влијание на одделенијата за агитација и пропаганда се создаваат Културно-уметнички групи/друштва што организираат уметничка програма која преобладава е *театарска*. Театарот како медиум, поради неговата отвореност и можноста за комуникација со поголем број на реципиенти е подложен на ангажман. Затоа и некои од жанровите што ги актуелизира Агитпроп се чисто театарски: *рапорти-врапчиња*, *„живи“ вести*, *политичка монтажа-Ревуја*, *пантомима*, *сонгови*, *кабаре*, *хорски рецитации* и сл. Мора да пренесе разбирлива и видлива политичка порака и затоа ги актуелизира овие исклучително активни и театарски жанрови.

Францускиот театролог Патрис Павис (Patrice Pavis) го именува театарот од овој период како *Театар на Агитпроп* и го дефинира како „театарска анимација чија цел е да ја натера публиката да реагира на одредена политичка или општествена ситуација“ (Pavis, 2004: 180). Театарот е облик на идеолошко дејствување, според Павис, а не нова уметничка форма. Со помош на театарските жанри (оние кои веќе од театарската историја се проверени како моќни за активен ангажман и манипулација), партиската менаџерија ги спроведува своите агитациски и пропагандни програми. Тоа не е ригидно како што е вака поставено, туку е еден вид забава, интермецо, што се случува на ослободена територија. Ова за едно театролошко истражување е важен доказ за моќта на театарот како медиум, односно, неговата позиција на активно вклучен учесник во актуелните општествено-политички случувања.

Партизанските театри или поточно Културно-уметничките групи/друштва на територијата на Република Македонија се појавиле во кон крајот на Втората светска војна. Речнички нивното детерминирање е според начинот на организирање, па затоа и 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 театар 1943-1945*).

Местото на настанување, во партизанските редови го диктира и начинот на изведбата. Мора да има цел и причина зошто се поставува. Како што наведува Илија Милчин, во текстот за *Театарските пројави во Прилеп и Прилепско во годините на НОВ*, „речиси сè што е театар, во најширока смисла на тој термин, во нашиот крај, отсекогаш беше во директна функција на поддржување на духот на отпор против секоја туѓа власт, на мобилизирање на сите сили за постигнување на национален и културен идентитет, за извојување на конечна национална и социјална слобода“ (Милчин, 1985: 409).

Партизанските театри како феномен се создаваат со настапите на културно-просветните групи, од нивните програми, посебно до кратките скечеве-агитки врз кои се поставува и самата програма. Овие агитки подоцна ќе бидат дел од современата македонска драматургија. Во Македонија со праизведбата на едночинката *Петтоимениот Ѓоре* од Владо Малески, во с. Родово, Егејска Македонија, кон крајот на февруари и почетокот на март 1944 година започнува да се афирмира партизанскиот театар.

Главниот партизански театар го сочинуваат изведбите на Културно-уметничката група „Кочо Рацин“. Групата е формирана на 27 јули 1944 година од 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 театарските професионалци Петре Прличко, Димитар Ќостаров, Илија Милчин, Тодор Николовски, Крум Стојанов и др. Ова се имињата на основачите на Македонскиот народен театар.

Треба да се има предвид дека партизанскиот театар е жанр, а не институционална форма на театар и дека неговата единствена функција е ангажираната, односно агитпроповската.

Репертоарот на партизанските театри се базира на текстови со политички активна поука, изведба која ќе придонесе да се сфати поуката на поедноставен начин и која вклучува познати, препознатливи гестови и мимика. Сè мора да биде експлицитно и разбирливо за да се сфати и да се прифати од голем број на реципиенти. Според дигиталната енциклопедија *Театарот на македонската почва*, овој театар во почетоките се темели исклучиво на импровизација. Цврстата структура на своите претстави ја

изградува постепено со: „наизменично редување на музички настапи, поединечни и/или колективни, по кои следуваат рецитации, индивидуални и/или хорски, за целината да биде поентирана со скеч кој е секогаш со актуелна содржина. Токму скечот што во подоцнежните и позрели фази е развиен во форма на едночинка/агитка, во занаетчиска и во функционална смисла станува најважен, најтеатарски елемент во 'шарените програми' изведувани од партизанските актери“ (*Театарот на македонската почва-Енциклопедија/Театри 1913-1944/Партизански театар 1943-1945*).

Една од тие агитки е претходно споменатата *Петтоимениот Ѓоре* (или *Ѓоре Магаревски*) од Владо Малески. Освен него, пишувале и Блаже Конески *Гладна кокошка просо сонуе*, Петре Прличко *Како умира партизан* и *Хитлер во партизани* и др. Како значаен податок треба да се спомене дека едночинката на Блаже Конески *Гладна кокошка просо сонуе* е напишана и објавена како прва драма на македонски јазик, пред и јазикот да биде официјално стандардизиран, во почетокот на 1945 година (Лужина, 2000: 208).

Неколку години подоцна ќе продолжи да се екстензивира овој тип на творештво во т.н. „нормативен период на македонскиот театар“. Тоа е периодот во кој Агит-проп одлучува за сè што е поврзано со уметноста, вклучително и со театарот.

Следствено на репертоарот, изведбите на партизанските театри се базирале на неколку точки. Станува збор за добро осмислени програми каде што точно се води сметка за степенот на концентрација и на можноста за разбирање на реципиентите. Програмата е осмислена како лесно разбирлива и видлива политичка порака. Најчесто овие изведби се случувале на отворено, на ослободена територија, на некоја поголема ширина. Доколку биле во населено место, се прави импровизирана сцена пред кука или друга градба. (Реконструкцијата на изведбите ја правам според истражениот театрографски материјал, најчесто фотографии и живи сведоштва на учесниците, кои се чуваат во архивите и музеите на балканските земји) Кога е изведбата на отворено, се одделуваат изведувачите од публиката со оставање на празен простор меѓу нив. Публиката најчесто по слободен избор ја следи програмата. Според личните сведоштва на современиците на овој тип театар²⁰, кога станува збор за изведби на отворено, тоа е

дел од одморот на партизаните (пример, меѓу две офанзиви) и публиката не е строго обврзана да ја следи програмата, доколку не говори некој високополитички позициониран партизан, или член на Главниот штаб. Меѓутоа, кога станува збор за изведби во населени места, каде што на изведбите присуствува и матичното население, тогаш се прави сериозно осмислена програма и присуството е задолжително. Затоа што најчесто таквите програми започнуваат со политички говори и мора да се ислушаат. Забавниот елемент во програмата е секогаш на крајот.

Програмата има неколку точки со цел полесно да се анимира публиката. Започнува секогаш со изведба на химна или друга композиција со слична тематика и мелодика, како на пример *Интернационалата*, или некои маршови. Потоа следува пригоден говор на некој од главните политички членови. Слично како и секоја програма со концепт, во изведбите на партизанските театри се остава место и за „живите вести“ и рапортите – „врапчиња“. Потоа пак следува музички дел. Музиката, песните, а потоа и народните ора се дел од фолклорот на тоа време, и се со тематика од борбата, желбата за слобода, како и политичката идеја што се пропагира во моментот.

Сличен е принципот што и денес се користи за забава на војската за време на критични периоди, но тогаш станува збор за гостување на етаблирани уметници. Овој феномен се разликува од партизанските театри, затоа што во изведбите на партизанските театри учествуваат партизаните, значи луѓето што и буквално се борат за идејата која и со уметноста ја пропагираат. Потоа следуваат рецитации најчесто на песни со одредена политичка порака. А крајот е за агитката едночинка со која ќе се потенцира токму самата идеја на целата програма.

Специфичен е и односот на публиката кон овие изведби. Не ретко се случувало, (според лични сведоштва), при изведбата на некоја агитка во која е вклучен и непријателот како еден од ликовите, публиката толку да се соживее/поистовети со претставата, што потоа го напаѓа партизанот/партизаните што ја играат улогата на непријателот. Рецепцијата е активна и со тоа помага во примарната цел на овој тип театар – да агира и пропагира за политичката идеја.

Новиот театар или „последниците“ од театарот за време на Војната

Партизанскиот театар е директен „виновник“ за создавањето професионалниот македонски театар. Со доаѓањето на Културно-уметничката група „Кочо Рацин“ во ослободена Битола и играњето на претставата *Петтоимениот Ѓоре* на 14 ноември 1944 година, ставени се темелите на денешниот Народен театар – Битола. Групата во следните денови доаѓа во ослободено Скопје и во зградата на тогашниот Народен театар – Скопје, или претходно на Народно позориште „Краљ Александар I“ 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 Ќостаров. Театарот активно работи од новогодишната вечер на 31 декември 1944 година. Неговиот ансамбл се професионализира и ја создава својата театарска историја.

Ова мое базично истражување покажа дека во македонската културна историја од исклучителна важност е детерминирањето на театарот во годините на Втората светска војна. Од една страна се докажува фактот дека во Македонија, професионалниот/институционален театар се профилира директно од административната власт, и дека со нејзиното менување се менува и репертоарот и односот кон домашната драматургија. Но истовремено се користи како главен/можен медиум за пропаганда. Од друга страна, пак, македонскиот театар во годините на војната се развива и преку други, таканаречени паралелни/алтернативни форми, преку партизанскиот театар.

Театарот е и бил моќен и важен медиум. Во македонската театарска практика тоа се докажува врз конкретните примери. Затоа мислам дека не само македонската, туку и театарската/културната историја на овој дел од Европа мора да ги има предвид токму овие сознанија што подоцна ќе ги доистражи и естетски ќе ги валоризира!

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2011). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2007). *Македонски театар: Балкански контекст*. Скопје: ФДУ.
- Милчин, Илија. (1985). *Театарските пројави во Прилеп и Прилепско, во НОВ, во: Прилеп и Прилепско во НОВ, 1944 - 15. 5. 1945 г.* Скопје: Студентски збор.
- Старделов, Георги и др. (уред. одбор). (2004). *Театарот на почвата на Македонија од Антиката до денес*. Скопје: МАНУ.
- Стојаноска, Ана. (2007). *Театарот во служба на идеологијата: Партизанските театри меѓу ангажманот и уметноста*, во: Лужина, Јелена. (прир.). (2007). *Македонски театар: Балкански контекст*. Скопје: ФДУ.
- Pavis, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost i izdanja «Antibarbarus».
- Piscator, Erwin. (1985). *Politiško kazalište*. Zagreb: Cekade.
- Sartr, Žan-Pol. (1981). *Šta je književnost*. Beograd: Nolit.

(Текстот е прочитан на Меѓународниот научен симпозиум

„Културата во текот на Втората светска војна /1939-1945/“ – Марибор, 2012)

ЦИКЛУС – ЧАШУЛЕ

1. ЛИЧНО И ИНТИМНО ЧИТАЊЕ / НА *ЦРНИЛА* ОД КОЛЕ ЧАШУЛЕ

Темниот гениј на денешната филозофија (трансилванскиот, не само романскиот филозоф) **Емил Сјоран** во своите емотивни, мисловни тетоважи-трактати, најмногу простор ѝ посветува на смртта, поточно на проблематичниот конфликт меѓу животот и смртта. Во *Варијации на тема смрт* (Сјоран, 1996: 18), го елаборира феноменот на смртта како филозофски став, како уметничка инспирација, кој еве и јас ќе го искористам во моето читање на *Црнила* од Коле Чашуле. Сјоран е логична последица на филозофијата на егзистенцијализмот (од Кјеркегор до Ниче, преку Сартр и Ками), онаа импулсна линија која води кон нихилизмот, ако може вака да се поедностави богатството на тој универзум. За моето лично и интимно читање на *Црнила* го повикувам делот во кој пишува дека *истрајуваме во животот затоа што тој на ништо не се потпира, зошто е лишен дури и од сенката на каков било темел. Смртта е премногу егзактна; сите аргументи се на нејзина страна* (Сјоран, 1996: 18). Приказната за моето читање на еден драмски текст, кој ја имал судбината да стане класика, започнува токму со почетниот чекор на Сјоран. А потребата се гледа и во првата дидаскалија на *Црнила*, или како воопшто почнува овој чудовит драмски текст. Освен катренот на Анте Поповски во кој е концентриран македонскиот идентитет на предавството, кој е всушност лајт-мотивот на драмата, Коле Чашуле на вонредно емотивен начин ја започнува драмата со дидаскалија која личи повеќе на поезија, отколку на *упатство кое драмскиот писател или оперскиот либретист им го наменуваат на сценските толкувачи на неговото дело* (Batušić, 1991: 328). Првата дидаскалија е и првиот чекор во мојата интерпретација на *Црнила*.

Зошто ваков начин на читање, или, јас и Чашуле

Драматиката на Чашуле ја открив непосредно во библиотеката на моите родители, неколку години пред *Црнила* да станат моја обврзна лектира. Листајќи го денес

тоа издание од 1984 година, гледам дека прво сум ја прочитала *Црнила*, потоа *Вител* и на крај *Суд*. Тоа се моите почетоци, мојата прва средба со Чашуле. Потоа ми стана личен едукативен материјал, не поради истородниот град, не поради некои обрвзни, лектирни прочити, туку поради моќноста на оваа уметност да ми понуди секојпат сè поново читање. (Од првото читање на *Црнила*, скоро неколку години по таа 1984 година, кога сум имала само седум години, па сè до денешново читање поминале многу нешта, како во мојот живот, така и во моето образование и затоа можам да пишувам на ваков начин – интимен и личен).

Црнила е еден од ретките драмски текстови во македонската драматургија што може да се читаат постојано и постојано и пак да се наоѓаат нови значења, кои останале скриени не само од читателите, театролозите, актерите и режисерите, туку останале скриени и од самиот автор. Повеќепати го читав овој текст, во последните десетина денови речиси дваесетина пати, и одново и одново ме вознемируваше тој текст што речиси воскреснуваше пред мене и одново и одново бараше скоро наркомански да го читам без да го напуштам. Зошто се решив за едно вакво читање на *Црнила*, четириесет и пет години отпосле неговата праизведба? Затоа што многу ретко, скоро никогаш на овој драмски текст не му е пристапено од позиција на внатрешното, личното, интимното. Интимното читање подразбира внимателно читање, читање со препрочитување, читање со поставена свест за напишаното, или според лексиката на науката за книжевноста – *close reading*. За мене, по ваквото читање на *Црнила* се отворија повеќе димензии на текстот. Само сакам да посочам на еден феномен што го загатнале повеќе автори, а го експлицирал најинтересно Питер Брук во својата како што тој ја нарекува „лажна автобиографија“ – *Нишки на времето (Threads of Time)*. На својот препознатлив инспиративен и луциден начин, познатиот режисер запишал: *Додека пишувам не чувствувам потреба да ја кажам целата вистина, затоа што колку и да се трудиме да продреме во секој мрачен агол на нашата мотивација во тоа не успеваме. Во секоја приказна, па и во оваа постојат табуа, неискажаности, предели и сенки кои немам намера да ги истражувам* (Брук, 2004: 9). Ваквиот пристап можам да речам ми помогна и мене да се фокусирам само на оној дел од *Црнила* којшто го читам токму од и

само од позицијата на личното и интимното. Ова читање не ги негира или демантира претходните читања на текстот, туку само им се придружува, како да е уште една плочка во сложувалката.

Црнила од денешна позиција може да се чита на многу начини. Секој од нив ќе биде обременет од многу нешта. За мене, денешното читање на *Црнила* значи повторно откривање на еден зачуден свет, на еден свет во кој светот на фикционалното го про-воцира светот на реалното. Светот на еден маж и една жена се претопува со светот на нацијата. Светот на личниот бунт се претопува со конформизмот на небунтувачите. Светот на индивидуата се противставува на светот на колективот. Затоа е и важен овој драмски текст и денес. Затоа што драмата провоцирана од катренот на Анте Поповски и продолжена во почетната дидаскалија е самата драма во инстант варијанта. Затоа што драмата на Неда и Иван е драма на целиот народ. Затоа што драмата на двете жени во целиот тој машки свет е само рефраксија на проблемот дефиниран со насловот, така амблематски прифатен и денес еднаков на скоро секојдневен колоквијализам.

Драматиката на дидаскалиите или *Црнила* однатре

Дидаскалиите со кои започнува секој од четирите дела на драмата се носителите на драмското дејство. Дидаскалиите се поезија, и тоа поезија во кристален облик, полна со значења. Во нив е концентрирана драмата. Сè е кажано уште во првата дидаскалија.

Четири суда.
Во нив урамена – пустелија.
А се е тука:
Слики по сидовите
Тешки двојни завеси врз прозорците
Ормани што прилегаат на мртвечки
Сандаци исправени покрај
Сидовите
Несмасни кожени фотелји
Штавени овчи кожи расфрлани по подот

Една земјена Геновева
И
Ламба прокудена во аголот
Притисната од темновиолетовиот
Абазур.
Мразни прсти светлина
Се преклани врз кожите.
Тишина.
Негде вон
Пригушен женски отпор.
Вратата се отвора.
Во пустелијата се урамува
Првин таа -
Неда
И веднаш потоа тој –
Иван.

(Чашуле, 2002: 109)

Поставувањето на просторот вака одеднаш, сè е пустелија, а сè полно, само го нагласува драматичниот момент. Во перманентната игра на спротивности, што Чашуле ја потенцира како клучна за драмата, се препознава проблемот на светот во кои се раѓаат *црнилата*. Како во францускиот *film noir*, мразникавото светло во темнината, „многуто мебел“ што ја нагласува празнината, и тишината се првите ликови во драмата. Дури отпосле во пустелијата ќе се вратат и еден маж и една жена. Од нивните реплики веднаш ја откриваме не само личната драма, туку и драмата на целиот колективитет, идентификуван преку референцата Македонија. Македонија е болната точка на целиот тој свет. Тоа е всушност проблемот што е еквивалентен на егзистенцијалистичката драматургија, што театрологот д-р Јелена Лузина го именува како *трагично недоразбирање меѓу осамениот поединец и „компактното колективно мнозинство“*,

со моралните дилеми за оправданоста на насилството во име на „повисоките цели“ (Лужина, 2003: 294). Во безумните бакнежи – солзи со кои Неда го опсипува Иван може на симболичен начин да се детектира драматиката на целиот тој свет изграден не само врз историјата, туку и врз политиката. Тука е накалемена немоќта, неможноста, агонијата на целиот тој свет прострен и спротивставен меѓу личното и колективното.

Вториот дел амблематски започнува повторно со една поетодидаскалија, ако можам така да ја именувам. Тука се експлицира и играта со времето и тишината само и единствено преку еден елемент – револверот. Симбол, митема, еден од *инструментите на мракот* (Леви-Строс), кој кажува многу повеќе отколку самиот текст. Затоа и на „шаховското поле“ на кое се игра драмата, авторот пикторално го опишал тоа вака:

*Нешто малку повеќе од три дена
подоцна
во истата пустелија.
Сега се тројца
Луков
Иван и
Фезлиев.
(...)
Фезлиев
седи на тврдиот стол
веднаш до вратата
од претсобјето и
го полни и го празни
шаржерот на својот револвер.
Тишина.
Одот на времето измерен е
со влегувањето и излегувањето
на куриумите*

(Чашуле, 2002: 123)

Дидаскалиите што ги отвораат третиот и четвртиот дел се фокусирани на конкретните ликови. Сега веќе драмата се префрла на Фезлиев, оној кој од Младичот полн идеали станал отруениот од алкохол Фезлиев, кому не му преостанало ништо друго освен да ја продолжи својата агонија на свој начин. Јас речиси и емотивно го препознавам Фезлиев како огледалото на тој свет, како онаа другата страна во која сите се отсликуваат, ама никој не прави ништо за да се променат нештата. Четвртата дидаскалија е целосно насочена кон внатрешното отсликување на Луков и феноменот на малиот голем човек. Овие поетодидаскалии функционираат како рамноправен елемент при создавањето на претставата.

Македонија како утопија или идеалите се мртви да живеат идеалите

Речиси е неизбежно да се спомене при ваквото читање на *Црнила* и односот кој Македонија, поточно кон личната визија на Македонија на сите чинители на драмата. Тука е замката на авторот за подоцна *Црнила* да бидат читани како историска драма. Замката, Чашуле ја поставува свесно, совршено прецизно уште во почетните упатства кога се оградува од настаните: *Дејството се одигрува во 1921 година, во Софија. Лицата и настаните во оваа драма се измислени. Секоја сличност со постојните тогашни лица е случајна и ненамерна* (Чашуле, 2002: 107). При читањето на оваа забелешка се гледа потребата на авторот да ја нагласи уметноста на играта, можноста да се дистанцира и да се приближи истовремено на еден вид табу-тема. Авторот тука експлицитно го провоцира читателот и го внесува во лавиринтот. За жал повеќето негови толкувачи влегле во замката. Јас ќе се обидам да играм според правилата наметнати од почеток.

Пишувајќи аскетски посветено за трансформацијата на текстот *Црнила* во повеќето претстави поставени и одиграни на сцените на хрватските театри, театрологот Борислав Павловски, во својата книга *Од текстот до претстава (Od teksta do predstave, 2005)*, на *Црнила* му припишува историчност, која не е еквивалентна на таа од историските драми. Меѓутоа, она што мене ми е особено важно за овој текст е следното: *Да се тематизира (во овој случај сопствената, национална) историјата, значи да се заземе став кон сосема одреден настан и личностите кои го извршиле злосторството (...) Коле Чашуле ги тематизира настаните и личностите од македонската историја во рамки на фикционалниот, а не документарниот статус (Pavlovski, 2005: 47).*

Препрочитувајќи ги сите реплики во кои се споменува Македонија, некако скоро непосредно доаѓам до заклучокот дека Македонија, која ја нема прво во нас, а потоа и во историјата, е само утопија. Нешто слично како Москва на трите сестри на Чехов. Оваа Македонија со која си ги валкаат устите некои од ликовите на Чашуле е симулакрум за една хармонија што веќе ја нема. Идеалот е мртов уште пред да биде убиен Ѓорче од Младичот. проблемот е во тоа што таа Македонија не е иста за сите нив, една е Македонија за Младичот, една за Луков, една за Фезлиев, дури и Неда и Иван имаат посебни визии за тоа што е Македонија. Секој од ликовите во драмата, секој од нив губитник според својата приказна (Pavlovski, 2005: 59), си има своја визија за Македонија. Затоа и Луков, на крајот додека го чита прошталното писмо на Младичот ќе ја забележи оваа ситуација: *А и Иванов, малечок мој, зборува како и ти за Македонија. А таа е мртва, одамна мртва. Првин во нашиве срца, а после, таму каде што ја бараш ти – во Историјата. (Чашуле, 2002: 168)* А посебно вознемирува ова дека *Сигурен сум дека дури и не помислувал дека врховниот циник, македонската историја, тоа писмо ќе ми го предаде мене в раце (Чашуле, ibid).*

Затоа е уште поголем безизлезот, уште пострашна агонијата што ја наметнува овој пристап, овој фикционален позициометар на авторот, кога од устата на Луков ги изнесува скоро пророчките зборови кои ќе бидат идентитет на целиот народ кому му се „црнилата“ заштитен знак – *Веќе утре, сите работи ќе си бидат на своите места. Овде пак ќе се врати оној бедник, вашиот маж, со неговото бесконечно пелтекање за Македонија, а вие ќе продолжите и натаму да му ставате рогови со Ивана... (Чашуле, ibid).*

Рендгенската снимка

Кога рендгенски се чита текстот се поставува прашањето на неговата денешна актуелност, на тоа што и како некои нешта се повторуваат и се еден вид на пророчки визии на авторот. Анализата на драмскиот текст, направена претходно во повеќе театролошки и драматолошки студии, со ова читање само се евидентира, а не елаборира. Според Сартр, ова е **театар на ситуации** (Sartre, 1981: 389). Ситуациите од кои се гради *Црнила* се лични, внатрешни, емотивни, распослани на неколкуте гранични ситуации, на односот кон животот, затоа што смртта е егзактна што би рекол Сјоран.

По не знам кој пат, по секое читање на *Црнила* во мигот кога кориците си ја прибираат драмата во својата утроба, имам впечаток дека имаше уште нешто од текстот што не го дочитав. Иманентната претстава што се конструира при секое читање е сè побогата, посложена, поефективна од претходната. Интимно од *Црнила* се оддалечувам секогаш кога повеќе ќе се приближам. Како магична формула која стои запишана, а не е откриена сè уште. Не е тоа содржината на драмата, многу повеќе претставата што ја создаваат сите овие компоненти кои се имплантирани во самиот текст. Тоа ми го навестува и крајот на текстот, кога имам повеќе прашања отколку на почетокот. Кога ќе го видам Фезлиев како го зема револверот и го говори антологискиот текст.

Фезлиев (*Се наведнува, го зема револверот
што го фрла Неда и се прекрстува.*):

Господи, белки не умрел Македонецот во мене.

(*Трга кон вратата, која веќе попушта кон ударите.*

Неговото движење е бавно, но спокојно.

Светлината се гаси и сè пак потонува во мракот од кај

првобитно изрони.

Татнат ударите врз вратата во мракот сè додека завесата

и нив не ги придруши.

Штама.)

Користена литература:

- Брук, Питер. (2004). *Нити времена*. Београд: Zepter Book World.
- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2011). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост
- Лужина, Јелена. (уред.). (1997). *Македонската драматика/драматургија – помеѓу традицијата и современоста*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернотрински“.
- Лужина, Јелена. (2000). *Театралика*. Скопје-Мелбурн: Матица македонска.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2000b). *Прилози за историјата на македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернотрински“.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Мазова, Лилјана. (2003). *Тој и тие – Театарски сложувалки*. Скопје: ФДУ.
- Сјоран, Емил. (1996). *Оглед за распаѓањето*. Скопје: Култура.
- Чашуле, Коле. (1984). *Драми*. Скопје: Мисла.
- Чашуле, Коле. (2002). *Десет драми, 1-2*. Скопје: Матица македонска.
- Batušić, Nikola. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavice, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost; Izdanja Antibarbarus.
- Pavlovski, Borislav. (2005). *Od teksta do predstave*. Zagreb: Zajednica Makedonaca u Republici Hrvatskoj
- Sartr, Žan-Pol. (1981). *Drame*. Beograd: Nolit.
- Živković, Dragiša i dr. (ured.). (1992). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

2. ОД ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ ДО АПСУРД, ПРЕПРОЧИТ НА ЕДЕН ДЕЛ ОД ДРАМАТИКАТА НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ

Препрочитот на целосната драматика на еден автор, секогаш нуди можност за нови толкувања исто како што отвора нови перспективи. Препрочитот е една од современите техники на театрологијата, која за клучен и критичен аргумент го има времето. Интерпретацијата на една драма од временска дистанца нуди повеќе истражувачки можности. Исто како што нуди и сеопфатен пристап кон целото творештво на авторот. Во контекст со насловот на темата, препрочитот на драмите на Чашуле го правам во директна релација со неговите и романи и драми и раскази и есеи. Така како критериум се зема целата поетика на авторот.

Раскажувачот во романот *Ништо* на Коле Чашуле (Скопје, 2003) е ставен во несекојдневна позиција да ги слуша, но и да ги бележи (снима, меморира) сеќавањата на неговиот неименуван пријател (евидентирани повеќе според неговата функција, отколку според името). Таинствено водејќи ја приказната полна непознатици, како за нас, така и за него, како автор, тој нè соочува со лик кој својот карактер го гради од сопствената ситуација. Во првиот снимен материјал, неименуваниот пријател, поточно Тој, вели: „Значи јас не сум само овој јас! Не!“ и продолжува „Кога би било, навистина, кога јас би се обидел сам, сам да си го приберам сето тоа, сето мое од сите нив, сето до едно, а дури потоа да се срочам себеси во едно и единствено, во нешто што ќе е вистински мое, и само докрајно мое? Мое!“ (Чашуле, 2003: 25 и 27-28). *Ништо* е роман-разговор, роман – снимен разговор, т.е. снимен мозаик од монолози што звучат подијалошки од повеќе драмски текстови. *Ништо* е роман за еден човек во огледалото на еден друг, роман во кој човекот е ставен во една ситуација и постојано ја преиспитува. Човекот ставен во ситуација која му е дадена, наметната, понекогаш и предизвикана, е една од честите теми во опусот на Чашуле. Тоа е она што теоријата на уметноста ќе го едначи со терминот егзистенцијализам. Поточно драма/роман/уметност на идеи. Тоа е она

што го следи уметноста уште од првите напишани/раскажани/прикажани приказни за човекот ставен во една ситуација и неговиот однос кон светот како резултат на таа ситуација. Тоа е она што Сартр подоцна ќе го именува како *театар на ситуации!* Имајќи го човекот како предизвик, и тоа во ваква констелација, во однос на различни ситуации и практично може да се види начинот на кој драмата од егзистенцијализам, преминува во апсурд, а притоа попатно играјќи и со експресионизмот. Иако навидум овие стилски формации се независни една од друга, драматологијата докажала и еве овде и практично се докажува нивната меѓусебна поврзаност. Повторното читање на романот *Ништо* ме провоцираше да го доистражам егзистенцијализмот во драматиката на Чашуле. И тоа оној кој еволуциски доаѓа до својот максимум, до апсурдот, кој Чашуле го открил практично, едноставно, себесвојствено, со истражување на својата постапка преку неколкуте драми што се белег за неговата творечка посебност. Затоа и денес сакам да ги препрочитувам неговите романи и драми. Затоа што човекот ставен во неочекувана позиција, во мрежа од загатки, во лавиринт на идеи, на говорни и мисловни процеси кои се граничат со игра и тоа сериозна игра со правила и прописи, е вистински предизвик за секој автор. Посебно ваков како Чашуле - единствен и посебен.

Егзистенцијализам...

Нераскинливата врска меѓу уметноста и филозофијата најчесто се евидентира во примерите на доминантните стилски формации на едно време. Ако за пример го земеме периодот по Втората светска војна, кога светската култура се соочуваше со редица прашања/проблеми, неодминливи за филозофијата, тогаш непобитен е фактот дека логично на тоа се појави уметноста на егзистенцијализмот. Се смета дека секоја револуција ја поведува и културната револуција потоа. И обратно. Така е и примерот со егзистенцијализмот. Меѓутоа, важно е да се напомене дека размислувањата за и околу егзистенцијализмот од денешен аспект се разликуваат од оние во минатиот век. Денес ја имаме перспективата на повеќе од пет децении поминати кои го носат сведоштвото и искуството од истото. Потребата да се размислува за егзистенцијализам е интуитивна потреба да се прегледа нашето знаење и начинот на кој се користиме со истото. Во можеби својот најпознат есеј на тема **егзистенцијализам**, во кој го брани егзистенцијализмот од разноразните погрешни дефиниции и едноставно го нарекува

Егзистенцијализмот е хуманизам, францускиот писател и филозоф Сартр, човекот го поставува среде сите феномени. Според него тој прво постои, а потоа ја добива својата смисла. И тоа сам со сопствените можности. Формулата која долго ќе реферира на Сартр овде е директно посочена преку синтагмата **„егзистенцијата ѝ претходи на есенцијата!“** (Sartre, 1964: 10). Она што е особено важно е да се види на каков начин човекот се справува сместен во одредена ситуација. На свој сопствен начин. Затоа и ќе го дефинира дека „човекот е она што го прави од себе“ (ибид., стр. 11). Одговорноста е вистинската категорија што е исклучително важна во овој свет на идеи. Одговорноста е решението на проблемот. Затоа и во драмите на Сартр во кој практично ја презентира својата филозофија, и во драмите на Чашуле, каде што таа филозофија се аплицира, евидентен е човекот кој ја носи својата одговорност. Затоа и Младичот во *Црнила* ќе си пресуди на свој начин. Затоа што и покрај тоа што е ставен во одредена ситуација, сепак има моќ и можност да го стори тоа што ќе ја исправи неправдата. Идеологијата, или поточно, смртта на идеологијата, идејата, идеалот е всушност концентрираната форма на егзистенцијализам во драматиката, воопшто.

Коле Чашуле, „Црнила“ и некои други делови на сложувалката

Црнила е своевиден авторски омаж на егзистенцијализмот. Создавајќи паралелно со филозофијата на егзистенцијата, во непосредна близина и отсјај од борбите во Втората светска војна, Чашуле интимно ја поставува темата на еден човек, среде темата на една идеја. Според она што го знаеме од театролошки аспект, *Црнила* е „структурирана според онаа матрица којашто на модерната европска драматика ѝ ја понуди филозофијата на егзистенцијализмот“. Ја препознаваме преку редувањето на „строго контролираните драмски ситуации – артикулирани преку различните функции на **говорот** а не преку ’развојот’ на настаните – овој тип драма всушност ги **објаснува** идејните/филозофски аспекти, промовирајќи ги НИВ во објекти на драмското дејство“. Исто така, мора да се напомене дека во овој тип драма никогаш не агираат личностите, туку „само и д е и т е, с т а в о в и т е, к о н ц е п т и т е што тие личности (како *personae dramatis*) не ги толкуваат, туку ги застапуваат“ (Јужина, 1996: 178). Идеите во *Црнила* се редат преку репликите на ликовите. Тие не само што ги говорат, туку и ги живеат. Затоа таквото редување на ситуациите доведува до конечниот исход во драмата. Меѓу-

тоа, истите не се резултат само на содржинската анализа на драмата, туку и на нејзината драмска структура. При анализата на овој тип драми, исклучително внимание треба да се посвети на ликовите, поточно, на нивните релации.

Не само Младичот, кој сакал или не, е поставен во одредени подредени ситуации, мислам повеќе дури и „надредени“ ситуации, туку и сите ликови во драмата се развивани во односот на истите тие ситуации. И оние активните, наметливите, како Луков, кои привидно ја контролираат ситуацијата, иако е поважно, дека ситуацијата ги контролира нив, туку и Фезлиев, Неда, Иван, ..., сите се водени од ситуациите, односно, се подредени во редувањето на ситуациите. Затоа и *Црнила* го прикажува човекот ставен во ситуација во која не влијае за да ја смени, туку влијае за да биде контролиран. Секој од нив во барем еден миг од драмата е поставен на раскрсница меѓу своите ставови и начинот на кој се реализираат. Затоа од театролошки диспозитив е важна нивната анализа. Драмските ликови се ставени, поставени во наметната ситуација. Иако водени од одредена идеја тие се во конфликт. Нивниот конфликт е сржта на драмата. Конфликтот е разностран и повеќеслоен. Драмата ја прави не само доминантната теза – убиството на идеалот, преку убиството на идолот, туку и директниот конфликт меѓу ликовите. Може да се рече дека театарот на **ситуации** според Сартр, овде го градат ликовите. Тие живеат надвор од почетните координати што им ги наметнал авторот. Релациите меѓу ликовите се поставени така, што од нив перманентно зборува неможноста да се направи нешто. Тоа е клучната егзистенцијалистичка позиција, онаа што вели – „овде сум и правам нешто што не сакам да го направам!“, поточно, тоа е она што Сартр ќе го именува како **одговорност** и **субјективност**. Одговорноста на ликот е пред идејата и пред неговиот личен ангажман. Тука можам да ја препознаам идеалната позиција на Чашуле како драмски автор. Или како писател, воопшто. Неговите ликови во драмите, романите и расказите, се поставени како експеримент, поточно, како игра на авторот со нив. Тој доминира сè до оној миг додека тие не ја поведат ситуацијата. Конкретен пример е Фезлиев во *Црнила*. Тој е зависен од авторот, од неговата промисла, сè додека не го стави во директна врска со Младичот. Во мигот кога Фезлиев ќе се препознае себеси во Младичот, тој ја презема ситуацијата од авторот и си дозволува да заврши со пиштолот во рака, и со позната реплика која многу често е цитирана и актуелна и од денешен аспект: „**Господи, белки не умрел Македонецот во мене**“ (Чашуле,

2002: 170). На сличен начин, иако во различен контекст и Затвореникот во *Вител* решава да си пресуди себеси на начин на кој му е креиран од Иследникот, сè до последната сцена. Навидум се подведува на неговата игра, која според мене е мултиплицирана, затоа што тргнува од идејата на авторот за начинот на кој се соочуваме со сопствените идеали и идеологии, од водењето на револуционерната борба и од последиците, преку неговото лично искуство, до играта Иследник – контра сите иследнички методи и техники (и тоа контра оние физички најсуровите за да заврши до најсуровата воопшто, во која насилството не е видливо, туку наметнато!) и Затвореник – кој се однесува според потребите на наметната ситуација на Иследникот сè до оној миг додека не ја земе „ситуацијата во свои раце“ и не заврши со: „Затвореникот: *(Не се брани. На лицето му потекува крв. Но тоа е радосно, победничко.)* Благодарам. Благодарам“ (Чашуле, 2002: 312).

За разлика од нив двајцата, кои сепак на крајот излегуваат од ситуацијата, ликовите во драмите во кои Чашуле експериментира со апсурдот, не можат да дејствуваат. Нивната неможност да излезат од ситуацијата, само ги засилува елементите на апсурд со кој се игра Чашуле како автор. Ниту Мирон, ниту Кирон, а не пак Ел Илустрисимо можат да направат сопствен излез од ситуацијата. Тие се поставени без можност за дејствување. И на тој начин само во една поетика може да се препознае зошто модерната како стилска формација, завршила со апсурд, овде мислам на модерната драма, односно театар.

Егзистенцијализмот во драматиката на Чашуле е исклучителен феномен кој е значаен и за македонската драма и театарот воопшто. Во творештвото на еден автор можеме да го детерминираме начинот на кој се развива драмата, и тоа преку ретки примероци исклучителни и посебни драмски текстови кои и денес се повеќе од актуелни.

Зачинето со експресионизам...

Откако човекот е оставен сам против сите, или поточно сам осамен од сите во егзистенцијализмот, во драматиката на Чашуле, тој се соочува со сопствениот начин на функционирање и тоа изваден надвор од неговата психологија. Иако хронолошки, експресионизмот е пред егзистенцијализмот (овде мислам на експресионистичката драма и театарот од крајот на XIX и почетокот на XX век), во драматиката на Чашуле, следува отпосле, како личен проект на авторот. Неговиот егзистенцијализам илустри-

ран во *Црнила* (1960), а кулиминанан со апсурдот на *Партитура за еден Мирон* (1966), *Дивертисман на еден Стрез* (1967-1990) и малку подоцна во *Како што милувате или Оставката на еден карипски министер за внатрешни работи или Достага на самиот врв на највисоката власт* (1973-1977) во *Вител* (1966) покажува како може да се развие во експресионизам и тоа пак преку односот меѓу ликовите. Во овој тип на драматургија, поточно, во драматургијата на модерната, важно е да се прави анализа не само на драмската структура, туку и внатрешна анализа на ликовите. Од нивните релации може да се дефинира и драмата и нејзината апликативност.

Ликот во експресионистичките драми е поставен со цел да се прикаже „дезинтеграцијата на личноста во општеството во модерната доба на техничкиот напредок“ (Selenić, 2002: 96), меѓутоа и да се разбие традиционалното поимање на ликот, според Стринберг. Тој во предговорот на *Госпоѓица Јулија* наведува дека ликовите намерно ги прави бескарактерни, за да може така „разбиени“ да станат „конгломерат на бившите и сегашните општествени степени, исечени од книги и весници...“ (Strinberg, 1985: 662-670). На тој начин драмскиот автор експериментира со ликот, му ги одзема дотогашните можности и го поставува на друг, сосема поразличен начин. Затоа е важно за ликот да „се реализира во драмата на тој начин што, поставен во еден процес, ќе доживува серија визији кои треба да го доведат до откритието на животната суштина“ (Петковска, 1996: 236). На тој начин и ние како читатели и ликот сме соочени со истражување што ни го наметнува авторот, а тоа е евидентно во начинот на кој се води драмската структура.

Вител – или кога не можеме да реагираме

Читајќи го *Вител* поставени сме во ситуација која ни е наметната од авторот. Со тоа што ние како читатели го читаме и придружниот текст, можеме да ја играме играта што ни е дадена како таква, со правилата што веќе однапред ни се поставени. Или поточно може да се рече, „текстот ја добива својата интегралност само во сооднос со дидаскалиите, без кои не само поставувачот, туку и читателот тешко може да ја добие комплетната претстава за делото и неговиот карактер“ (Петковска, 1996: 125).

Во драмата на Затвореникот и Иследникот од кој секој од нив ја развива својата приказна како нишка од ткаенина, со цел да ја исплете што позагадоночно, најмногу се

оди кон откривањето на однесувањето на ликот во одредена конструирана ситуација во кој нема волја и можност да се реагира. Тргувајќи од драмата на идеи, како што беше примерот со *Црнила*, но сепак решавајќи да постави лик кој не само што нема да реагира онака како што очекуваме, туку ќе направи нешто сосема друго, а истото да е од претходно што посложено исконструирано, Чашуле, во *Вител* нè соочува со ликови кои се противници и на себеси и на идејата, па затоа се има потреба од нивно дуплирање. Обезличувањето на ликот, обескарактерувањето, што би рекол Стринберг и директно е направено преку дуплирањето и на Дежурниот и на Затвореникот и на Иследникот и на другарите, поточно, на сите ликови воопшто. Она што постмодерната ќе го преземе од експресионизмот и ќе го надгради како свој клучен квалификатив – обезличувањето и мултиплицирањето – овде е поставено како основа на драмата. Всушност, *Вител* е една од ретките драми во македонската драматика, во која ликот е целосно обезличен за да може да ја извршува својата функција. Ова е идеална парадигма на експресионистичка постапка. На еден маестрален начин, Чашуле, ја поставува загатката меѓутоа кој и како ја создава легендата, кој е виновен и зошто, и на кој начин се руши една идеја. И кога мислиме дека сето тоа е завршено, играта продолжува со однесувањето на Затвореникот, кој и покрај целокупната скршеност, не само на себеси, туку и на сопствените идеи оди доброволно кон сопствената ликвидација, за да може да ја воскресне идејата како пример што сè не треба да се прави. Трилерските игри, во кои се игра со напнатоста, по примерот на најдобрите претставници на жанрот е исклучително важен драмски ефект, исклучително театрален и податлив за игра. Оваа драма покажува на кој начин егзистенцијализмот може да се користи со експресионизмот за да може да го прикаже распадот на ликот и неговото однесување во позиција на двигател на драмата. Од анализата на драмите на Чашуле, евидентен е податокот на кој начин се прави тоа и дека вистинскиот причинител не е содржината/темата на драмата, или пак нејзината структура, туку единствено и исклучиво драмскиот лик.

Наспроти однесувањето што ќе се води со акција, однесување кое ќе биде движечки принцип што ќе ја води акцијата и ќе ја развива драмата, ликовите, конкретно, во *Вител* и покрај својата неможност се ставени во „конгломерат од бившите и сегаш-

ните“ (Стринберг) својства и се поставени како активни од сопствената неактивност. Тоа ги води кон целосно обезличување и целосна немоќност за акција, како што е примерот со драмите во кои Чашуле се соочува со апсурдот или антидрамата.

Апсурд...

Апсурдот, ако може така да се рече во контекст на досегашната драматолошка анализа, е уште еден од рецидивите на егзистенцијалистичката филозофија. Човекот освен што е ставен во одредена ситуација без своја волја, туку и му се „одзема секое филозофско и политичко оправдување на неговото дејствување“ (Pavis, 2004: 30). Апсурдот е логичниот крај на модерната, како што повеќепати нагласувам во текстов. По него, се разбира дека сите тези/антитези, потрага по оригиналност и завршеност, активност и ангажман, ..., не можат да продолжат да се развиваат, туку да прекинат и да дозволат, некои „нови форми“ (Чехов) да си го обезбедат своето место.

Драмата на апсурд структурирана е без драмски заплет, без јасно дефинирани ликови, со кои владее случајот. Сè што е еднакво на познато и разбирливо однесување е отстрането. Сега може да се рече дека „експериментот“ се прави уште порадикално. Затоа е голем предизвикот кај драмските автори и затоа апсурдот е логичниот крај на драмата на модерната во XX век.

Според Еслин, театарот на апсурдот е во конфликт со дотогашното поимање на театарот воопшто, и во начинот на кој тој се води. Драматиката на Јонеско, Бекет, Жари и другите е само пример на неговото тврдење, дека конфликтот сега е извршен, ние сме свесни само за последиците.

Македонскиот театар многу доцна го прифаќа театарот на апсурдот. Освен во аматерските и алтернативните театри, во кои се игра според старата, востановена техника и се користи само текстот за да се презентира одредена идеја, националните театарски куќи не го прифаќаат апсурдот во мигот кога е актуелен низ европските сцени, туку многу, многу подоцна. Меѓутоа, македонската драматика во примерот на некои од драмите на Чашуле, има одлична можност да ја презентира антидрамата. Неговиот апсурд, исто како и експресионизмот и егзистенцијализмот се логична последица на личните истражувања, начинот на кој ја развива својата поетика и ја зацврстува својата драматика како себесвојствена, посебна и исклучително важна за македонскиот театар воопшто.

Партитура за еден Мирон, Дивертисман за еден Стрез, Како што милувате – оставка на еден кариписки министер за внатрешни работи или Достага на самиот врв на највисоката власт...

Трите драмски текстови кои се градени според принципите на театарот на апсурдот, и тоа според оние прецизни дефиниции на Еслин, во средиштето, како и претходните драми, го носат ликот и неговата неможност за реакција. Драмските ликови во овие драми, од обезличеноста на експресионизмот сега се доведени во позиција на неделување или пак ако делуваат тогаш е по принцип на марионета. Со нагласувањето, пренагласувањето на одредени нивни својства се оди кон акцентирање на идејата дека не е важно кој прави – туку што, поточно зошто? *Партитура за еден Мирон* е пример за тоа како ликот кој е обезличен, па дури и именувањето му е проблематично, е воден од идејата за потоа и да му пресуди. Не случајно Каин чие име има силна библиска конотација може да си дозволи подигрување со подредените чиновници, за да може целосно да се изгуби во лавиринтот на загатките што се поставени. Апсурдот овде е конструиран и во драмската структура, и во ликовите и во содржината којашто самата по себе е тотално неважна. Можеби затоа има потреба од одговор на нивните загатки, со пишувањето на *Дивертисман за еден Стрез*. И двете драми се именувани со музиколошка номенклатура, за да може да отстапат и од самата форма што е чест случај во драмата на модерната. Секоја од овие три драми ликот го доведува во позиција на неможност на делување од чисто неверојатни постапки. Затоа се актуелизира и достагата како феномен во *Како што милувате...* Неделувањето на ниту еден од ликовите оди до апсурд, поточно, нивните реплики се водени вон секаква контекстуализација, што се разбира е една од одликите на театарот на апсурдот. Сериозноста на темата се поставува како истражувачки материјал и се доведува до неможност за реализација, до привид, сенишност, што Чашуле тоа директно го покажува во дидаскалиите на *Дивертисман за еден Стрез* посебно, со нагласувањето на зборот **црнила**. Тој самиот игра со нас како читатели давајќи автореференцијален осврт на претходното свое творештво. И ако Мирон можеше да се најде во загатката поставена од Кирон, за да го открие Каин, преку што се гледаше играта каква што ја водеа директно Затвореникот и Иследникот во *Вител*, тогаш се разбира дека не е никаков проблем за Навахита Велос да ја чека својата реализација само доколку Ел Илустрисимо

се реши да го забележи. Секоја од овие точки реферира на некоја веќе претходна, само што овде е доведена до својот максимум. Затоа се исклучително важни овие драми на Чашуле за да се направи лично и театролошко и драматолошко истражување. Она што почнало како едноставна постапка, сега станува сложен експеримент, што е евидентно во целото негово творештво. Како никогаш да не завршила приказната на ликовите и нивните мотивации, туку истите продолжуваат да живеат и понатаму во некои други форми и содржини, на некои сосема други начини. Тоа е посебна карактеристика на драматиката на Чашуле. Можноста и начинот да се истражува ликот и неговиот однос во драмската структура.

Заклучок?

Секоја од драмите што беше предмет на анализа на свој сопствен начин ја покажа авторската потреба да се направи драма која ќе биде резултат на лични истражувања. Средиштето на сите драми е Револуцијата, поточно последиците од неа, меѓутоа, зависно од тоа што е предмет на истражување така се води и целата драмска структура. Бидејќи Чашуле во средиштето секогаш го фокусира ликот и неговиот однос кон Револуцијата, си дозволува експерименти со изразните средства. Тоа е дефинитивно одличен рецепт за успех, затоа што ги истражува и можностите на авторот како автор, и на ликовите како ликови, но и нам читателите како читатели. Затоа овие драми се податливи за препрочит и нудат повеќе можности за анализа. Иако Револуцијата која е директна тема на сите драми анализирани во овој текст, е една и единствена како историски или пак политички феномен, сепак од драматолошка гледна точка таа е истражувана како посебен феномен од различни позиции. Ако во *Црнила* беше истражувана во контекст на идеалот и идолот, и притоа ликот беше доведен во одредени ситуации во кои не можеше да реагира поради авторитативната позиција на Револуцијата, а пак во *Вител* Револуцијата како во примерот на Бихнер, си ги јадеше своите деца, меѓутоа во овој случај јавно и инвертирано, за да може во *Партитура за еден Мирон* или пак во *Дивертисман за еден Стрез* таа да биде маргинализирана, за да може да се покаже заменливоста на идејата без нужни последици, а пак во *Како што милувате...* да биде оставена самата на себеси, тогаш може да се заклучи дека нејзиното земање е само како предмет, а не сенка или пак лично сведоштво на одреден историски феномен. Благодарение на својот личен ангаж-

ман, Чашуле, егзистенцијализмот го анализира низ визурата на политичкиот ангажман, и потоа откако ќе го направи тоа си дозволува, што е сосема релевантно и респектабилно да го истражува низ различни аспекти.

Во драматиката на Коле Чашуле исклучително се важни драмите кои се конструирани според сопствените истражувања на естетиката на егзистенцијализмот. Истите тие драми на ситуации, според терминологијата на Сартр, се еден вид авторска лична проблематика, што ја експериментира и пресоздава во еден голем дел од својата поетика и естетика. Како дел од личниот препрочит, како на формата, така и на темите со кои се занимава, Чашуле, лично покажува/прикажува како се развива егзистенцијализмот до апсурд во македонската драматика. Со овие драми тој прави автореференцијален однос и кон драмата/театарот, но не се исклучува себеси од општествениот/политички ангажман. Затоа и реферира кон повеќе различни стилски формации што не ја следат драматолошката хронологија, туку сопствениот импулс за истражување. Ваквата отворена активност долго ќе биде уникатна во македонската драма и театарот.

Драмите што беа препрочитани...

Црнила – пиеса во четири дела, (1960)

Вител – пиеса во три дела, (1966)

Партитура за еден Мирон – сценска подбивка во два дела, (1966)

Дивертисман за еден Стрез – драмска етида, (1967-1990)

Како што милувате – оставка на еден карински министер за внатрешни работи или Достага на самиот врв на највисоката власт – партитура за една претстава, (1973 - 77)

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2011). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Јелена. (уред.). (1997). *Македонската драматика/драматургија – помеѓу традицијата и современоста*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернотрински“.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ИД-ром). Скопје: ФДУ.
- Лужина, Јелена. (2003). *Театралика, пак*. Скопје: Магор.
- Мазова, Лилјана. (2003). *Тој и тие – Театарски сложувалки*. Скопје: ФДУ.
- Петковска, Нада. (1996). *Драмското творештво на Коле Чашуле*. Скопје: Детска радост.
- Сјоран, Емил. (1996). *Оглед за распаѓањето*. Скопје: Култура.
- Стојаноска, Ана. (2006). Можно читање на „Црнила“: во: *Синтези*, бр. 4/2006, стр. 21-23.
- Чашуле, Коле. (1984). *Драми*. Скопје: Мисла.
- Чашуле, Коле. (2002). *Десет драми, 1-2*. Скопје: Матица македонска.
- Чашуле, Коле. (2003). *Ништо*. Скопје: Ми-Ан.
- Цепароски, Иван. (1998). *Уметничкото дело во втората половина на XX век*. Скопје: Култура.
- Esslin, Martin. (1965). *Absurd Drama*. London: Penguin Books.
- Pavice, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti: Centar za dramsku umjetnost; Izdanja Antibarbarus.
- Pavlovski, Borislav. (2005). *Od teksta do predstave*. Zagreb: Zajednica Makedonaca u Republici Hrvatskoj
- Sartr, Jean-Paul. (1964). *Egzistencijalizam je humanizam*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Sartr, Žan-Pol. (1981). *Drame*. Beograd: Nolit.
- Selenić, Slobodan. (2002). *Dramski pravci 20. Veka*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Strinberg, August., Stamenković, Vladimir. (pri.). (1985). *Predgovor za Gospođicu Juliju*. во *Teorija drame XVIII I XIX vek*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

(Текстот е објавен во зборникот „Чашуле, отпосле“, МАНУ, 2013)

3. НЕОИСТОРИЦИСТИЧКО ЧИТАЊЕ НА ДРАМИТЕ *ЦРНИЛА ОД КОЛЕ ЧАШУЛЕ И ДИВО МЕСО ОД ГОРАН* СТЕФАНОВСКИ

Вовед – Презентација на идејата

Неоисторицизмот како интерпретативен метод ја докажа својата плаузабилност и апликативност. Не само во однос на книжевноста, туку и на другите уметнички форми. Имајќи предвид дека театрологијата ги користи придобивките од науката за книжевност, користењето на неоисторицизмот како интерпретативен метод се покажа практичен и во однос на театролошките анализи. Меѓутоа, предизвик за ова истражување беше, како еден драмски текст, кој не е само книжевен, туку е наменет за изведба на сцена ќе може да се интерпретира со помош на апаратурата на неоисторицизмот. Истражувањето на драмскиот текст, како и на кој било друг текст, не само книжевен, подразбира појаснување на неговата релација со уметноста и општеството во кое настанува. Кога станува збор за театарот и драмата, треба да се истакне огромното влијание на театарот уште со неговите почетоци. Театарот долго време го држеше приматот на најсилен, најмоќен медиум. Тоа го препозна уште политичкиот систем во Античка Грција, па го финансираше театарот. Тој театар се афирмираше со драмски текстови, поточно со античките трагедии. Затоа која било анализа на античката трагедија не може да се направи без контекстот во кој е настаната. Спецификата е во тоа дека ова е феномен кој е временски ограничен, а тука, во контекстот треба да се бара и причината зошто. Од сето ова наведено се препознава потребата секој драмски текст да се анализира според контекстот во кој настанува, а со тоа и да го практикува неоисторицизмот како доминантен метод. Ако го протолкуваме ставот на Стивен Гринблат (Stephen Greenblatt) (кој „разговара“ со ставовите на Џејмсон /Jameson/ и Лиотар /Lyotard/²¹) во неговиот есеј *Кон една поетика на културата* (1989), дека „која е релацијата меѓу уметноста и општеството или меѓу една институционално демаркирана дискурзивна практика и друга? – тоа не се приземјува на еден едноставен, теориски задоволувачки одговор, од оној тип како што Џејмсон и Лиотар сакаат да го овозможат“ (Stephen

Greenblatt. 1989: 7). Одговорот што тој го нуди е само еден од можните, според него. И не треба да се ограничи само на едностраноста. Гринблат тргнува од дефинирањето на релацијата уметност – општество, сакајќи да ја прикаже повеќедимензионалноста на уметноста и да не ја ограничува/врамува во само една интерпретација. Имајќи предвид дека драмскиот текст е непосредно поврзан и со општеството во кое е создаден и со околностите во кои е создаден, неоисторицизмот се наметна како суштински потребен метод, кој го олеснува читањето на драмскиот материјал, а потоа и открива некои негови дотогаш непознати значења.

Меѓутоа, драмскиот текст и неговата анализа, иманентно користат некои од позициите на неоисторицизмот, не намерно и не однапред поставени, туку поради природата и влијанието на текстот што го има сам по себе. Може да нагласам дека анализата на драмскиот текст е тесно поврзана со неоисторицизмот како интерпретативен метод, затоа што без разлика на тоа кој метод ќе се примени во анализата на драмскиот текст, по дефиниција се бара контекстот и врската со општествено-политичките прилики. Тоа не е дел од теоријата, туку е дел од онтологијата на драмскиот текст. Драмскиот текст кој е основа на театарската претстава е во тесна врска со општеството во кое настанува. Затоа мислам дека неоисторицизмот е „идеален“ интерпретативен метод за кој било драмски текст, а посебно за оние што се во тесна врска со општеството во кое настанале (античката трагедија, драмите на Шекспир, класицистичките драми, општествено ангажираниот театар, Брехт...).

Типична драматолошка анализа

Секоја анализа на драмски текст може да се структурира на два големи топови – надворешна и внатрешна анализа. Надворешната анализа се однесува на дефинирањето на контекстот, а внатрешната на анализата на драмската структура, преку трите категории: простор, време и ликови. Имајќи го предвид дефинирањето на контекстот, веднаш се забележува примарната апликативност на неоисторицизмот, поточно, збогатувањето на анализата, преку проширувањето на контекстот. Надворешната анализа е стартната позиција на една драматолошка анализа. Тоа подразбира дефини-

рање на авторот, насловот, поднасловот и жанрирањето на драмата, како и времето, местото кога е објавена или поставена. Потоа се третира писмото во драмата, стилот на пишување (стих и/или проза), за потоа да се премине на внатрешната анализа. Освен анализата на драмската структура (според Аристотел), примарно се истражуваат ликовите во драмата, просторот и времето во кое драмата се случува. Секоја од овие категории се истражува паралелно, а се надополнува со дефинирањето на петте точки на градењето на фабулата – вовед/експозиција, заплет, кулминација, перипетија и расплет. Внимателното читање на секој драмски текст подразбира анализа на секоја од овие категории посебно, со цел да се пренесе начинот на кој е напишан и како се чита. Во мноштвото книги од теориска драматургија, без разлика на позицијата од која се напишани, главно се инсистира на овој начин на анализа со цел драмскиот текст полесно да се интерпретира и да се направи потенцијална основа за текстот на претставата. Секоја од овие интерпретативни практики за своја основа го зема Аристотел и неговата прочуена книга *За поетиката*. Без разлика дали станува збор за античка трагедија или современ драмски текст, анализата треба да ги прикаже овие чекори, за да може полесно да се следи текстот. Надворешната анализа, колку и да изгледа едноставна е од големо значење поради дефинирањето на контекстот и начинот на кој тој драмски текст го сведочи историјата на светската драма и театар.

Во книгата *Вовед во драматологијата*, хрватскиот драматург и теоретичар, Вјеран Зупа (Vjerran Zuppa), го позиционира драмскиот текст на ниво на говорот и го истакнува значењето на театарот и на анализата на драмскиот текст. Во воведот на книгата, тој го поставува театарот како целина, како наједноставната, а воедно и најсложената уметност. Значењето на анализата на драмскиот текст, според него е огромно, затоа што кога ќе се дефинира драмскиот текст, потоа е сè полесно за анализа. Од таа страна треба да се напомене дека секоја анализа на драмскиот текст подразбира внимателно читање на текстот и препознавање на заплетот како главен двигател во драмата. Зупа заплетот го третира како тоталитет. Поточно, поставувањето на структурата на драмата, значи да се постави структурата на заплетот. Тоа е важно и поради самата драма (заплетот го носи дејството, значи ја создава драмата), но и поради времето и

просторот во кое таа драма е напишана. Која и анализа да се примени, кој начин на толкување да се аплицира, секогаш драмата треба да се анализира според двете номинални категории, а со самото тоа да се прикаже потенцијалот на драмата како основата на текстот на претставата.

Откако драмата ќе се анализира надворешно, се преминува кон внатрешната анализа, со анализа на драмската структура. Потоа се прави посебен осврт кон ликовите (актанцијалниот модел се применува сè до појавата на драмата на апсурдот), како и нивното категоризирање. Пред тоа треба дејството да се постави во временско-просторни координати, без разлика дали се дадени во дидакалии (драмски), реплики (сценски) или користат театарски знаци. Кога ќе се заврши типичната драматолошка анализа, може да се препознае *описот* според Аристотел или потенцијалната сценичност на драмата. Ако се знае дека секој драмски текст кој е пишуван во одредено време е наведен за изведба на сцена, тогаш од тлоцртот на просторот во кој текст се изведува, може да се препознае театарскиот модел што доминира во тоа време. Пример за тоа е античката трагедија што се игра во антички театар кој има специфичен изглед. При внимателно читање на која и да е античка трагедија може да се забележи дека од изгледот на сцената зависи подредувањето на просторот и движењето на ликовите во драмата. Ова е уште една од причините зошто тврдам дека неоисторицизмот е клучен метод за драматолошка анализа. Секој временски период, секоја општествена прилика го диктира изгледот на просторот кој е значаен во општествено-политичкиот систем. Како што е примерот со потребата од театар во римско време и третирањето на градот како таков, само ако има театар. Или пак периодот на класицизмот, посебно во Франција кога Луј XIV и Версај се клучните елементи за создавање театар, а тоа се чита во драмските текстови од тоа време. Затоа сметав дека е потребно да се нагласи текот на драматолошката анализа, за да може да се примени неоисторицизмот како интерпретативен метод при читањето на две парадигматски драми што се предмет на ова истражување.

Неоисторицистичко читање на драмски текстови – поставување на методот

Имајќи ја предвид надворешната анализа на драмските текстови и поставувањето на контекстот, може да се зборува за неоисторицистичко читање на драмските текстови, поточно за поставување на неоисторицизмот како интерпретативен метод. Стивен Гринблат и Кетрин Галагер, во книгата *Практицирајќи го неоисторицизмот*, пишуваат за начинот на кој може едно дело да се толкува. Пишувајќи за денес исклучително популарната книга на Оербач (Auerbach) *Мимезис*, тие наведуваат дека почетокот на книгата е најинтригантен и дека оттаму може да се извлече целата анализа на книгата. Иако станува збор за една стручна книга, а не за белетристика, сепак може да се извлечат заклучоците на кој начин најидеално би се поставил методот за анализа на драмскиот текст/драмата.

Иако ја следиме метафората на Гринблат за неоисторицистичкото читање на делото како октопод, сепак тргнуваме еден чекор однапред, а тоа е изборот на драмите за анализа и впечатокот од првото читање. Да се избере текст за анализа, значи да се дефинира неговото значење во историските рамки на феноменот. Драмскиот текст секогаш се интерпретира и според влијанието што го има извршено на драмата и театарот, воопшто. Најчесто, како на истражувач ми се наметнува прашањето, зошто токму тој текст станува популарен, а не некој друг? Зошто еден автор е популарен од друг и зошто режисерите решаваат да ги постават токму тие текстови? Мислам дека при третирањето на драмскиот текст со помош на интерпретативната матрица на неоисторицизмот, треба прво да се одговори на тие прашања, а потоа да се премине на самата анализа.

Сакајќи да ја покажам апликативноста на методот во процесот на анализа и компарирање на драмски текстови, направив своевиден препрочит на две доминантни драми од современата македонска драматургија, *Црнила* од Коле Чашуле и *Диво месо* од Горан Стефановски. Прво го дефинирав контекстот, потоа згуснатата дескрипција, за на крај симултано да ја пренесам компаративната потенцијалност на двата текста читани според методот на неоисторицизмот.

Македонската модерна драматика и релевантните автори(тети)

Македонската модерна драматика за свој официјален почеток го брои објавувањето/поставувањето на *Вејка на ветрот* од Коле Чашуле. Токму овој драмски текст ги поставува основите на македонската модерна драматика, а со самото тоа покажува на кој начин таа се афирмира во контекстот на светскиот модернизам.

Пишувајќи за современата македонска драма, театрологот д-р Јелена Лужина, ја потенцира *Вејка* како драма која ја поместува жанровската свесност, во својата книга *Македонската нова драма*. Драмата којашто пропаѓа на интерниот конкурс на Македонскиот народен театар, затоа што не соодветствува со дотогашниот македонски театар, ја препознава исклучително инвентивниот и креативен режисер Мирко Стефановски и ја поставува на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“, во Прилеп. Претставата има премиера во април 1957 година. Тој датум се зема за почеток на македонската модерна драматика. Како што пишува театрологот д-р Јелена Лужина: „*Вејка* функционира низ/преку некоја **нова драмска форма**; драмскиот/театарскиот жанр во којшто таа е напишана и изведена не кореспондира со традиционалните жанрови коишто ѝ претходеа“ (Лужина, 1996: 134). Според неа, но и според повеќето проучувачи на македонската драма, *Вејка* е исчекор од дотогашниот театарски светоглед и отвора и поставува нов – модерен, современ, актуелен. Нејзината модерност се следи во изборот на темата, позиционирањето на главниот лик и неговата психологија, дефинирањето на современиот простор, нагласувањето на амбиентот во претставата кои се во директна врска со психологијата на ликот и начинот на кој е структурирана драмата. По оваа драма, македонската драматика ја „присвојува“ модерната и е во паралелен тек со современата европска и американска драматика.

Македонската современа драма бележи различни појавности, во неа се сретнуваат и драми што припаѓаат на реализмот, егзистенцијализмот, футуризмот, антидрама, експресионизмот и сл.²². Затоа во овој контекст ќе ги наведем само главните карактеристики на македонската модерна драма, потпомогната од истражувањата на театрологот д-р Лужина, во претходно споменатата книга *Македонската нова драма* (1996). Иако фокусирана на одредувањето на современоста на македонската драма и нејзиното теориско експлицирање, оваа книга го издвојува модернистичкиот елемент на македонската драма. Во поглавјето „*Како се калеше модерноста*“: македонска дра-

матургија 1945-1957, Лужина го дава одговорот за промените во македонската драма и театар, а со тоа создавањето на основата за појавата на модерната драматика. Таа ги наведува сите драмски текстови од македонски автори што ја третираат патеката за отворање на можностите да се создаде македонско модерно драмско писмо, што ќе го направи драмата на Коле Чашуле, *Вејка на ветрот*.

Македонската модерна драматика исто како и светската се одликува со неколку важни елементи кои треба да се истакнат и во оваа прилика:

- *Оригиналност*
- *Авторство*
- *Комплетно затворена структура*
- *Поделба на сцени*
- *Голема тема*
- *Создавање на амбиент*
- *Драмски ликови – карактери*
- *Психологизација на ликови*
- *Надеж*

Има и други, но овие се најпотребни за ова истражување. Во модерната се нагласува авторството, се препознава авторот според неговата поетика и естетика, се акцентира неговата оригиналност, како во стилот на пишување, така и во изборот на темата што ја прикажува. Тоа е најчесто некоја голема тема – семејство, љубов, животни прашања, историски и национални проблематики, идеализација и идеологија и сл. Драмската структура е затворена, сите драмски етапи го следат аристотеловскиот модел. Дејството е поделено на сцени, не на чинови. А ликовите се структурирани низ самото дејство. Тоа подразбира и формирање на ликови-карактери²³, кои доминираат со драмското дејство и чија психологизација е одлично разработена. На крајот од драмата, како и во секоја модернистичка драма, постои надеж, која е имплементирана во развојот на некој од ликовите.

Вака поставени елементите од македонската модерна драма, може да ни помогнат поедноставно да го примени методот.

Почетокот – изборот на текстовите за анализа

За потребите на ова истражување ги избрав претходнонаведените два текста. Не само поради нивното значење за македонската современа драматика (што само по себе е доволен мотив), туку и поради контекстот во кој настанале, како и во однос на тоа на колку модерен, актуелен начин поставуваат проблематика што е прикажана многу актуелно и во корелација со тогашните светски трендови. Всушност, главната инспирација ми е моето тврдење дека за разлика од големите драмски автори на XX век и нивните воведни дидаскалии во драмите што го обележаа тој век и сè уште ги освојуваат театарските сцени низ светот, ние имаме драмски текст со најдобра, најпоетична, најзначајна воведна дидаскалија на светот (*Црнила*) и драма со одлично транспонирање на приказната на крајот на едно семејство и надежта за следното (*Диво месо*).

Како дел од неоисторицистичкиот метод може да се смета и практиката на препрочит на едно дело по извесен временски период. Препрочитот како постапка го дефинирав при анализа на драмите на Коле Чашуле за потребите на зборникот *Коле Чашуле, отпосле* (2013), како и при изборот и предговорот на книгата *Современа македонска драма* (2008), дел од проектот 130 тома македонска книжевност. „Да се препрочита македонската драматика, значи, повторно, отпосле, да се детерминира нејзината практика, да се провери нејзината театарска успешност и да се валоризира нејзиното постоење. Препрочитот, нужно е во конфликт прво со себеси, а потоа и со претходницата“ (Ана Стојаноска, 2008: 5). Препрочитувајќи ги повторно и повторно овие две респектабилни и реномирани македонски драми, може да се потврди нивното значење и нивната вредност, но и да се пронајдат уште многу, кои авторите, умешно ги сокриле од нас на првото читање, и се решиле да нè наградат за секој следен обид на читање.

Од годината кога е напишана 1960 година²⁴, и праизведена 1961 година²⁵, па до денес, драмата *Црнила* на Коле Чашуле и објавувана и изведувана многупати²⁶. На театарските сцени во Македонија и надвор е одиграна дваесет и седум пати. Нејзиното значење е огромно не само за македонската драма и театар, туку и за македонската култура, воопшто.

Драмата *Диво месо* од Горан Стефановски е напишана 1979 година и е праизведена на сцената на Драмскиот театар - Скопје, во режија на Слободан Унковски (1979).²⁷ До денес се докажува нејзината популарност и актуелност.

Треба да се напомене дека и двете драми поместуваат елементи на естетиката на драмата и театарот во времето кога се напишани, а нивната актуелност и севременост е видлива и денес²⁸. Ако *Црнила* значеше промена на модерната во насока на истражување на егзистенцијализмот, како и решавање на болните петна од македонското минато, тогаш *Диво месо* значеше промена во начинот на третирање на современото драмско писмо и поставувањето на еден модерен ракопис на една актуелна театарска сцена. И двете драми до денес, при секој препрочит, при секое поставување го докажуваат токму тоа.

Поставување на контекстот

Пишувајќи за повеќе различни соработки на еден режисер и еден автор, во книгата *Тој и тие, театарски сложувалки*, познатата критичарка Лилјана Мазова, уште во првиот есеј пишува за Коле Чашуле и за *Црнила*. Откако ќе наведе кој учествува во процесот на подготовка на претставата, таа пишува за премиерата на претставата, интуитивно доаѓајќи и погодувајќи го контекстот во кој претставата настанува. „Премиерата/праизведбата на *Црнила* е на 26 јануари 1961 година на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје, во онаа театарска зграда, од левата страна на Вардар, на која по 1963 година (по земјотресот на 26 јули оштетениот објект беше урнат) и публиката и сите сценски уметници се сеќаваат со носталгија. Претставата е прикажана, истата година, на тогаш најпрестижниот фестивал на југословенскиот театар – Стериино позорје во Нови Сад, а жириго ѝ додели две награди: на Чашуле награда за најдобар текст, и на Петре Прличко награда за ликот на Фезлиев“ (Лилјана Мазова. 2003: 18). Намерно го избрав овој цитат, затоа што при внимателно читање покажува неколку клучни аспекти за контекстот на овој текст и претставата работена по него.

Драмата *Црнила* е типична егзистенцијалистичка драма (на ситуации), за убиство на идолот и деидеализацијата на дел од македонската историја. Може да се каже дека *Црнила* е драма за македонскиот идентитет и постојано актуелното македонско прашање. Но, сепак тоа не е типична историска драма. Како што пишува театрологот д-р Јелена Лужина, во својот есеј *Освојување на слободата* (2003), пиесата

на Чашуле, вели таа, „ниту се обидува да ја театрализира таканаречената историска вистина, ниту сака да драматизира една од возбудливите епизоди со какви што обилува секоја национална (особено, доколку е балканска!). Напротив, реферирајќи кон еден историски/митски настан, таа се развива како типична егзистенцијалистичка *драма на идеи*, која се занимава со трагичните недоразбирања помеѓу осамениот поединец и 'компактното колективно мнозинство', со моралните дилеми за оправданоста на насилиството во името на 'повисоките цели', со фаталното и вечното недоразбирање помеѓу секоја '*конечна цел*' (или '*голема Идеја*', во име на која секогаш се манипулираат некои мали луѓе) и *валканиите средства* со кои таквата цел неизбежно се остварува“ (Лужина, 2003: 294-295).

Современата македонска драматологија и театрологија ја третира *Црнила* како драма на идеи, егзистенцијалистичка драма за убиството на македонската историска икона Ѓорче Петров од страна на Младичот. И бидејќи секоја историја има своја историја и митологија, така и оваа драма има неколку клучни топови кои ни се потребни за нејзино внимателно читање. Ѓорче Петров е тесна роднинска врска со Чашуле. Неговиот дедо, како што тој споменува во повеќе наврати, е интригантна фигура од неколку причини. Македонската историја името на Ѓорче Петров го поврзува со имињата на клучните идеолози на Македонската револуционерна организација. Неговото убиство во Софија, во 1921 година е еден од најинтригантните историски настани од поновата македонска историја. Имајќи ги предвид овие историски факти (годините на раѓање и убиството на Ѓорче Петров, роднинската поврзаност меѓу авторот и Ѓорче Петров), според практиката на неоисторицизмот од нив може да се направи културолошки факт и да се додаде во анализата на драмата. Тука треба да се спомене и годината во која драмата е напишана и изведена (1960 и 1961) и да се најде контекстот на тогашната општествена и политичка стратегија на Република Македонија. Тука како друга гранка на оваа разгранета структура, треба да се наведе и дејноста на Коле Чашуле, како и неговото влијание во македонската култура, воопшто. Исто така треба да се реферира на биографските податоци кои најуредно се внесени во делот насловен како *Факти* од зборникот на МАНУ, *Коле Чашуле, отпосле* (2013).

Во воведниот дел од книгата *Собрани драми* од Горан Стефановски (2002), пишувајќи за нивната заедничка креативна соработка, на својот луциден и минуциозен начин, режисерот Слободан Унковски, пишува за начинот на кој го запознава младиот автор, за неговото пишување драми во текот на летото, помагајќи ни нам, на читателите и интерпретаторите на неговите драми во дефинирањето на контекстот. Меѓутоа, една од најубавите анегдоти што ја има напишано е таа за *Диво месо*. Стивен Гриблат во своите есеи постојано ја посочува улогата на анегдотата во процесот на третирање на уметничкото дело според овој метод. Иако смета дека дотогаш науката арогрантно ја игнорира анегдотата, сепак секоја анегдота, секоја мала приказна пополнува дел од празнината на уметничкото дело што го создаваме. Оваа анегдота повеќе раскажува за пробите на претставата *Диво месо*, но тоа не треба да се занемарува, затоа што процесот на соработка меѓу тој режисер и тој автор е една од најкреативните во македонската театарска практика²⁹. Дека тоа функционира на тој начин, докажува и критичарката Лилјана Мазова, во претходно споменатата книга *Тој и тие*. Нејзиниот есеј за соработката на Горан Стефановски и Слободан Унковски е напишан како своевидна приказна, полна факти, поради нејзиното сведочење на скоро сите нивни заеднички соработки. Таа пишува дека „денес Горан вели: 'мојот режисер Унко', а во режисерскиот опус на Унковски најголемо место заземаат претставите (и како бројка и како режисерски идентитет) работени по драмите на Стефановски. Горан на својот режисер Унко му ја посвети и драмата *Чернодрински се враќа дома*“ (Мазова, 2003: 117). *Диво месо* не може да се анализира само како драмски текст, независно од мрежата контексти околу него, а најмногу од неговата праизведба на сцената на Драмски театар - Скопје, 1979 година.

Црнила според жанрирањето на авторот е пиеса во четири дела. За разлика од дотогашното структурирање по чинови, модерната драматика сака вакво подредување по делови или сцени. Авторот, дејството во драмата го сместува во Софија, во 1921 година (драмски простор и драмско време: *Дејството се одигрува во 1921 година во Софија*. /Коле Чашуле. 2002: 107/). Она што е интригантено за анализата е делот од авторот каде што тој наведува дека *Лицата и настаните од оваа драма се измислени. Секоја сличност со постојаните тогашни лица е случајна и ненамерна* (Коле Чашуле.

2002: 107). Иако станува збор за историски настан, Чашуле, дејството го прикажува како фикција. Тука треба да се има предвид значењето на овој историски настан и начинот на кој авторот го третира, создавајќи сопствен, авторски, културолошки оправдан факт. Неоисторизмот тоа го третира како позиционирање на контекстот и вметнувањето на авторскиот ракурс во целото дело. „*Црнила* е своевиден авторски омаж на егзистенцијализмот. Создавајќи паралелно со филозофијата на егзистенцијализмот, во непосредна близина и отсјај од борбите во Втората светска војна, Чашуле интимно ја поставува темата на еден човек, среде темата на една идеја“ (Стојаноска, 2013: 279). Тука треба да се наведе и делот од биографијата на Чашуле кој го појаснува неговото учество во првите акции за ослободување, од фамозната *прва пушка во Прилеп – 11 октомври 1941 година*, до неговото учество во партизаните и политичкото делување по ослободувањето. Всушност, неговата вистинска биографија, како што вели, театрологот Борислав Павловски, во *Фрагменти за животот и драматургијата на Коле Чашуле*, објавен во книгата *Драми* од Чашуле (2002), „е неговиот книжевен опус кој, денес, во XXI век, е незаобиколен и релевантен културолошки факт во рамките на севкупната македонска историја“ (Павловски, 2002: 213). Имајќи го неговиот опус, посебно значењето на неговата драма *Црнила* може да се дефинира и делот од контекстот кој говори за поврзаноста на авторот со општествено-политичките прилики³⁰.

И *Диво месо* има модерна структура, подредена во седумнаесет сцени, затворена по својата форма, во т.н. според авторот „ѓеврек-драматургија“. Авторот ја жанрира како театарска пиеса. Исто како и *Црнила*, овде драмскиот простор и времето се одредени од почеток. „Се случува во Скопје, непосредно пред II светска војна“ (Стефановски, 2002: 82). Во фокусот на дејството е семејството на Димитрија Андреевиќ, педесет и петгодишен, бивш сидар, инвалид, неговата сопруга Марија, нивните три сина (секој со својата приказна, потсетувајќи на трите синови на Ное или оние Карамазови од познатиот роман на Достоевски, во релација со постмодерната и сите однапред раскажани приказни), снаата од едниот син, амбициите на средниот син и револуционерната промисла на најмладиот. Центарот на тој свет е Дебар Маало, домот на Андреевиќ поставен како утописка точка во амбициите на странската компанија за која работи сред-

ниот син, да ја урне куќата и да изгради нешто сосема ново на тоа место. Симболиката на домот, инвалидизираниот и неподвижен столб на семејството, е повеќе од очигледна. Но, тоа не ја прави драмата монотона, туку напротив, во духот на модернизмот помага за полесно детектирање на замрсените односи и уште поголемата акција што од оваа драма создава едно современо, интересно и уникатно дело. Во годината кога е праизведена, на самиот крај на 1979 година, *Диво месо* покажува нова естетика и на кој начин треба да се развива македонската драма и театарот. Драмата има добиено голем број награди, по фестивалите и во Македонија и во тогашната СФР Југославија.

Факти

Коле Чашуле:

- Роден во Прилеп, 1921 година;
- Татко Илија Кепев, револуционер. Посвоен од вујко му Илија Чашуле;
- Семејство со револуционерно минато;
- Активист, партизан, заробен – осуден на смрт, ослободен;
- Студент по медицина;
- Управник на МНТ.

Црнила

- Напишана 1960, изведена 1961 година;
- Пиеса во четири дела;
- Софија, 1921 година;
- Осум ликови;
- Поетските дидаскалии повеќе го третираат амбиентот, психологијата и заплетот во драмата;
- Ликови-карактери, развиени во самото дејство;
- Напишана во проза;
- Затворена драмска структура;
- Драма со теза.

Широкиот контекст

- Голем број претстави и снимен филм;
- Награди на реномирани фестивали;
- Нов збор – Црнила, канонизиран;
- Лектирно издание;
- Егзистенцијализмот е сè уште во фокусот на европскиот театар кога е напишана драмата.

Горан Стефановски:

- Роден во 1952 година во Битола;
- Татко Мирко, режисер; мајка Нада, актерка; брат Влатко, музичар;
- Изградуван низ театрите во Македонија;
- Дипломира англистика (Скопје), магистрира драматологија (Белград);
- Професор на ФДУ (до 1998);
- Денес живее и работи во Велика Британија.

Диво месо:

- Напишана и праизведена 1979 година;
- Театарска пиеса;
- Скопје, пред Втората светска војна;
- Сериозни дијалози, филозофски поттекст;
- Силно развиени карактери, реалистичен контекст во модернистичка структура;
- Затворена форма;
- Драма со теза.

Широкиот контекст:

- Голем број претстави;
- Награди по фестивали;
- Лектирно издание;
- Современата европска драматика е пишувана на овој начин само неколку години претходно.

Анализата

Осумте ликови во драмата (подредени според појавувањето: Неда, Иван, Милка, Луков, Христов, Фезлиев, Методи, Младичот), авторот не ги објаснува на почеток, туку дозволува нивните акции да им го дефинираат карактерот. Протагонистот во драмата не е еден човек – Младичот, иако нему му е доделена најважната улога, туку секој од нив е дел од еден комплекс кој може да се именува како македонски граѓанин – револуционер.

Дека треба внимателно да се позиционира контекстот во драмата, да се направи *згусната дескрипција* на секој елемент во драмата, сугерира итн. посвета/лајт-мотив, делот од поемата *Македонија* на Анте Поповски, што авторот ја остава на почетокот на драмата. Четири стиха „Долу под полено, по врбацине, до срцево / Сè е така и ноќ и нож в плеќи забиен / Не ме уплашија векови со нож од туѓа рака / Ме плаши час од рака своја в плеќи“, имаат цел да го подготват читателот (обичен читател, едуциран, режисер, критичар, теоретичар) на дејството во драмата. Градењето на атмосферата е типична одлика на модернизмот, посебно на оној што го практикува Коле Чашуле. Овој катрен, заедно со воведната дидаскопија, создаваат атмосфера која постојано го сугерира драмското дејство. Сместено во историски дефинирано време и одреден географски простор, драмското дејство се развива сукцесивно и се движи во само неколку дена.

Диво месо, може да се анализира прецизно, поради умешноста на авторот да ја создаде и прикаже драмата пред наши очи. Сите ликови во драмата функционираат како дел од поголемата структура. Протагонистот – семејството и антагонистот – оние дојдени од надвор (Херцог, Клаус) откако надворешно ќе се анализира, може да се примени методот на внатрешна анализа. Просторот е најчесто ентериер, во куќата на Андреевиќ, ресторан на железничката станица, куќата на Херцог, куќата на бајачката, канцеларијата, куќата на Сивиќ, хотелска соба, затвор). На овој начин, Стефановски и имплицитно излегува од матрицата на битовото дефинирање на затворениот простор – дома е таму кај што си заштитен, и прави аверзија на просторот, како место на кое се случува дејството, без разлика на последиците од тоа дејство. Куќата како симбол на заштитениот дом, на крајот е урната, а надежта во духот на модерната ја дава Вера,

снаата на Андреевиќ, жената која цела драма не може да забремени, со репликата „Ми се чини дека му го слушам срцето“ (Стефановски, 2002: 143). За разлика од *Црнила*, каде што надежта ја има само како навестување, посебно по самоубиството на Младичот, писмото што го чита Луков е ироничен коментар на целата таа романтична надеж, овде експлицитно се посочува дека и по урнатините, тоа дете што треба да се роди ќе донесе нешто ново за тоа семејство. Од денешен аспект, ироничниот коментар на Луков, само ја засилува моќната реплика на Чашуле, а надежта на Стефановски, само ја посочува идејата кон која се стремеше целата македонска модерна уметност.

Почетокот на драмата *Диво месо* симболично го навестува дејството. Таткото и мајката во предвечерието на нивната куќна слава – Св. Илија (сценско дефинирање на времето), ги чекаат своите деца. Првата реплика е на Димитрија.

„ДИМИТРИЈА: Ќе има војна. (Пауза.)

Ќе има војна. (Пауза.)

МАРИЈА: Доста беше и ваков мир.

(Пауза.)“

(Стефановски, 2002: 82).

Уште на почетокот, градејќи една воведна структура, етапно, авторот нè запознава со сите ликови во драмата. До крајот на првата сцена, пред нашите очи сите членови на семејството се дефинираат како карактери, секој од нив со свој монолог, што му помага да се вмрежи во комплексот семејство во рамките што им ги задава авторот. Воведот кај Чашуле повеќе се навестува отколку што се случува. Неговиот вовед е само идеја за тоа кои се тие луѓе и што прават. Се разбира дека како егзистенцијалистичка драма, ги става тие луѓе во дадени ситуации, без да сакаат самите, а во однос на тоа како дејствуваат или недејствуваат се дефинира нивниот карактер.

Кога станува збор за заплетот, кај Чашуле, тој е поставен директно, рафално, го држи цврсто дејството, притоа накалемувајќи му една силна психолошка потка (Идолот на Младичот е Ѓорче Петров, кој треба да го убие без да знае кој е, човекот што го спасува откако семејството му е убиено од аскерот). Горан Стефановски суптилно го носи заплетот, дозволувајќи му непосредно на еден од главните ликови да го постави како

последица на неговиот карактер. Стефан, средниот син, кој работи во фирмата на Сивиќ е оној што ќе го донесе „дивото месо“ дома и кој ќе овозможи да биде извршена идејата.

И двете драми за наслов имаат симболика. *Црнила* е именка создадена од авторот, која има цел да ја прикаже македонската историја. Како што вели еден од ликовите Иван: „Впрочем, не се тркаламе само ние во овие грозни црнила што зјапнале пред нас наместо иднина. Сиот свет.“ (Чашуле, 2002: 139). *Диво месо*, пак е извадено од репликата на Марија, која како и сите жени во драмите на Стефановски, носи во себе една лунарна, сомнамбулна црта.

„СТЕВО: Што е мамо? Што ти е?

МАРИЈА: Диво месо.“

(Стефановски, 2002: 117)

Како што може да се види и двете драми во духот на модерната го вадат насловот од своите реплики, притоа тој наслов има симболика и повеќезначења и има позиција да го проицира драмското дејство.

Откако ќе го постави заплетот во вториот дел од драмата *Црнила*, Коле Чашуле, кулминацијата ја гради преку конфликтите на ликовите, посебно меѓу Фезлиев и Луков. Дека ништо не е така како што изгледа, се покажува во третиот дел од драмата, кога на едно место ќе се случи главниот конфликт и ќе се расчисти сликата за секој лик посебно. Тоа мајсторство на Чашуле се гледа во кратките реплики меѓу ликовите, во начинот на кој го разоткрива Луков и во позицијата на стариот пијаница Фезлиев, кој е на некој начин остарениот Младич, кога би преживеал Младичот - несигурен кон својата позиција, со огромно знаење и иронија кон сопствената револуција, која по дефиниција ќе си ги изведе сопствените деца. Стефановски, пак до кулминација не воведува попатно, давајќи им на секој од ликовите лична драма која кулминира токму кога и заедничката, сакајќи на тој начин да направи пресек на животните ситуации. Како што ни е на сите познато во животот не се следи некој редослед и тек на настани, туку постојано еден настан се разгранува кон друг, па кон трет и сл. Се следи своевидниот животен симултанитет. Тука треба да се наведе предисторијата на секој од авторите, нивната едукација и начинот на кој ја создаваат личната драматика. Коле Чашуле

драмското писмо го изучува во САД, во една од школите на Јудин О'Нил, класикот на американската драматика³¹, пред *Црнила*, ги има напишано драмите *Една вечер* изведена на сцената на Народниот театар од Куманово (1948) *Задруга* праизведена во МНТ (1950), еден драмски текст за кој е многу пишувано, затоа што е забранет и има своја предисторија со АГИТПРОП³² и *Вејка на ветрот* (1957), драмата со која македонската драматика ја почна својата модерна. За разлика од него, Горан Стефановски се едуцира на скопскиот и на белградскиот универзитет и има класична наобразба, а пред сè, го има искуството на македонскиот театар претходно, поради неговата интимна поврзаност со него. Тука треба да се спомене уште еднаш фактот дека неговиот татко ја режира *Вејка на ветрот*, на праизведбата во Прилеп, па може симболично да се прикаже таа поврзаност меѓу овие двајца автори. *Диво месо* е неговиот втор драмски текст, кој за разлика од отворената фрагментарност и луцидност на *Јане Задрозаз*, неговиот прв драмски текст, се позиционира како типичен модернистички текст, затворен и цврсто изграден. Тоа се гледа и во градењето на сите драмски етапи, до самиот расплет на драмата. Тоа се гледа и во начинот на кој ги карактеризира ликовите, и како го третира просторот и времето. Кај Чашуле, тоа е поемотивно, силно експресивно, посебно што за темат има историска конструкција, па така нашето читање треба да го земе предвид односот кон Македонија и личната револуционерна меморија на авторот со Македонија. Мислам дека тука треба да се поентира со една од најважните реплики во драмата, на крајот, кога Фезлиев, по сите одминати настани вели:

„ФЕЗЛИЕВ: (Се наведува, го зема
револверот што го фрли Неда и се прекрстува.)
Господи, белки не умрел Македонецот во мене“
(Чашуле, 2002: 170).

Вака направената анализа ги користи инструментите на неоисторицизмот, оставајќи му на читателот, сам да ја подземе нишката на сите отворени позиции и да почне да ја доразработува, доткајува *приказната* за и околу овие две драми.

Симултанитет и синхронитет

Од сето досега напишано може да се види дека анализата иако има свој тек и редослед, сепак се одвива паралелно на неколку нивоа, во еден своевиден симултанитет и синхронитет, што е одлика на секоја интерпретативна матрица на неоисторициското читање на еден (не)книжевен текст. Симултанитетот и синхронитетот се следат од првата позиција од која почна ова истражување – надворешната анализа на драмите, како и на внатрешната анализа. При препрочитот на драмите ги акцентирам точките што треба да ја покажат функцијата на драмскиот материјал и неговата актуелност и универзалност. Бидејќи станува збор за компарација на две драми кои имаат само една поврзаност – стилската формација во која настанале и значењето за македонската драма и театар, воопшто, анализата се движеше со цел да покаже дека според неоисторицизмот тоа се најважните точки од кои еден материјал може да се компарира. Симултанитетот во анализата не е претпоставен, туку се наметна сам по себе, токму поради материјалот што е предмет на анализата. Тоа го покажа и студијата на театрологот д-р Јелена Лужина за македонската нова драма (иако материјалот е истражуван од друг теориски дискурс), дека овие две драми припаѓаат на оној модел на современо драмско писмо, што таа го именува како **интелектуално-вербалистички**. „Подражавајќи ги 'дејствата и животот' (како што би рекол Аристотел), ваквиот говор идеално кореспондира со повеќе типови на модернистичкиот и авангардистичкиот драмски израз (експресионистички, егзистенцијалистички, симболистички, апсурдистички...), но не им е инкомпатибилен ниту на оние постмодернистички“ (Лужина, 1996: 192-193). Поради нивната навидум неповрзаност, може да се направи прецизно оваа анализа според методот на неоисторицизмот и да се покаже нивната потенцијална компаративност.

Пишувајќи за анализите на Шекспир, Гринблат постојано посочува на кој начин при третирањето на драмскиот материјал може да се направи ваквата анализа. Според него, нас како интерпретатори на тој материјал треба да не интересира сè што е поврзано со Шекспир, од неговиот живот, до животот во Лондон во периодот во кој се напишани и поставени неговите драми, па сè до влијанието што го имале тие драми за историјата на светската драма и театар. Имајќи го Гринблат како водич, во оваа студија

го направив тоа, токму имајќи го синхронизитетот и симултанитетот како појдовна позиција.

Придобивките од методот – заклучок

Иако навидум, ваквата анализа може да делува конфузно (пред сè, затоа што е компарација на две драми, а не само анализа на една), сепак таа е лесно разбирлива, ако се набљудува низ метафората на октоподот што ја воведува Гринблат. Појавата и на *Црнила* и на *Диво месо* е од исклучително значење за македонската култура и тие не се гледаат само како вообичаени драмски текстови, туку имаат функција на материјален културолошки факт, според номенклатурата на Арам Весер³³. И двете драми функционираат нераскинливо од контекстот и културата во која се напишани и изведени. Ваквото читање на драмите ни помага и од позиција на разбирањето на современата театролошка мисла, како и од потребата да не се анализира делото како исклучив феномен независен од авторот и неговата естетика, ниту пак од неговата поетика. Затоа и двете драми се анализирани како дел од широкиот културен и политичко-општествен македонски контекст, поради тоа што и самите содржински третираат две големи прашања на македонската историја. А може да се тврди дека и двете се поврзани со идентитетот како матрица на денешната македонска култура и политика. Ако се согласиме со ставот на театрологот Ерика Фишер Лихте, во нејзината книга за *Историјата на европскиот театар*, дека театарот пред сè е идентитетот на еден народ и потрагата по тој идентитет онаму каде што е возможно, тогаш сигурно може да се заклучи интересот за овие две драми и тоа интересот истите да се прочитани според инструментариумот на неоисторицизмот.

Користена литература:

- Зупа, Вјеран. (2001). *Вовед во драматологијата*. Скопје: Ein-Sof.
- Лужина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Јелена. (2000). *Театралика*. Скопје: Матица македонска.
- Лужина, Јелена. (2003). *Театралика, пак*. Скопје: Магор.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2013). *Чашуле, отпосле*. Зборник. Скопје: МАНУ.
- Мазова, Лилјана. (2003). *Тој и тие, театарски сложувалки*. Скопје: ФДУ.
- Стефановски, Горан. (2002). *Собрани драми, книга прва*. Скопје: Табернакул.
- Стојаноска, Ана. (прир.). (2008). *Современа македонска драма*. Скопје: Микена.
- Чашуле, Коле. (2002). *Драми, книга 1 и 2*. Скопје: Матица.
- Foucault, Michael. (1978). *The History of Sexuality, Vol. 1, An Introduction*. New York: Pantheon Books.
- Gallagher, Catherine. Greenblatt, Stephen. (2000). *Practicing New Historicism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Greenblatt, Stephen. (1989). *Towards a Poetics of Culture*. New York: Routledge.
- Veesser, Harold Aram. (ed.). (1989). *The New Historicism*. New York, London: Routledge.

(Текстот е дел од поголемо истражување за Неоисторицизмот во рамки на проектот од МАНУ „Интерпретативни стратегии“)

ДЕБАР МААЛО – ПОРТРЕТОТ НА СКОПЈЕ ВО ДРАМИТЕ НА ГОРАН СТЕФАНОВСКИ

Во една од најубавите песни на познатиот канадски кант автор Леонард Коен (Leonard Cohen) - *Познатиот син мантил (Famous Blue Raincoat)*, стиховите одат вака: „New York is cold, but I like where I'm living...“ или во слободен превод: „Њујорк е студен, но јас сакам таму каде што живеам...“, на тој начин тој визуелно и аудитивно прави личен портрет на Њујорк, еден од градовите на неговата поезија/музика. Песната, која како и секоја негова, е обоена од личното страдање, себеотворање и затворање кон светот, градот го користи како емотивен топоним целосно фокусиран на декрибирање на експресивното искуството што тој го доживува како човек, пред сè. Во мојата истражувачка работа постојано ме фасцинира односот на еден автор кон градот/местото на неговиот живот и/или раѓање, а посебно ако тој автор, на тој град му предава и карактеристики што обично се поврзуваат со главните протагонисти на делата од опусот на авторот. Во една претходна прилика пишував за односот на Коле Чашуле кон Прилеп, кој е имагинарен лик во скоро целото негово творештво. (Насловот на мојот есеј е *Во потрага по Прилеп – имагинарниот главен лик на расказите од збирката „Чунким велења“ на Коле Чашуле*, објавен во списанието „Спектар“, 2012) Во тој текст намерно го користев терминот што го презема и елаборира теоретичарката Лидија Капушевска-Дракулевска, а е поврзан со љубовта на авторот кон својот град – **урбанофилија**. Пишувајќи за својот избор на раскази поврзани со градот Скопје, Капушевска-Дракулевска го споменува терминот **урбанофилија** што го презема од друг антологиски избор посветен на градот³⁴. Главна карактеристика на терминот е дефинирање на мотивот кој „извира од топлото чувствување на Градот, виден преку перото на уметникот на зборот, можеби само од него и од никој друг“ (Капушевска-Дракулевска, 1998: 231). Личниот однос на авторот кон градот на живеење (или раѓање) е интересен предизвик, елемент што може да се назначи како *идентификационен модел*, кој се разбира во себе мора да има и интимистички и експресивен пристап.

Сакајќи да пишувам за драматургијата на Горан Стефановски и неговата поврзаност со градот на неговиот живот, неодминлива беше потребата да се пишува за

Дебар Маало, делот од Скопје што е неизоставен дел на неговото творештво. Личната поврзаност на Стефановски со Дебар Маало е толку блиска, непосредна и лична што е дел од неговата идентификација. Дури и адресата на неговата електронска пошта во себе го носи името на местото/маалото на неговото детство, но не како дел од местото на живот, туку како дел од меморијата на една група луѓе, што претставува своевидна идентификациона матрица за препознавање.

Историјата на градот Скопје, како и митологијата, но и личната/урбаната мистификација на овој дел од градот му припишува повеќе својства што ќе го донесат до рамниште на урбан мит. Сместен на десната страна од реката Вардар, населен со Македонци дојдени од западниот дел на Македонија (на што реферира и самото име) овој културолошки топос добива сопствено значење што се интерпретира преку повеќето значајни и интимни преданија за животот таму. И денес во Скопје и во Македонија споменувањето на Дебар Маало поведува со себе низа комплексни референтни позиции кои се еднакви на комплексноста на митот за местото, делот од градот оставен во колективната меморија како специфичен топоним. Горан Стефановски и Дебар Маало имаат нераскинлива врска. Во неговата драматика Дебар Маало има позиција на протагонист. Тоа не е само обичен простор каде што се одигруваат неговите драми, туку лик – главен, кој истовремено дејствува/делува со другите ликови во драмите. Во предговорот на *Собраниите драми* од Горан Стефановски (Табернакул, 2002), неговиот режисер, како што тој го именува, Слободан Унковски, на нестандартен начин го запознава потенцијалниот читател преку текстот насловен како *Некои од сликите на Стефановски*. Едно од поглавјата е насловено како *X-филе*, и во него централно место му е отстапено на Дебар Маало: „Расштркани и расфрчени материјали од досието на г. Горан Стефановски, самопрогласениот дух на Дебар Маало“ (Унковски во Стефановски, 2002: 18). Овие кратки метатекстуални парчиња само ја дополнуваат сликата што читателот/реципиентот на неговата поетика ја стекнува за еден од најзначајните македонски драмски автори. Пишуван на специфичен начин (како фрагменти од досие) тие реферираат и на односот на авторот кон местото, но и на односот кон тоа место, тој простор кон неговото творештво. Тука може само да се потврди потребата/идејата на

некои од проучувачите на урбаното во контекст на уметноста, дека човекот – авторот треба да се здобие со моќта да го обликува креативно, имагинарно просторот, а не просторот да го обиликува него. Пишувајќи за урбаното како предизвик, српскиот писател и книжевен критичар, Слободан Владушиќ (Slobodan Vladušić), посочува дека истражувањето на градот, без разлика за кој медиум или уметност станува збор, би требало во најдобар случај, да му ја врати на авторот иницијативата во однос на градот: „човекот би морал повторно да се здобие со моќ да го обликува урбаниот простор, наместо, како што е случајот до сега, градот да го обликува него“ (Vladušić, 2008: 453). Тоа според него е единствен одговор кога станува збор за урбаното како предизвик. Се разбира дека ваквата позиција за истражување на една авторска поетика е посебно релевантна кога станува збор за творештвото на Горан Стефановски.

За разлика од неговата прва напишана драма *Јане Задрозаз* (1974) која тој ја насловува како *Народна фантазија со пеење* и е интертекст преземен од творештвото на Цепенков, така што не е конкретно ситуирана во даден простор (туку се користи со просторот и времето на приказните, или така наречените *митски простор/време*), неговата најпопуларна драма *Диво месо* (1979), самиот ја сместува во Скопје „непосредно пред Втората светска војна“ (Стефановски, 2002: 82) и тоа поточно во неговото Дебар Маало. Всушност од оваа пиеса, Стефановски ќе го има Дебар Маало за конечен простор на неговата драматика, местото што ќе стане митски, и тоа современ митски простор, каде што начинот на кој се мистифицира ќе биде директен репрезент на неговата практика. Она што сакам да го нагласам дека, од денешен аспект, драматологијата, тоа го дефинира како ново третирање на просторот. Давањето на нови атрибуции на однапред зададен простор значи негово поставување на рамниште на урбан мит, поточно, во примерот со Стефановски, уникатен и специфичен референт за неговата цела поетика и практика. Симболиката на урбаното живеење, во едно од тогашните предградија на Скопје е пренесена преку театарската симболика и директно преку театарските знаци. Специфично за оваа драма е што, откако драматуршки ќе ја смести во дадениот простор (преку воведните референции), сценски (преку репликите на ликовите) нема да ја спомене, туку само ќе реферира на неа, за целиот комплекс значења да го отстапи

на театарските знаци. Гледачот сам знае дека историјата на семејството Андреевиќ е историјата на сите луѓе кои живеат во тоа време и на тоа место. Ваквиот пристап кон просторот и љубовта што авторот ја има кон Дебар Маало се препознава во сите негови драми кои на овој или на оној начин се сместени во Скопје. Таа љубов на авторот кон местото е доведена до ниво на лична идентификација на авторот со просторот.

Во 1982 година Горан Стефановски е етаблиран како драмски автор (и *Јане Задрогаз* и *Диво месо* и *Лет во место* веќе имаат свое место во македонската театарска мапа, како едни од најиграните и најгледаните/најпопуларните пиеси³⁵) и неговото име веќе станува препознатливо. Истата година ја пишува и неговата, како што тој ја именува *театарска мутација Хај-фај*, која се знае дека е сместена во урбан простор („дневна соба во трисобен стан“ /Стефановски, 2002: 213/), но не е наведен ниту градот, ниту населбата. Меѓутоа, знаејќи го претходното искуство потенцијалниот читател/гледач, местото на неговите драми директно ќе го смести во неговото Дебар Маало. Можеби не она Дебар Маало од *Диво месо*, туку во некое современо, модерно, денешно (тогашно) катче, што само е резултат на пристапот на авторот кон неговата драматика.

Драмскиот простор е „место на фикција“, тврди познатиот француски театролог Патрис Павис (Patrice Pavis). Неговата конструкција секогаш зависи исто, колку што зависи од „индикациите кои ни ги дава авторот на текстот, толку и од нашата моќ за имажинација“ (Pavis, 2004: 77). Всушност, според него, драмскиот простор се спротивставува на сценскиот/театарскиот простор. Тоа е затоа што, смета Павис, театарскиот простор е видлив за разлика од сценскиот што само се навестува. Но, кога станува збор за драматиката на Стефановски, локацијата на настанот, скоро секогаш (посебно во оние драми ситуирани во урбан простор) значи Скопје, поточно, Дебар Маало. Затоа при анализата/интерпретацијата на неговите драми, би требало да се инсистира на разбирање на просторот, од кој подоцна произлегува и внимателното читање на драмскиот текст.

Во примерот на драматиката на Горан Стефановски, драмскиот простор – Дебар Маало станува и драмски лик/*dramatis personae*. Дефинирано речнички/толковнички, *dramatis personae* е драмскиот лик, или лица, поточно „личностите (маските) на драмата“ (Pavis, 2004: 66). Во дефинирањето на драмскиот лик, Павис, напоменува дека персона може да се преведе како маска. Поточно како некој/нешто што директно

зборува/говори во драмскиот текст. Во драмските текстови на Горан Стефановски не говори директно Дебар Маало, туку сите домашни ликови го говорат јазикот на просторот. Тука не мислам на личната говорна форма, ниту на конкретните лексички обележја на јазикот на една област, туку на градењето на карактерот на драмските ликови преку односот кон просторот/местото/локацијата на драмското дејство. Директното посочување кон протагонистот Дебар Маало, Горан Стефановски го прави со драмата *Демонот од Дебар Маало* (2006). Му требале скоро три децении искуство да го направи директното ситуирање и коментирање на доминантниот простор на неговата драматика. Од непосреден, личен, лиминално поместен некаде помеѓу, како што е Дебар Маало во првите негови драми, во оваа тој простор го зема својот дел од дејството и истото го присвојува како свое матично, сопствено, како главна одлика на ликот кој ќе го создаде самиот простор. Вообичаена е оваа тридецениска дистанца од она што го прави во *Диво месо* да го трансформира во просторот на *Демонот од Дебар Маало*. Во тој диспозитив е мошне важна автореференцијалноста на авторот. За разлика од просторното ситуирање во воведните дидаскалии на *Диво месо*, овде веќе постојат сценски детерминанти на просторот исто колку и драмски и театарски. Тоа е поради самиот драмски текст, но и поради начинот на кој авторот ја развива својата лична авторска естетика. Одличен пример за тоа е почетокот на првата сцена на пиесата. Освен воведната дидаскалија која ни ги посочува главните елементи за развој на драмското дејство – време, простор и ликови, во репликата на Старата се сумира личниот однос кон Дебар Маало:

„СТАРАТА: Добровечер. Добредојдовте во Дебар Маало. Погледнете ја оваа убавина. Мали куќарки со дворчиња, (...) Му се врати душата на Дебар Маало. И тоа сè благодарение на еден човек. За него кружат разни приказни. (...)“

(Стефановски, 2010: 223).

Директно во текстот се поставува и мистификацијата и демистификацијата на просторот. Нешто што Стефановски постојано го практикува во својата драматика, а овде директно и го презентира. Оваа пиеса е токму лична посвета на авторот кон Дебар Маало, со која се има заокружено целиот тој меѓусебен, замен однос меѓу авторот и местото/квартот/градот кон кој чувствува посебна поврзаност.

Иманентната поврзаност на авторот со градот кому му е посветен (најчесто родниот град, што не е примерот со Горан Стефановски) секогаш доминира со творештвото на тој автор и секогаш авторот на градот ќе му вгради одредени карактеристики што ќе го доведат до позиција на лична мистификација која подоцна ќе биде идентификациона карта и за самиот автор. Така што секој проучувач на творештвото на авторот, секогаш градот ќе го поврзе со ликот на авторот, како што е примерот со прославениот турски автор Орхан Памук и неговата огромна љубов/зависност од Истанбул.

И кога станува збор за истражување на другите аспекти од творештвото на Стефановски, неговите постојани истражувачи, театролози, драматолози, посредно или непосредно го посочуваат Дебар Маало како главен елемент на неговото творештво. Пример, во една од театролошките студии посветени на одреден драмски избор за правењето на антологијата на нова македонска драма на англиски јазик, театрологот д-р Јелена Лужина, нагласува дека тој „доследно практикува формално цврста, затворена, дури и ригидна, во литературна смисла *претоварена* драмска конструкција. Секогаш, дури и во оние, во техничка смисла, *најфрагментарни*, навидум, *постмодернистички* примери – драматургијата на Стефановски е и останува силно обременета со три типично *модернистички* (а не *постмодернистички*!!!) постулати: секогаш раскажува некоја приказна, којашто реферира кон нешто ептен конкретно и препознатливо (Скопскиот квартал Дебар Маало...); секогаш таа приказна ја раскажува 'од почеток до крај'; секогаш сопствената драмска ситуација ја развива преку неа да испрати некоја важна 'порака' или да утврди некоја судбинска 'вистина' што мора да ја дознае цел свет“ (Лужина, 2003: 298). Односот на модерната кон големите наративи, од кои еден е секако градот е доминантен во творештвото на Стефановски. Дебар Маало е всушност личниот портрет на Скопје што го гради Горан Стефановски во неговиот опус. Тој личен, интимен однос со делот од градот му помага и при развивањето на драмското дејство и при презентирањето на сите негови големи теми во духот на модернистичката драматургија. Урбаното е негов личен предизвик. Топонимот или просторното димензионирање на градот го прави непосредно од позиција на некој што го сака, му се посветува и директно го прикажува како еден од главните протагонисти на неговите драми. Без разлика дали станува збор за Дебар Маало или за друг квартал/населба од Скопје (именувана, или неименувана), треба да се нагласи интимната потреба на авторот за обликување на урбаниот простор. Тој урбан

простор тој го обликува според сопствениот однос кон драмата и театарот и може да се заклучи дека станува збор за нераскинлива врска која засекогаш го обележува естетскиот и поетичкиот аспект на опусот на овој автор.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Јелена. (прир.). (1997). *Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Јелена. (2003). *Театралика, три*. Скопје: Магор.
- Мазова, Лилјана. (2003). *Тој и тие – театарски сложувалки*. Скопје: ФДУ.
- Стефановски, Горан. (2002). *Собрани драми, книга прва*. Скопје: Табернакул.
- Стефановски, Горан. (2002). *Собрани драми, книга втора*. Скопје: Табернакул.
- Стефановски, Горан. (2003). *Мала книга на статици*. Скопје: Табернакул.
- Стефановски, Горан. (2010). *Собрани драми, книга трета*. Скопје: Табернакул.
- Pavice, Patris. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umetnosti; Centar za dramsku umetnost; Izdanja Antibarbarus.
- Vladušić, Slobodan. (2008). Urbano kao izazov, vo: *Polja* – Časopis za književnost i teoriju, god. LIII, br. 483.
- Илић, Љубица М. (1936). *Дебар маало*, во: *Скопски гласник*, бр. 407.

ПРЕПРОЧИТУВАЊЕ НА ПРЕПРОЧИТАНОТО ИЛИ ОБИД ЗА НОВО ЧИТАЊЕ НА СОВРЕМЕНАТА МАКЕДОНСКА ДРАМАТИКА

Препрочит како концепт

Да се препрочита македонската драматика, значи, повторно, отпосле, да се детерминира нејзината практика, да се провери нејзината театарска успешност и да се валоризира нејзиното постоење. Препрочитот, нужно е во конфликт прво со себеси, а потоа и со претходницата. Читајќи го комплетниот македонскиот драмски опус во годините по 1945-тата (кога радикално драмата и театарот се свртуваат кон новата естетика, што сè уште се создава), дојдов до одредени сознанија што го прават концептот на текстов. Маркантниот драмски опус, драмските автори кои не се само драмски, експериментот со темите и формите се предизвик што е причина плус да се истражува феноменот во основата.

Концептот е направен според начинот на кој се препрочитува не само македонската, туку и светската драмска традиција, но и според актуелноста, ангажманот, рецептивноста и влијанието на овие драми врз македонската драмска традиција. Еден дел од оваа студија е акцентиран и на оние кои не влегоа во изборот и причините за таквите постапки.

Театрологијата го афирмира препрочитот како активна, репрезентативна, драматолошка категорија која е исклучително важна при ревалоризацијата на одредено културно наследство. Во македонски прилики ова е исклучителна можност, повторно да се преиспита, препрочита, препрегледа драмското наследство и да се посочи неговата вредност во корелација со современиот пристап. Светската театрологија тоа постојано го прави и имаме прилика одново да ги препрочитуваме, препрегледуваме драмите што го обележале светското културно милје.

Современата македонска драма...

Македонската современа драматургија, агилната театрологија ја позиционира во периодот по Втората светска војна, која е своевиден маркер за одделување на мегакултурите што го експлицираат даденото време. Современата драматургија е дефинирана како *актуелна, тековна-со-времето во кое живееме*. Современата драматур-

гија во Македонија е некаде на полпат меѓу традиционалната (или поточно битовата стилска формација) и онаа која штотуку доаѓа, која кокетира со времето и начинот на кој е напишана. Во тој контекст во овој избор влегоа драми кои се репрезентативни примероци на модерната, но и на постмодерната драматика. Како што на едно место прецизно дефинира театрологот д-р 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 (1934), тие прашања се повеќе „релативни, отколку апсолутни“ (Лузина, 1996: 88).

Современата македонска драма е комплекс на драмски материјал пишуван во повеќе од половина век од голем број македонски драмски автори. Таа во себе ги опфаќа и драмите на модерната (со сите нејзини правци) и драмите на постмодерната. Овие автори се препознатливи преку своите лични поетики со кои градат препознатливо драмско писмо. Нивниот современ израз е модерен, адекватен и препознатлив. Затоа овој избор содржи различни драми од повеќе автори кои се репрезентативни и парадигматички.

Само да заклучам, дека, современа драматургија значи дека се создава во исто време во кое живеат и тие што ја пишуваат, но и тие што ја читаат/гледаат/поставуваат на сцена.

Дублетите што раскажуваат исти приказни на разни начини...

Македонската драматика својата театарска посебност и афирмативност, ја темели на праизведбата на *Македонска крвава свадба* од Војдан Чернодрински, далечната 1900 година. Овој драмски текст, поточно, оваа претстава, за македонскиот театар е доминантна, легендарна, ексклузивна и посебно значајна поради влијанието што го направила. И тоа не само во театарска, изведувачка, продукциска смисла, туку и во тоа што влијаела на целиот драматуршки систем што ќе следува. Фамозната реплика на милната девојка со флорално име Цвета „умрев, ама Туркина не станав“ станува формула, магична инкантација, која ја позиционира женската улога, или поточно жен-

ските ликови, сè до појавата на модерната, а потоа и на постмодерната во македонскиот театар. Одамна премината во знак, кој е еднаков на една естетика, Цвета, а со тоа и нејзиниот лик, се ставени како предмет за препрочит, рециклирање и коментирање, но не само во постмодерната, како што се очекува, туку и во македонската модерна. Всушност, македонскиот театар се препрочитува автореференцијално, а со тоа дава нова визура на тоа како се гради македонската драмска естетика. Цвета се поставува надвор од сложената мрежа на драмата на Војдан Чернодрински, и се поставува во нови драматуршки композиции, кои се цел на препрочитот што се поставува. Неслучајно и затоа, во овој избор е внесена драмата на Дејан Дуковски *Balkan is not dead* или *Магија еделвајс*, во која тој прави личен препрочит на *Македонска крвава свадба*. Тоа е травестија, рециклажа и коментар, по дефиниција постмодернистички, на легендарната и лектирна драма на Војдан Чернодрински. Драмата изобилува со кратки, брзи сцени, фрагментарно конструирани. Ја иронизира симболиката на лајт-мотивот - реткоста на цветот *еделвајс*, како омаж на името на Цвета. Се користи со постмодернистичките техники колаж, монтажа, рециклажа и травестија. Драмата го прикажува активниот театарски процес доминираат сценските и театарските знаци. Структурно е поделена на три прелудиуми, а лудиумот на четириесет насловени сцени. Дејан Дуковски прави драма-коментар на една комплексна драмска традиција.

На сличен начин, меѓутоа воден од емоцијата и состојбата, а не од постапката како што е случајот со Дуковски, Југослав Петровски во *Елеџник* прави личен препрочит на драмата *Чест* од Васил Иљоски. По доминантната битова фаза на Иљоски, неговиот ракопис се стреми кон создавање на нова естетика според потребите на тогашното *ново и постреволуционерно* време. *Чест* е одличен пример за тоа како не треба да се раскинува традицијата, односно, да се дозволи (според јазикот на руските формалисти), еден жанр да се изживее за да може на неговото место да дојде друг, што не е пример со македонската драматика. Како што ни е познато, по завршувањето на Втората светска војна, македонскиот театар, но и македонската култура, се фокусираат кон пронаоѓање на личен израз. Меѓутоа, го бараат на исток во советската култура. Со тоа се прави хируршки рез, и се отстранува домашното, специфичното, посебно-

то за нашата култура и се накалемува нова, која не е матична, а со тоа и вештачка. Меѓутоа, тогашната театарска критика, инсистира да се постави новиот израз и да се оградат од дотогашните битовски, според тогашната терминологија „малограѓански“ елементи. Тука, според мене, се прави маркантна грешка и се поставува како огромен проблем, македонската нова драма. Затоа, по повеќето обиди со своите драми, Васил Иљоски успева со *Чест* да направи нешто што му треба на македонскиот театар - домашна драма која е и современа и модерна истовремено, а сепак не раскрстува со минатото. Печалбарството како феномен е актуелен во нашата култура. Меѓутоа, начинот на кој се третира, реферира кон модернизација и осовременување на изразот. За разлика од битовското презентирање на печалбарството како на нужно зло, но потребно само како драмски мотив (примерот со *Печалбари* на Панов, или *Парите се отепувачка* на Крле), во современата македонска драматика, печалбарството е причина за психологизација и емотивна дефиниција на ликовите. На сличен начин како што во *Вејка на ветрот* од Коле Чашуле, печалбарството е само содржински елемент, а ликовите и нивниот однос се доминантни, со состојба предизвикана од печалбарството, така и во *Чест*, клучната битова категорија – честа на жената – се поставува како причина за развивање на ликовите и играње со истите. Затоа, подоцна, ликовите на Стефан, печалбарот што ја остава својата невинна жена по првата брачна ноќ и се враќа по седумнаесет години, провоциран од интригантка која постигнува погрешна цел, во мигот кога ја испитува/искушува честа на својата жена, да биде убиен од сопствената мајка, но и ликот на Милка, неговата жена, која е растргната меѓу себе и нејзината слика во очите на светот, ќе може поефективно да ги прикаже и Југослав Петровски во *Елешник*. *Чест* е напишана во четири чина со појави. Секој чин има долга воведна дидакалогија. Таквиот начин на наративна презентација на сложените структурални елементи на драмата ќе препознаеме и во драмите *Под пирамидата* од Пендовски и *Солунски патрдиш* од Поповски, вклучени во овој избор. *Елешник* (1997) е драма напишана според методиката на суптилното раскажување приказни. Иако обременета со многу етнографски и фолклорни елементи, таа е репрезентативен примерок за емотивната, но и еруптивна, зачудна, *поместена* драматургија на Југослав Петровски. Во

оваа драма важен е текстот, содржината, изговорените реплики и нивните емоции. Емотивниот комплекс кокетира и со времето и со просторот. Слично како и во македонската драмска традиција, каде што она што е надвор е еднакво на злото, а она внатре на доброто, Петровски драмата просторно ја одделува на два дела – Америка преку рудникот поставен вертикално, како симбол на подземјето, ако не и на пеколот лично и Охрид – вертикално, преку убавината на езерото. Но, не е сè така едноставно. Амбивалентноста се евидентира уште од првите сцени кога се воведува Елешник – и неговата приказна. Во оваа драма најубавиот сценичен елемент е патувачкиот куклен театар (еден личен препрочит на светската драмска традиција) што ја прикажува љубовта меѓу Јуда Охридска и Ветерот Елешник. Секоја од петнаесетте сцени е насловена и тематски одредена. Прологот е сонот на Милка и еден вид вовед во целата драмска структура. Со паралелното поставување на Стефан-момче и Стефан-старец, авторот прави свој коментар на драмата *Чест* и на тоа како таа треба/може да се препрочита. Во целата драма има многу симболи што го засилуваат драмското дејство. *Елешник* е интересна драма, репрезентативна не само за еден автор, туку и за современата македонска драма, воопшто.

Драмите *Болен Дојчин* (1971) и *Ангелина* (1972) од Георги Сталев ги читам како дуодрами, како два одвоени дела од една суптилна, поетска драма, која реферира на татарскиот симболизам, создавајќи метафора од народната балада за Болен Дојчин. На маестрален начин, Георги Сталев, баладата за Болен Дојчин ја трансформира во драмски материјал и тоа во стихови и тоа прецизно конструиран и апликативен за изведба. Овој тип драматургија е редок во македонската драматика, а тоа го прави и специфичен и личен, непосреден, адекватен. Поезијата на симболизмот се трансцендентира во звук, а симболистичката драма е инспирирана од поезијата, па ја трансформира во дејство. Затоа и стихот реферира на народниот верс, на нешто што Георги Сталев го познава извонредно (напишал научна студија *Македонскиот верс*). На препознатлив начин реферира кон актуелниот - тогаш - светски театар, но направено на *македонски начин!* Георги Сталев ја препрочитува македонската лирска традиција, спецификите втемелени во начинот на кој се пее, игра, везе, плете, создава... Не само однос

кон народната балада, како дел од културното наследство на еден народ, туку и игрите, верувањата, магиските чинки, временските констелации кои алудираат на соништата, народните мудрости и приказни, авторот ги користи за прецизно, темелно, меѓутоа и лирско, симболичко ткаење на драмскиот материјал. Уште со воведната дидаскалија која е графички издвоена и ставена во загради, авторот ја поставува драмата во изместен, несигурно реален простор, поточно, се проблематизира постоењето не само на ликовите, туку и на нивното дејство. Таквиот пристап кулминира во *Ангелина* кога веќе не се знае од каде до каде се појавуваат ликовите без реквизити и без сценски елементи. Во *Болен Дојчин* промената на светлото го менува односот реалност – сон. И просторот и времето се сомнамбулни, (не)веројатни и неможни да се постават во една класична драматолошка анализа. Драмите и не се одделени во чинови, слики, појави (нема традиционална драматуршка структура). *Болен Дојчин* и *Ангелина* се напишани како два дела од еден ист темат. *Болен Дојчин* е машкиот, соларен принцип. Драмата во границите на нејзината конструкција, посистематична, има некакви референци и кон надворешниот свет, иако се случува отпосле, целото дејство испеано во народната балада. За разлика од неа, *Ангелина* е женска, лунарна, целосно напишана *отаде*, каде што веќе не е прашањето на сонот и јавето, туку на сонот и смртта. Неговото читање на овие две драми е создавање на самосвој однос кон театарот што сега веќе не е реален, строг и систематичен, туку создаден во меѓу-сон-меѓу-јаве, измислен меѓу стварноста и соништата, поставен *отаде*, од другата страна, која може да биде и смртта, и пеколот, но и човекот сам по себе. Во драмата *Болен Дојчин* ликовите на девојките се појавуваат како антички хор, како менади, како мории кои бараат израмнување на сите сметки. За разлика од тоа, во *Ангелина* бројот на ликовите е намален, и дејството комплетно подредено на специфичниот и комплексен однос меѓу братот и маж и син – Дојчин и неговата Ангелина, која е и сестра и жена и мајка, и тоа и родилка и неплодна истовремено. Емотивниот комплекс кулминира во *Ангелина*, затоа што беше задржан, **зачуден** во *Болен Дојчин*. Тој климакс не е едноставен, експлозивен, како што би се очекувало, туку, прикриен, имплозивен, дури и внатрешно еруптивен, типично женски – лунарен. Драмите или дуодрамата базирана на општопознатиот мотив за неверојатниот јунак Болен Дојчин што ја осквернавил Света Недела, па

со клетва останува да живее Болен и покрај тоа што го спасил Солун, поставуваат свое дејство кое е дејство на тоа што се случило отпосле – кога сите мртви стануваат или не се свесни дека се мртви. Сталев користи посебни драмски средства – светло, симболи и музика со кои, како да му контрира на еден од тогашните (мислам на седумдесеттите години од минатиот век) трендови на македонскиот театар – реалистичен, тезичен, модерен театар, презентира преку драмите на Бранко Пендовски. Одговорот на таквиот начин на читање го дава драмата *Лена Ангелина* (1995) од Благоја Ристески-Платнар. За разлика од другите свои драми во кои експериментот со народната инспирација е темелен на јазикот и ликовите, во *Лена Ангелина* тој прави личен препрочит и тоа не само на народната балада за Болен Дојчин, не само на драмите на Георги Сталев, туку и на неколку други историски фигури познати од некое друго време и во некој друг просторно-временски контекст.

Лена Ангелина е напишана во девет ненасловени сцени, секоја со воведна дидаскалија во која се дефинира драмскиот простор. Изобилува со сценски и театарски референци за просторот и актуелното време - не е конкретно, временски контекстирана, иако може да се претпостави историското време. Убавината на архаичноста на сопствениот јазик, создаден според принципите на некоја друга граматика, Платнарот, ја користи за сценичноста на драмата. Неговиот јазик е уникатен, архаичен, посебен, мелодичен, јазик кој не се говори ниту пишува надвор од неговата естетика. Тоа ја прави уште попривлечна оваа драма, иако наместа ја обременува и ја поставува под наративноста, која можеби, нему како автор му е иманентна. Тој дејството го сместува од чинот на обележувањето, жигосувањето на Дојчин со сквернавењето на црквата Света Недела во Солун и со спротивставувањето на една религија - словенската како политеистичка со другата, тогаш доминантна - христијанската, монотеистичка. Платнарот гради една мрежа, комплексна и посебна на мотиви преземени од повеќе културни контексти, за да може да го создаде својот Дојчин и да го позиционира во одреден конфликт. За разлика со симболичноста во драмите на Сталев овде Дојчин е реален, суров и сиров истовремено, Дојчин кој е воден од својот изглед, за да биде потоа и скршен од тој изглед. Неговиот настап во првата сцена е импозантен, силовит и агресивен и како

таков е воден сè до проблемот – односно до клетвата на света Недела. Сите други ликови се подредени на Дојчин. Секоја реплика од побратимите го дорасветлува односот на Дојчин кон нив. Така е и со сите ликови во драмата. Меѓутоа, авторот суптилно, скоро непозналиво ја прикажува иронијата кон историските ликови и се обидува да ја побие нивната величина, која е репрезентативна за сите негови драмски текстови. Драмата завршува на истото место со доаѓањето на Ангелина која го очекува вечниот суд што го изрекува света Недела – од часот кога „внуци роди“ и следи смрт. Неверојатно е како е емотивно набиен дијалогот и целосно ја осветлува амбивалентната природа на Ангелина. И овде исто како и кај Сталев има женски ликови кои реферираат на една друга драмска традиција. Овде се стариците кои пресудуваат слично на трите мории од античката традиција. Историската тематика поврзана со Словените и со конкретните ликови од едно друго време само го обременува драмскиот материјал, но е толку специфичен за поетиката на овој вонреден драмски автор.

Препрочитот на современото...

Драмата *Под пирамидата* (1971) од Бранко Пендовски, напишана е според принципите на современата светска театарска практика која се фокусира на актуелизација на одреден проблем и потрага по негово решение. Драмата е наративна и целосната симболика која може да се претпостави од насловот и од имињата на ликовите е на примарно, површно ниво. Авторот се користи со дидаскалиите како средство за долги, наративни и прецизни описи на просторот и ликовите. Го нема класичниот однос кон сцената што е доминантен кај авторите претходно споменати. Иако тематскиот конструкт е вонреален – пирамидата (јасен симбол!) и луѓе впрегнати во амови за коњи со розеви наочари (обид да се иронизира ситуацијата!), од кои еден што ќе направи проблем веднаш се заменува со друг – за да може автоматизираноста да продолжи – сепак, е реалистично дескрибиран. Драмското време е реалистично, поставено во примарен симболичен контекст (*топло, летно претпладне* = пеколна, невозможна атмосфера). Иако репликите се експлицитни, текстот е исецкан со дескриптивни дидаскалии. Бранко Пендовски прецизно го позиционира секој детал. Нему сè му е важно во текстот, од просторните и временските елементи до движењата и облеката на ликовите. Во драмата, доминираат драмските елементи

(сè е кажано/напишано/раскажано во дидаскалиите), а сценските и театарските се минимални и диктирани од дејството. Станува збор за класична, затворена драмска форма, во која воведниот дел е обемен и обременет со голем број податоци, за разлика од краткиот заплет и кулминацијата која е немотивирано поставена одеднаш. Затоа перипетијата е подолга, за посуптилно да се дојде до расплетот на дејството. Ликовите се водени од симболиката на нивните имиња и од дејството кое им е иманентно. Пирамидата од метафора станува реален елемент. Ликовите се сместени на долните катови од пирамидата и секој обид да се дојде до врвот е недостижен. Локалните моќници се сепак менливи. Во драмата е многу важен изговорениот текст. Се гледа модернистичкиот пристап, начинот на кој е поставен и како се спроведува тезата, донекаде е и политички ангажиран. Драмската структура е иста како и во првата драма на Пендовски *Студенти* – два дела, од кои првиот е неподелен, а вториот поделен на две сцени. Драмата е напишана со теза – дека секој човек е менлив, и дека работата/автоматизацијата продолжува и кога еден од луѓето заминува, веднаш се заменува со нов. Треба да се акцентира корелацијата на драмата на Пендовски со драматиката на модерната, поточно со драмата на егзистенцијализмот.

Солунски патрдии (1979) од Миле Попоски е една од најиграните претстави во македонската театарска традиција. Континуирано на сцената на Драмскиот театар, Скопје се игра повеќе од дваесет и пет години. Иако прави невешт препрочит на драмата *Дундо Марое* од Марин Држиќ, Попоски, успева да направи комедија која комуницира со публиката и која се базира на примарни комични елементи. Дејството е целосно преземено од комедијата на Држиќ, „помакедончено“ и поставено во препознатлив просторно-временски контекст. Може да се рече, дека тој прави свој, едноставен препрочит на една позната драмска класика. Драмата е поделена на три чинови, со одреден драмски простор – Солун, и драмско време „турско време“ – пазариште. Значи, отворениот простор алудира на ренесансната комедија, исто како што и *Фарса за Храбриот Науме* ќе биде просторно поставена на плоштад. Драмата е подредена на примарната комика, дејството целосно е поставено во комичен контекст директно преземен од Држиќ. Препрочитот е примарен и едноставен, меѓутоа е потребна да се вклучи во ваков избор затоа што го презентира современиот театарски израз, поточно еден негов аспект.

За разлика од драмата на Попоски, *Фарса за Храбриот Науме* (1969) со поднаслов *Како се прават херои и како корисно се искористуваат* од Русомир Богдановски е извонредна комедија напишана во шест ненасловени сцени, во прозен драмски дискурс. Сè е подредено на сценските и театарските елементи и затоа нема опширни воведни дидаскалии. Русомир Богдановски е единствен македонски автор кој пишува свежа, интересна комика, која ја поврзува со целокупното театарско наследство. Тој самиот прави личен препрочит на доминантна комика од антиката, но и на таа од времето на ренесансата. Хуморот го поставува одеднаш и набрзина и со тоа ја освојува публиката. Го базира на односот меѓу ликовите и на нивните ситуации. Оваа е своевидна комедија на ситуации, инспирирана од комиката на карактерите. Секој од ликовите е детерминиран од ликот – Војниче Фалбациче, Доилката, Растрбушентиј, Маснотиј и др. Драмскиот простор е екстериер на ист начин како во ренесансната и античката комедија, пред градските порти и на градскиот плоштад. Исто така, нема ниту дидаскалии меѓу репликите. Има неколку кратки наративни епизоди што малку го успоруваат дејството, но сè е во позиција на внатрешниот ритам на драмата. На едноставен начин случајното херојство на големиот плашливец Науме се прикажува со сите елементи на инверзија и травестија. Ликовите се типови, освен функциите на Доилката и Војниче Фалбациче, а Науме може да се рече дека се трансформира во карактер. Станува збор за затворена драматургија, која иако кокетира со неколку постмодернистички драмски постапки (рециклажа на една драмска форма), сепак е типично модерна драма. Ова е една извонредна, кратка, игрива пиеса која е една од ретките во македонската драматика. Во мигот кога е напишана освоила трето место (првите две не биле доделени) на конкурсот за домашна драма распишан од Македонскиот народен театар, и е поставена две години подоцна во режија на Владимир Милчин.

Според повеќето критериуми, драмскиот текст *Dies Irae* (1990) со поднаслов „драмско либрето“ од Јанина Мирчевска е една од ретките постмодернистички македонски драми која има сложена, комплексна структура, подредена на еден специфичен невообичаен лик – мотелската соба, тематизирана како „мотелска соба од пристојна Д категорија, без куќен ред и листа на инвентарот, но со шарени тапети“. Ваквото иро-

нично коментирање на драмскиот простор ќе ја постави драмата надвор од стандардите и ќе ја направи одличен, репрезентативен материјал за македонската постмодерна. Структурирана во три големи дела од по шест различни приказни и последниот дел посветен целосно на главниот лик – собата, Жанина Мирчевска, создава драма во која времето и просторот играат своја сопствена игра. Сцените се кратки, ефективни, фрагментарни, со мали експлицитни дијалози. За секој од ликовите времето има свој тек, од чисто хронолошки сразмерно за Марта и Петар, до навраќање назад за Диде, од времето-невреме-поствреме за Геро и Вања, до времето отаде огледалото за Ира/Афродита, од времето на Виктор кое е симултано со запреното време на Ева. Насловот на секоја сцена е тематска реченица и тоа помага во драматолошката анализа. Драмската структура е прецизен конструкт воден од потребата да се игра со сите аспекти на драмата. Содржината е само помошно средство, а дејството и ликовите се дефинирани од конструкцијата. Можеби единствена во целиот избор, драмата на Жанина Мирчевска е исклучително важна за македонската театарска традиција. Таа прави сложена конструкција која има цел да коментира исклучително реско и иронично, како што не го прави ниту еден друг автор во ова издание. Можеби затоа што е единствена жена во овој избор, нејзината драма покажува/прикажува како се користи сопственото знаење за да се вовлече читателот/гледачот во комплексната структура и како таа да ја надвлее содржината, притоа истовремено, коментирајќи ја.

Напишана во два дела, со дваесет и осум (12 и 16) ненасловени сцени, *Чија си* (1991) од Сашко Насев е локална драма, на едно мало, провинциско место, каде што главното дејство е фокусирано на односите меѓу луѓето и нивната средина. На некаков, за него специфичен начин, Сашко Насев прави драма која реферира на битовата драмска стилска формација, но ја позиционира во урбана, маргинална средина. Мелодраматиката е концентрирана во брзите, кратки, рефлексивни реплики. Многу ретко има ремарки што го дефинираат одиграното, така што сè е фокусирано на театарските елементи. Затоа, можеби *Чија си* е игрива драма, лесно поставлива на сцена, затоа што кореспондира и со гледачите и со актерите на сличен начин како потребата за идентификација во класичниот битовски контекст. Лајт-мотивот е ултра популарната забавна песна на македонскиот композитор

Славе Димитров *Чија си*, која е еден специфичен феномен. Авторот „игра“ со севкупната препознатливост на овој лајт-мотив и затоа околу него и го концентрира дејството. Ликовите се типични за типични ситуации, водени од драмското дејство.

Македонската драматика отпосле...

Како некој алхемичар од минатите, одамна напуштени векови, кој ја открива тајната на потребата да се вратиме кон нешто што било, одново, во „духот на новото време“ да го откриеме пак, но сега „сосема поинаку“, американскиот историчар Даниел Џ. Борстин (Daniel J. Borstin), таквата потреба ѝ ја припишува на публиката. За него, во неговата феноменална студија за историјата на културата и уметноста на човекот *Светот на создавањето (The Creators, A History of Heroes of Imagination, 1992)*, публиката е таа што е главниот консумент и модус операнди на уметноста. Во контекст на потребата публиката да ја девалоризира одредената културна творба, оваа антологија е создадена следејќи го суптилниот однос на публиката кон македонската драматика, и тоа не само на редовната театарска/читателска публика, туку и на критиката, теоретичарите и театролозите, кои се најверните и едуцирани читатели на театарот, воопшто.

Заклучок - Зошто овој препрочит?

Драмите: *Чест* (1953) од Васил Иљоски, *Фарса за Храбриот Науме* (1969) од Русомир Богдановски, *Под пирамидата* (1971) од Бранко Пендовски, дуодрамата *Болен Дојчин* (1971) и *Ангелина* (1972), *Солунски патрдии* (1979) од Миле Попоски, *Dies Irae* (1990) од Жанина Мирчевска, *Чија си* (1991) од Сашко Насев; *Balkan is not dead* или *Магија еделвајс* (1992) од Дејан Дуковски, *Лепа Ангелина* (1995) од Благоја Ристески-Платнар и *Елеиник* (1997) од Југослав Петровски, ја затвораат комплетно „приказната“ за современата македонска драма и нејзиниот препрочит од позиција на новиот век и новите тенденции во театарот.

Со самото позиционирање на одреден драмски текст како современ - значи во еднаква линија со оној што ја чита/игра/гледа, изборот го стеснува и го поставува како уште еден од актуелните критериуми.

Ако актуелност за светскиот театар, значи, препрочитување на одреден театарски феномен и тоа на повеќе нивоа, како на пример, ваква презентација, потоа создавање на репертоар во контекст на македонската драматика, експеримент на еден актер или група на актери за начинот на игра на овие драмски модалитети на денешен начин итн., тогаш и македонската театарска стварност сега ја има истата прилика, но и истата можност.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Јелена. (прир.). (1997). *Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2008). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Стојаноска, Ана. (2006). *Македонски постмодерен театар*. Скопје: ФДУ.
- Borstin, Danijel Dž. (2002). *Svet stvaranja*. Beograd: Geopoetika.
- Pavis, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus.
- Szondi, Peter. (2001). *Teorija moderne drame*. Zagreb: Hrvatski centar ITI UNESCO.
- Еко, Umberto. (2001). *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia.

КОЛКУ МЕ БОЛИ КОГА ТЕ НЕМА – ЛИЦЕТО НА ЛЈУБОВТА ВО ДРАМИТЕ НА ДЕЈАН ДУКОВСКИ

Дејан Дуковски (1969). Знаеме најмалку една негова драма, а некои од нас, оние најупорните и буквално вовлечени во неговата драматика, сме прочитале и сè што напишал. Дејан Дуковски е најизведуваниот македонски автор надвор од границите на нашата земја. Неговите текстови се поставувани буквално од САД до Јапонија, во земји кои ни треба време да ги најдеме на географската карта. Мапирањето на неговите изведби, не е цел на ова мое истражување. Целта е да се открие неговиот однос кон љубовта и какво лице добива љубовта во неговите текстови, а подоцна и во неговите претстави. Во оној список на луѓе што ги читаат неговите текстови, постои еден избран круг, што со радост ја отвораме секоја нова драма. Луѓе - писатели, режисери, актери, студенти, професори, обични луѓе, кои го сакаат значењето на зборовите што Дејан ги пишува и неговите режисери ги поставуваат на сцена. Тоа се реплики што се паметат, реплики што оставаат траги и трајно се вбригуваат во нашата колективна свесност. Решавајќи се да пишувам за неговите драми и пред да почнам да го пренесувам моето мислење како последица на направеното истражување, сакам да потсетам на некои од најпознатите реплики од неговите драми. За таа цел, мојата студија е поделена на неколку поглавја, насловени според играта со зборови, во една од неговите најпознати драми *Balkan is not dead*, или *Магија еделвајс*, со прелудиуми и лудиум, поделен на подделови, секој од нив насловен, според интертекстот што му служи како лајт-мотив на таа сцена од драмата.

Прелудиум: Исечоци

Изгубени Германци, стр. 52 (2011)

Кристијан: Зборам за емоции.

Марија: Ја зборам за емоции.

Ти збориш за компликации.

Кристијан: Ако почнам

да се врзувам за тебе?

Марија: Да се врзуваш за мене?

Кристијан: Ти се врзуваш за него. Тоа се дешава. Него го сакаш.

Марија: Себе се сакам.

Иако сме навикнати секоја од овие реченични склопови да ги читаме по дефиниција, онака како што се напишани, во драмите на Дејан Дуковски, конкретно во *Изгубени Германци*, сè што е научено како да се губи и да добива нова смисла. Идејата за љубовта како едноставна емоција која нуди мноштво различни експресивни категории, се менува со самото тоа што вообичаените реплики ги става во невообичаен контекст. Затворени во некој рудник на крајот од светот, поточно во Македонија, протагонистите на оваа драма на Дуковски, со одредена доза на постмодернистичко поместување на историскиот контекст, зачудни по својата појавност, во целото тоа неделување, имаат можност и прилика да ја прикажат и сликата за љубовта. Која не е идеална, романтичарска, туку напротив, изместена, поврзана на сите со главната протагонистка Марија (Лили Марлен). Во секоја од драмите на Дуковски, како што е и оваа, тоа е знак дека читателот/гледачот треба да ја бара сликата за љубовта во поинаков контекст, односно, да не им верува на зборовите со кои се презентира. За таа цел, мислам дека е подобро да се проверат и фрагментите од драмите што следуваат.

Утерус, стр. 89 (2009)

Чарли: Толку лошо? Мислам на...

Бејб: Одлично беше.

Чарли: Не ме сакаш одеднаш?

Бејб: Те сакам.

Чарли: Ме сакаш?

Бејб: Да.

Чарли: И ме оставаш?

Бејб: Да.

Чарли: Разбирам.

Насловена како *Утерус* со целата симболика што ја носи името, оваа драма донесува приказна на неколку ликови кои се слични со другите ликови на Дуковски,

но сепак отстапуваат од референтните точки врз кои истите се градат како карактери. Едноставните љубовни изјави кои содржат големи значења како што е примерот со целата уметност до постмодерната, сега се пренесуваат на сексот, поточно, во драмите на Дуковски, најточно во оваа, сексот ја заменува љубовта. Можеби идејата од којашто тргнува авторот е тоа дека сите важни големи емоции сега се неважни и тотално профанирани, па со тоа *новата европска драма* што ќе следува, а чиј зачетник на трендот е самиот Дуковски ќе оперира со клучните зборови – крв, сперма, пот. Тоа може да се следи и во фрагментите од драмите што следуваат:

стр. 107

Mr. Monkey: Нема више банани. Сите ги изедов. Ти реков, јади. Ако ме прашаш каков совет би дал на една жена, љубов. На девојка, љубов. На дете, љубов. Ти треба љубов. И мене ми треба љубов. На сите ни треба љубов.

Бејб: Каква љубов?

Mr. Monkey: Искрена. (*Пауза.*) Банана. Цела ствар е околу банана. Имаш или немаш. И верба Бејб, не губи верба.

Бејб: Ти имаш љубов и верба?

Mr. Monkey: И за давање.

Издначувањето на љубовта со банана, поточно, издначувањето на големите љубовни изјави со некоја профана мисла, или идеја, е една од главните премиси во драматиката на Дуковски. Таа реферира кон конкретната потрага на постмодерната да се оди контра модерната и другите стилски формации што претходат. Така, во неговите драми се издначува не само љубовта со сексот, туку и со основните човекови потреби и физиолошки и психолошки. На тој начин, навидум смислено, но повеќе интуитивно, сликата на љубовта во драмите на Дејан Дуковски станува двосмислена, повеќесмислена и различна од сè што дотогаш можело да се третира како слика, идеја, приказна за љубовта.

Друга страна, стр. 168 (2004)

Лили: Лаки, сереш.

Лаки: Серам, Лили.

Лили: peace and love.

Лаки: Live fast die letter.

Лили: Ќе пиеме?

Лаки: До смрт.

Лили: Така те сакам.

Лаки: Не ме земај здраво за готово.

Лили: Ни ти мене, никогаш.

стр. 172

Пинокио: Ситни работи како љубов. Лаки беше заљубен во тебе. Многу лошо беше заљубен во тебе. Умираше. Не можев да го гледам. Те бараше насекаде. Го проверив секое коше. Секое сокаче. Не те најде. Продолжи да умира. Се обидував да го тешам. Да му одиграм нешто од време на време. Да му кажам дека животот е убав. Дека треба да мисли на нас. На претставите. На театарот. Ме праша, во чив сон сум јас? Уште размислувам. Стана грозно депресивен.

Почна војната. И умре.

Лили: Лажеш.

Пинокио: Стално ме фаќаат. (*Лаки го бакнува Пинокио.*)

Лили: Никогаш не ти фалев.

Лаки: Не.

Дракула, стр. 229 (2002)

Луси: Ти си ми најдобра пријателка?

Мина: Мораш да припазиш на себе. Ти кажувам затоа што те сакам. Не можеш да легнеш сè што се движи на две нозе со penis. Те сакам Луси.

(*Пауза.*)

Луси: Те сакам Мина.

Сакам да спијам со тебе.

Маме му ебам кој прв почна или Голема брзина на стоење (Параноја),

стр. 271 (1996)

Бежанија: Паѓа свезда. Замисли желба.

Инкасаторот: Не измислувај глупости. Нема ни свезди, ни желби. Чиста параноја. Гледај. Еден кобен ден, левото око ме вреѓа, го вадам. Сега многу

лошо гледам со десното. Гледај. Имаш две очи. Лошо гледаш. Фатаморгана. Ништо не можеш да видиш. Гледаш други работи. Работи што ги нема. Гледај. Ако сакаш да видиш, извади ги двете. Или оштети ги двете. Или извади ги двете. Направи нешто.

стр. 272-273

Инкасаторот: Ќе се случи. Сега ќе ти објаснам што ќе се случи. Ќе ти дадам рака. Ќе ти ја ставам главата на твоите гради. Ќе го затворам окото. Ќе ти ја осетам кожата. Ќе те гушнам. Ќе ја ставам раката меѓу твоите нозе. Ќе ти кажам дека те сакам. Ти си мојот ангел. Ти си ми сè.

(Пауза.)

Ќе ги погледнам твоите крупни очи. Ќе ја ставиш раката на мојот мли-тав кур. Во флешови мојот растурен мозок ќе се испрска со свежа крв. Глад за ново насилство ќе го растресе моето тело. Ќе се споиме во твојата утроба. Нежното водење љубов, ќе го претворам во свирепо силување. Ќе го скршам твоето стаклено тело. Ќе ти ги ископам крупните очи. Ќе ти го затнам грлото со јагоди. Ќе ти ги здробам забите. Ќе ти ја размрскам главата. Со раце ќе ти го извадам срцето. Со нов живот ќе го наполнам твојот леш. Ќе те расчеречам над твојот гроб. Тоа остана. Нема време за друго.

(Тоа и се случува. Се крѓат крилја. Паѓа една звезда.)

стр. 285

Иконија: Никој не сакал така,
како што те сакав јас.

Иконија: Зошто не ме задржа?

Константин: Ќе те задржам сега. *(Пауза.)*

Иконија: Доцна е.

Константин: Или е рано? Да бидам со тебе или не, е мерка за моето време. Сакам толку многу работи да правам со тебе. Нема да ја повторам истата грешка два пати. Едно име, Иконија, една жена, ти, ме боли по цело тело. *(Пауза.)*

Иконија: Доцна е.

Константин: Слушај. Како некој пее.

Иконија: Никој не пее. *(Како некој да пее.)*

Константин: Остани.

Иконија: Немам време за уште еден живот, Константин. Ја трчам својата последна трка. Пушам, пијам вотка со малини и голтам пилули. Имам лошо здравје и висок притисок. Сакам скапи работи. Не се секирам многу за обичните проблеми. Ја завлекувам раката во гајичките. Тоа ме држи во живот. *(Пауза.)*

Среќно сум заљубена. Многу го сакам. Многу ме сака. Многу сака отпозади. Многу му го сакам во уста. Сакам да бидам дел од него. Сакам да гледам како него. Да дишам како него. Облекувам работи само за него. За неговата спора фантазија...

Буре барут, стр. 321 (1994)

Ѓорѓи: Си закажувате некаде? Слушате плочи? Трчате голи по месечина? Затоа така се смее токмакот. Се гледате ко заљубени голуби. Не. Како пацови се гледате. Мене така кога ме гледа некој, доаѓам и го ебам ан пасан. Јасна работа. Се чудам после зошто цела кафана гледа во тебе. Ти ги викаш со поглед.

Им даваш повод. Ти импонира.

***Балканот не е мртов
или Магија еделвајс*** (1992)

стр. 349-350

Едис: Ме знаеш само еден ден.

Икономо: Те знам цел живот.

стр. 401

Елени: Ти?

Кемал: Го добив твоето писмо.

Елени: Зошто не се јави?

Кемал: Го прочитав илјада пати.

Елени: Барем еднаш?

Кемал: Нема да ме поканиш внатре? *(Пауза.)* Го чуваш цветот? *(Пауза.)*

Ми рекоа дека имаш три деца. *(Пауза.)* Сакам да знам само едно.

Елени: Зошто не се јави?
 Кемал: Богатиот трговец на татко ти?
(Пауза.)
 Елени: Зошто дојде? Зошто сега?
 Кемал: Да ја освојам Битола.
(Тргнува да оди.)
 Елени *(По него.)* Ќе те видам пак?
 Кемал: Не.
 Елени: Кемал?
 Кемал: Елени?
 Елени: Те сакам.
 Кемал: И јас тебе.

Секоја од овие сцени/исечоци имаше цел да не потсети на направеното, на тоа што и како го може дискурсот на Дејан Дуковски и на кој начин неговата драматика кокетира со современите тенденции во уметноста. Всушност, мојот вовед во тематиката, со специфичниот драматуршки модел на Дуковски, и со интервенции од моја страна е обид теориски да се одговори на предизвикот што го задава авторот во неговите драми. Ваквата драматика не може да се анализира на вообичаен, стандарден теориски начин, туку самата инспирира за потрага по нова теорија, што денешниот теориски свет ја дефинира како хибридна.

Људиум: Сцени за љубовта

Крајот на модерната, значеше и крај на сите големи теми во уметноста. Постмодерната ги „уби“ буквално сите големи приказни, според Лиотар. И не само постмодерната, туку и редицата трендови што продолжија потоа како да ја следеа идејата на постмодерната да се уништат големите приказни, да се раскажат малите, интимни сведоштва, да се создава една друга историја, една друга сторија. Една од тие големи теми, која требаше да биде жртвувана за потребите на постмодерната е и љубовта. За разлика од минатото, кога љубовта како мотив движеше цели стилски формации,

да не заборавиме на романтизмот, а подоцна и модерната, постмодерната ѝ ги отсеке крилјата на љубовта, да си дозволам да бидам патетична и да користам едно клише за да ја дефинирам идејата на постмодерната, да ѝ ја одземе силата на љубовта. Соочени со крајот на историјата, трагедијата, целиот комплекс на значајни, двигателни теми, кои беа доведени до апсурд, кон крајот на модерната, уметниците, требаше да најдат нов пристап, нова гледна точка или нов предизвик. Имајќи ја предвид идејата на постмодерната, како на завршување на сите големи теми, крај на историјата (Фуко), како на стилска формација или тренд кој ќе одговори на предизвиците на новото време и рамнодушноста на човекот од сегашноста, љубовта како една од доминантните теми требаше да се прифати на кој начин ќе се ревитализира. Додека некои од уметниците и уметностите ја игнорираа, заменувајќи ја со малите приказни и создавајќи некои сосема свои и други сфаќања за неа, некои од уметниците, решија да ја иронизираат, травестираат, да ѝ се реваншираат, како на едно место да сакаа да ги средат сметките со емоцијата или темата која беше доминантна многу векови наназад.

Еден од тие автори е и Дејан Дуковски. Неговите реплики во кои се споменува љубовта, а тоа е скоро во сите негови драми, ако се читаат без предзнаење и вон контекстот во кој се напишани, изгледаат како сосема вообичаени љубовни реплики. Меѓутоа, она што го издвојува Дуковски од другите современи драматичари е начинот на кој тој ја третира љубовта и начините на кој ја имплементира во драмските ситуации кои ги пишува. Одговорот на тоа зошто тој се разликува од актуелната, современа македонска драматургија е токму во прикажувањето на лицето на љубовта во неговите драми. Тој всушност кореспондира со еден од актуелните драматуршки трендови во европската драматика, таканаречената „Нова европска драма“.

Во предговорот за последната книга во која се собрани сите негови драми, едноставно насловена *Драми*, театрологот д-р Јелена Лужина, обидувајќи се да ја детерминира идејата за успехот на овие драмски текстови, пишува за нив во непосредна корелација со некои од трендовите на новиот европски театар. Таа на Дејан Дуковски му го потврдува приматот на еден од основачите на тој тренд, кој се јавува како отпор на рамнодушноста на времето во кое живееме. „Простата хронологија на настаните упатува на заклучокот дека **Буре барут** – драмскиот текст кој подоцна ќе биде трети-

ран како еден од најсигнификантните 'претставници' на 'новодрамскиот' сеевропски тренд – несомнено им претходи на текстовите и на Сара Кејн и на Марк Рејвенхил, коишто своите први и славни постановки ќе ги доживеат дури неколку месеци по скопскиот голем успех на Дуковски (роден, инаку, во 1969) (Лужина, 2004: 13). Театрологот д-р Лужина, смета дека начинот на кој Дуковски ги развива своите драми и ги гради фабулите во нив, е новата, променетата страна на современата драматика, со што се согласува не само македонската, туку и светската театрологија. За таа цел, мислам дека истражувањето на тематиката - сликата на љубовта во драмите на Дејан Дуковски, треба да поаѓа од истражувањата на современиот европски театар.

Сцена прва: Дејан Дуковски и неговите драми

Уште со своите први драмски текстови, Дејан Дуковски, темата за љубовта ја пренесува во современ, актуелен и постмодернистички манир. Неговите реплики сведочат детерминирање на љубовта како емоција која не треба да биде оттргната од секојдневните промени во начинот на толкување на уметноста. Иако при прво читање тие реплики посветени на љубовта оддаваат впечаток на висок емотивен набој, нивно то внимателно читање ги позиционира во своевидно постмодернистичко третирање на претходно одбрани синтагми за љубовта. Еклектицизмот што е присутен во неговото творештво, дозволува да го бараме лицето на љубовта низ неговите драми и како негов личен став и како негов однос кон претходните љубовни приказни од историјата на уметностите, воопшто. Во сите шеснаесет напишани драми, со свои повеќе од 90 изведби насекаде низ светов, Дејан Дуковски, ако не како главна мотивација, тогаш барем како попатна, ја втемелува љубовта. Онаа што секој од нас може да си ја нарече вистинска. Во секоја од тие драми, приказните поврзани со главното дејство се мотивирани од љубовта. Таа љубов некогаш е хетеросексуална, некогаш полисексуална, ако може така да се каже, некогаш хомосексуална, но секогаш е фокусирана на тенденцијата да е најголемата, да не речам и вистинската. Затоа е интригантно да се открива на кој начин Дејан Дуковски во неговите драми ја позиционира љубовта и што е тоа во истите тие драми што ја провоцира публиката, што ја заведува, од веднаш ја зема за свој сојузник.

Balkan is not dead или *Магија еделвајс* е најрепрезентативниот постмодернистички драмски текст на Дејан Дуковски. „Пишуван е како рециклажа и уметно колажирана авторска визија за големиот македонски театарски 'митос' **Македонска крвава свадба** од Војдан Чернодрински“ (Стојаноска, 2006: 107). Што е тоа што ја разликува од оригиналниот текст, поточно, каква е промената на односот кон љубовта според тој во оригиналниот текст. Во добро познатиот текст на Војдан Чернодрински, љубовта е едноставно фокусирана на Спасе и Цвета, на нивниот наивен живот. Таа е само поддршка на основната фабула, што може да се илустрира со завршната реплика на Цвета „умрев ама Туркина не станав“. Осман-бег е негативецот, антагонистот, што ја попречува таа љубов. Земајќи ја основата на приказната, Дејан Дуковски комплетно ги превртува сите односи во драмата и сега Цвета е насочена кон двата машки ликови како конкуренти и кон Спасе и кон Осман. На крајот од драмата, Цвета се мажи за Осман, откако ја „средува“ својата љубов со Спасе од сонот. На тој начин, љубовта е темелот врз кој Дуковски во оваа драма ја прави травестијата. За разлика од овде, во некои од другите драми, каде што користи исто така мимеза на мимезата, според Дерида, односно, прави препрочит на некои од најголемите љубовни приказни од неговата еклектика, тој пресвртот во односот на љубовта го предимензионира и создава свои релации. Врз основа на веќе познатите приказни, тој гради свои, интимни, лични и истите ги пресоздава. Ова повторно создавање, од неговите драми создава постмодернистички, но и постпостмодернистички текстови, кои се фокусирани врз централната тема љубов. Тоа може да се види и од цитираните фрагменти од драмите на почетокот од овој текст.

Сцена втора: Љубов ли е, иронија ли е?

Идејата дека одејќи контра големата приказна – љубов, само ќе се интензивира потребата од емоцијата и со нејзиното первертирање, ќе се нагласи нејзината активност како двигателна сила на фабулата, може да се аплицира во драматиката на Дејан Дуковски. Наспроти трендот, неговата љубов е секогаш повеќекратно толкувана и има различни манифестации врз кои се појавува.

Во драмите на Дејан Дуковски, барем од она што го читавме во овие кратки, воведни исечоци, љубовта е иронична, приземна, травестирана, прикажана според стандардните на доминантниот тренд, на кој секоја од тие драми припаѓа.

Постмодерната, вели Лиотар, е „она што ја одбегнува утехата на добрите форми“, „она што поаѓа по нови прикажувања, но не за да се истроши уживајќи во нив, туку да

го изостри чувството за постоење на она што не може да се прикаже“ (Лиотар, 1993: 50).

Во една од неговите драми *Маме му ебам...* која е подела на седум кругови и еден дел Ангели, петтиот круг е насловен Љубов. Токму таа сцена на некаков начин ја презентира идејата за љубовта во неговите драми. На сцената се: Лулу, Непознатиот и Третиот. Дури нема потреба од нивна конкретизација, затоа што не се важни имињата, туку функцијата што тие ликови ја имаат во драмата.

Третиот: Мене ми е сеедно. Немојте со заебани работи. Што е, се сакате, па се тепате, а? А јас? Кој сум јас? Никој и ништо. Третиот. Секогаш третиот. И не е важно. И онака ќе умрам. И онака сите ќе умреме. Или сме веќе мртви. Ама јас сакам да умрам од љубов. Ништо во мене не инспирира на љубов... Ама јас имам право да умрам од љубов. И важно е. Сè е важно. Секој ден, секој гест, секој миг, сè се брои. Љубовта во еден поглед може да се роди, а со еден да се...

Сцена трета: „Колку ме боли кога те немам“

Крајот на драмата *Маме му ебам кој прв почна*, завршува со песната на Ангелите, чиј најважен стих го промовирав да биде наслов на оваа моја студија. Идејата дека ќе се каже голема реченица или силен збор за да може да се детерминира една толку потребна и секојдневна емоција како љубовта, кулминира во овој стих. Дејан Дуковски мошне лукаво си игра со сите постулати на љубовта. Ако некаде постои прецизна вивисекција на љубовта меѓу двајца, тој прави травестија на таа вивисекција, а притоа од прво читање читателот/гледачот го заведува дека тоа е основната емоција и дека таа љубов сè уште ја има и постои околу нас. Но, рамнодушноста на современоста, идејата за промена на разните облици на љубов, а не смее да се занемари и фактот дека со Дејан Дуковски започнува уште еден од трендовите на новото време, новата европска драма или драматиката на крв, сперма и пот, во која секоја примарна емоција го покажува својот обратен лик, како да сте влегле од другата страна на огледалото, сето тоа води кон девијација на идејата за љубов. Така што доминантниот стих *Колку ме боли кога те нема*, добива мултиплексни значења.

Сцена четврта: Љубов во новото време, љубов во денешниот театар

Денешниот театар може да се каже дека ја преоткрива љубовта. Дека и старите, добро познати фабули кои се потпираат на големите теми, од типот на љубовта, имаат

идеја да ја разоткријат да ја расчеречат и да ја пресоздадат. Со дискурсот на постмодерната тоа би се нарекло *рециклирање на мотивот љубов*. Денешниот македонски театар сè уште ја третира љубовта на неколку начини, а најмногу би рекла, не може да се отргне од идејата за љубов од минатите времиња. Затоа е убаво да го имаме Дејан Дуковски за пример, како треба да се игра на тема *љубов* и на кој начин еден автор во своите драмски текстови треба да ја процесира љубовта.

Постмодерен пресврт според Бест и Келнер.

Сцена петта: Крај или почеток?

Дејан Дуковски е современ македонски автор, најпознат македонски автор во странство... Неговата работа во бројки може да се пренесе на овој начин: 16 драмски текстови, со повеќе од 90 изведби на сцените насекаде низ светот. Најиграниот драмски текст *Буре барут* има 35 изведби и уште 8 треба да се потврдат. Автор е на сценарија за пет филмови, има добиено осум награди за своите текстови, а неговите драми се собираани, објавувани и преведувани во многу книги, антологии, списанија. Идејата да пишувам за Дејан Дуковски и неговиот третман на љубовта во неговите драми, за потребите на оваа конференција ми беше личен предизвик и се надевам ваше задоволство.

Користена литература:

- Бест, Стивен., Келнер, Даглас. (1996). *Постмодерна теорија*. Скопје: Култура.
- Група автори. (1993). *Постмодернизам, зборник на текстови*. Скопје: Темплум.
- Дуковски, Дејан., Лужина, Јелена. (прир.). (2012). *Драми*. Скопје: Култура.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2004). *ММЕ... Антологија на Новата европска драма*. Скопје: Магор.
- Стојаноска, Ана. (2006). *Македонски постмодерен театар*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Lyotard, Jean-Francoise. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: University Press.

(Текстот е објавен во

Зборникот на трудови од меѓународниот научен собир „За љубовта“, 2016:
https://docs.wixstatic.com/ugd/f0334e_b88eff48f4c5467f898b7d67b0f946ba.pdf

ТЕАТАР: СЕСТРА

ВО ПОТРАГА ПО НАСЛЕДСТВОТО: AD MAJOREM DEI GLORIAM (ИЛИ ТЕАТАРСКАТА ИСТОРИЈА И ИСУСОВЦИТЕ)

* Вовед

Театарот, онаков како што го познаваме денес, сместен во зграда со цврста градба, поделен на повеќе делови - административен, главен-сцена и гледалиште и помошни делови, управуван како институција, своето потекло не го должи на некои многу - мистично дефинирани минати времиња. Првите театарски почетоци, како што обично го дефинираат тоа, и другите помошни дисциплини на театрологијата, па и самата театрологија, се сместуваат во дамнешните, праисториски или протоисториски времиња. Времињата на ритуалот, митот, магијата. Времињата на говорот на телото и говорот на музиката. Но, за овој театар, овој од почетокот на текстот, но и овој што и денес функционира добро, почетоците ги бараат некаде кон средината на XVI век, во периодот што историјата го нарекува **противреформација**, но и уметнички го позиционира како период на барок, на вознес и совршенство, базирани на антиката.

Театарската историја, како една од научните дисциплини на театрологијата, најчесто, како и секоја историја, своите тврдења ги објаснува со факти, податоци, факсимили, оригинални или протолкувани записи. За историјата на театарот понекогаш и малечок исечок од некој настан е непроценлива скапоценост, како што во една прилика тоа лапидарно го артикулирал хрватскиот театролог Никола Батушиќ (1991: 50). Додека ги истражував историските предизвици на времето кое довело до организирање на редот на нештата во театарот, перманентно се повторуваше името на редот на исусовците и начинот на организирање на нивниот едукативен систем. Затоа мојата потрага по наследството на претходно опишаниот вид на театар ја започнувам со откривањето на исусовците. Не само историјата, туку во овој случај и мистиката, малкуте кажани, но длабоко промислени зборови, мистифицирани и наративизирани ја создаваат приказната за исусовците, која како и секоја помалку позната приказна се

обидува да навлезе во границите *помеѓу* (табу-приказни, теории на заговор, мистични фасцинации...) Бидејќи и самиот театар се поврзува со математичката формула: историја + мистика = театар, целта на овој текст, воден од театролошка инспирација (читај: теориска!), е насочена кон театарската историја. Таа ќе биде главната нишка-водителка во процесот на откривањето на исусовците и нивниот театар. Се разбира дека, во овој вака замислен вовед, би сакала да истакнам дека ова не е религиозна проповед. Религијата е само местото на кое почнала приказната и нашата прва попатна станица. Теоријата, воопшто, но и теоријата на театарот мудро им бега на заводливите патеки на мистичното и таинственото.

Задачата, пак на театарската историја, *и не е друга освен, условно речено, **спири-тистичка**: целта е – секогаш! – да се „врати во живот“, да се **реконструира**, некој театарски настан од минатото, било да станува збор за една единствена театарска претстава (дури и еден единствен нејзин сегмент) или за цели театарски епохи* (Лужина, 2000: 16). Токму оттука, од реконструкцијата на одредена театарска епоха, а со самото тоа, и на одредени настани, ја започнувам мојата потрага. По Светиот грал...

1. Кои се исусовците и што ќе му се тие на театарот?

Католичката црква е позната по бројните редови, кои се формирани со цел по-добро да се организира и да се шири нејзината доктрина. Исусовците или језуитите, како што се познати во делот од светот со латинско лингвално потекло, се ред на католичката црква, најконцентрирано посветен на Црквата, поточно на претставникот на Бог на земјата или Римокатоличкиот папа. Формирани се во периодот на противреформацијата (или контрареформација) како одговор на 95 тези на Мартин Лутер (Martin Luther)⁷⁸.

Исусовците денес се најбројниот ред на католичката црква. Се претпоставува дека само во Соединетите Американски Држави, нивните питомци се над милион (1.000.000!) кои студираат на исусовечките колегииуми. Познати се како први мисионери, кои католичката религија ја проповедале од Гоа, Индија (1541 година), преку Нагасаки, Јапонија (1580 година), па сè до целата Латинска Америка, на чие тло се основани повеќе чисто исусовечки градови, како што се: Сао Паоло, Рио Де Жанеиро и др.

Редот е основан во Париз, во 1534 година и до денес е активен. По Тридентскиот концил⁷⁹ исусовците се активни како главни носители на двата валидни документи – *Конгрегација за книгите* и *Конгрегација за науката на верата*. (Само за потсетување: сегашниот папа Бенедикт XVI, дваесет и четири години беше на чело на *Конгрегацијата за науката на верата*.) Двете конгрегации на исусовците им дозволуваат *владеење* со образованието и уметноста, и двете се подредени на црквата, поточно на папата.

Историчарот, па и историчарот на театарот, треба да *има имажинативно разбирање на умовите на оние личности чии постапки ги проучува, за мислата што стои зад она што го сториле* (Кар, 2001: 27). Оваа прилика ќе ја искористам да се обидам *имажинативно* да се разберам со припадниците на тој ред. Нивната базична инспиративна посветеност кон образованието може да ги навести на еден неверојатен начин почетоците на театарот од првите реченици во студијава. Како што подоцна ќе се обидам да објаснам, нивното образование, концентрирано во колегиуми, на театарскиот свет му ги дава првите организирани театарски претстави (пред продукција и продукција), првите напишани програми (театарски афиши), првите професионални театарски договори, првите наменски конструирани сценографии и костимографии. Не само за театарот, исусовците се значајни и за целата западна култура, поради нивните пионерски чекори во образованието и религиозното мисионерство.

Следува дека, одговорот на прашањето поставено во насловот на поглавјето е овој, исусовците му се потребни на театарот, исто колку што и театарот им е потребен ним. Тие го користат како воспитно средство за ширење на религијата (*Театарот е место каде што се образуваат луѓето* – ќе биде истакнато малку подоцна во историјата на човештвото). Можноста, јавно да се презентира некоја идеја, да се делува на широките народни маси, да се прикаже одредена фасцинација и денес се вкоренети во базичната егзистенција на театарот. Театарот, пак, од исусовците ја презема организацијата, маркетингот, восхитувачките сценографии и костимографии, сето она што го направило театарот да функционира како институција.

2. Основачот на редот - Игнасио Лојола (1491-1556)

Мирча Елијаде, еден од најдобрите познавачи на религиозното, магиското и митолошкото искуство на човекот, воопшто, во својата многупати до сега споменувана и цитирана книга - *Историја на верувањата на религиските идеи (Histoire des Croyances et des Idees Religieuses, 1983)*, на **Игнасио Лојола** му посветува дел од третиот том во поглавјето за *Религијата, магијата и херметичките традиции пред и по Реформацијата*. На учењето на Лојола ќе се повикува и неколку пати во книгата, а не само во третиот том. Според него, суштината на учењето на Игнасио Лојола, накратко прикажана би можела да се дефинира како, *апсолутна покорност кон Бога, значи на неговиот претставник на земјата, папата, и на генералот на Дружината, увереност дека молитвите, размислувањата и моќта за расудување која произлегува од нив можат да ја изменат човековата судбина...* (Елијаде, 2005: 208).

Животната приказна на Игнасио Лојола (денес светец во римокатоличката екумена) е помалку романтичарска, но и едукативна, со дидактичко повикување на класичните елементи од ритуалите на иницијација. Роден е во 1491 година како најмлад син во семејството на познат баскиски благородник. Како и секое дете родено во колевката на аристократската благородност, така и Игнасио ги уживал придобивките на татковото наследство. Воден од - подоцна дефинираната како романтичарска - идеја да се бори за својот претпоставен (во случајов тоа е Шарл V /Charles V/), учествува во неколку битки и е познат како војник-сладострасник (спореди: Catholic Encyclopedia - on-line). Според историски потврдените извори, во 1521 година е ранет бранејќи ја Пампуна (Pampluna). За време на лечењето читал многу за животот на Исус и светците (авторот на неговата биографија-хагиографија, сака, се разбира, да нè „подучи“ со епизодата на трансформација - од еден безначаен материјално профилиран и хедонистички настроен, кон сакрален, религиозно тематизиран подоцна и мистично објаснуван - живот). Жанровски детерминирана и неговата хагиографија опишува чуда и мистични визији. Повеќепати се опишувани визиите за Богородица и нејзиното бебе Исус и затоа заминал во Светилиштето *На нашата Госпоѓа (Notre Dame)* во Монсерат, Арагон и станал испосник, живеејќи во пештера близу Мантова, во 1522 година. (Сите историски извори консултирани за животот на Игнасио Лојола се согласуваат со оваа епизода од неговиот живот. В: Користена литература).

Одел во повеќе мисии, бил познат духовник и мисионер, како што подоцна тоа бил секој добар исусовец. Учел теологија и латински јазик во Барселона, Алкара и Саламанка (1523 - 1530), а докторирал во Рим, во 1540 година. За исусовците најважно е **образованието!**

Затоа, при образованието се стремат кон профилирање на високонаучен кадар. Лојола е поставен за свештеник во Венеција, во 1540 година од страна на папата Павле III. Таму им помагал на болните и на сиромашните. Потоа заминал за Рим каде што се сретнал со повеќе истомисленици. Сакал да замине во Ерусалим, ама не му дозволиле Турците.

*Верскиот гениј на Игнасио Лојола, како што пишува Елијаде, се потенцира со објавувањето и практикувањето на неговите **Духовни вежби**, куса расправа која почнал да ја пишува по својата мистичка визија во Манеса, близу Монсерат. Станува збор за практичен прирачник за молитви и размислувања кои, од ден во ден, можат да му бидат од полза на оној (не мора да биде член на дружината) кој се осамува за време од четири седмици (...)* (Елијаде, 2005: 209).

Духовните вежби ги пишува во 1528 година. За време на конституирањето на редот истите им ги дава на читање и бара одобрување за објавување од своите пријатели. Нив ги доработува, ги редактира и ги дополнува во текот на дваесет и шесте години, сè до 1548 година, кога е објавена верзијата што е актуелна до денес. Во нив е концентриран тренингот на исусовците сместен во триесет дена. Четиринаеделниот период се користи за серии на вежби од духовни медитации. Матрицата е насочена кон прочистување, како на телото, така и на духот. Вежбите се конструирани како духовна практика на верникот, која се активира еднаш годишно. Се изведуваат осамено, под менторство на духовниот водач. Духовниот водач се повикува според потребите, најчесто на крајот од вежбите, за да се споредат искуствата и за да може да се потврдат резултатите. Како што тоа го забележал и илустративно го нагласил Елијаде, *самотникот научува да го сакрализира просторот во кој се наоѓа пренесувајќи го со помош на имагинацијата во просторот во кој се одвива (сега!) светата историја. (...)* (ibid.).

Игнасио Лојола умрел во Рим, на 31 јули 1556 година. Овој ден се смета како патронат на сите исусовечки колегиуми ширум светот. Подоцна Лојола е беатифициран од католичката црква. Денес е еден од најпознатите светци, со чие име се поврзува значењето на зборот лојалец, приврзан, покорен, посветен, како што бил и самиот Лојола

кон Бог, односно, кон неговиот емисар на Земјата – Папата. Да се биде лојален = да се биде посветен како Лојола!

3. Исусовци – парадигма за строга хиерархија (воено уредена)

Во 1534 година, на 15 август, **седуммина** (!)⁸⁰ приврзаници на католичката црква, водени од наодоаѓачката протестанска еуфорија, во координација со Ватикан, во Париз го формираат редот *Дружината на Исус*, подоцна познати како *исусовци*. Местото на настанот во Париз е ридот Монмартр, поточно малата црква која стои и денес на истото место Сен Дени. Во Париз, две години подоцна ќе им се придружат уште тројца нивни пријатели. Со одобрение на папата – Павле III (Paul III), ќе заминат во мисија во Ерусалим. Освен **Игнасио Лојола**, основачи на редот се неговите пријатели-колеги од Сорбона: **Франсис Ксавиер (Francis Xavier)** (познат и како првиот исусовечки мисионер во Индија), **Петер Февр (Peter Favre)** (прв од сите седуммина ракоположен за свештеник), **Николас Бобадила (Nicolas Bobadilla)**, **Диего Лањез (Diego Laynez)**, **Симон Родриге (Simon Rodriguez)** и **Алфонсо Салмерон (Alphonso Salmeron)**. Овие симболично изброени седуммина ќе се обидат да го вратат големото влијание на Црквата и посебно, големото влијание на папата. **Пасказ Броет (Paschase Broet)**, како и двајцата другари на Петер Февр – **Жан Кодур (Jean Codure)** и **Клод ЛеЖе (Claude LeJay)**, ќе им се придружат подоцна. Нивното мото кое е задржано и како лого до денес, во најбројниот и најактивниот католички ред, воопшто, е **AD MAJOREM DEI GLORIAM** (или во превод *За големата Божја слава*)!

Во темелите на Редот се вградени *Водечките правила* или пошироко познати како *Уставот на Лојола*. Овие канони ги востановил Лојола во 1554 година. Нив ги наведувам во оригинал, преземени од актуелната интернет презентација на исусовците (www.jesuit.org):

1. Да бидат на располагање на Папата
2. Да одат каде што тој ќе им нареди за да спасуваат души
3. Да не прифаќаат никаков имот, освен ако не им нареди Папата
4. Да не носат специјална облека
5. Да не мачат и да не бидат мачени

6. Да не одат на заедничка служба
7. Да ги земат трите големи завети, а елитните и четвртиот
8. Да ја шират верата со проповедање, духовни вежби, милосрдие и образование во христијанството

Секое од овие осум правила е базирано на четирите завети. Првото правило е целосно во корелација како со заветот на покорност кон Папата, така и кон заветот на послушност. Според овие правила, исусовците ги запознаваме како длабоко мотивиран религиозен ред, целосно фокусиран кон зачувување на опстанокот на Црквата и ширење на нејзините учења. Редот е организиран слично како и која било голема воена формација, а на неговиот врв се наоѓа Генералот на Дружината. Поделен е (грубо) на **ученици, братство и елита**. Самиот Игнасио бил избран за **прв Генерал** на Дружината, во 1541 година. Таа позиција ја задржал до крајот на неговиот живот, во 1556 година.

Тренингот во редот бил долг и тежок. Во базичната хиерархија се наоѓа подмладокот. Неговите питомци имаат две години теориска подготовка и практична мисионерска, волонтерска работа. Потоа мора, задолжително да заминат на ацилак. Ако го поминат добро овој претквалификациски период (а, може без образложение да бидат истерани од редот), тогаш им следува 10-12 години активна едукација - студирање теологија, филозофија и хуманистички студии, како и учењето како да се подучуваат другите, бидејќи основата на исусовците е доброто образование. Тоа е доволно да се стане, според нивната номенклатура – **образован схоластик**. Следното ниво на едукативната прогресија е **образован асистент**, па сè до **предавач** (најчесто, функција на припадниците на свештенството).

Четирите завети на исусовците, кои се полагаат и денес се:

1. ЧЕСНОСТ
2. ПОКОРНОСТ
3. СИРОМАШТИЈА
4. ПОСЛУШНОСТ КОН ПАПАТА

Овие завети се полагаат при премин од еден во друг повисок степен во редот. Обуката на исусовците прво е еднаква за сите, а по стекнатиот повисок степен се раз-

грануваат во две групи, кои и понатаму стеблесто се разгрануваат. Едните кои сакаат да се замонашат и на тој начин да партиципираат во друштвото се делат во *Братство*, а другите кои сакаат активно да го пренесуваат своето знаење и умешност во *Свештеништво*. Основата се *неофитите*. Во своите почетоци го учат животот во заедништво и традицијата. Практизираат *Духовни вежби*, и две години напорно работат и учат. По давањето на заветите за *Сиромаштија*, *Чесност* и *Покорност*, ако се избрани ќе продолжат да се образуваат во рамки на редот. Подредени се перфектно, како и секоја воена формација. Братствата се подредени на теолошката едукација и се специјализираат за некоја определена вештина или професија. За разлика од нив, Свештенството, изучува теолошки и филозофски студии и практикува однапред зададен тренинг. Работат макотрпно неколку години. Во секој миг, сите припадници на редот зависат од елитата, и ако елитата не е задоволна од нив, без образложение ги отпишува од редот. Се разбира дека, нивниот живот е конципиран како живот во **заедница**.

Редот накратко го укинува папата Клемент XIV, во 1773 година, со образложение дека ги надминале своите овластувања. Корените на острата забелешка на Папата се бараат во многуте ингеренции што си ги припишале членовите на редот за да ја спасат Црквата. Нивното делување отсекогаш било таинствено, задкулисно, длабоко промислено, строго и целосно подредено кон општите канони на Лојола. Каноните ги толкувале онака како што претпочитале дека е најдобро. Не бирале средства при постигнувањето на своите цели. Методите на делување ги приближиле до Светата инквизиција, уште во самите почетоци на редот. Долго се прераскажувала епизодата, поврзана со Лојола, кој навреден од одредена група на протестантски свештеници му се пожалил на главниот на Инквизицијата. Групата подоцна била уапсена и не се знае како завршила. Вакви слични приказни се нераскинлив декор со митотворечката аура поврзана со исусовците.

Поради големиот притисок, но и потребата да се систематизира, проширува и афирмира религијата, набргу потоа (во 1814 година), пак им го враќа правото да работат и со таа дозвола, како официјален црковен ред, функционираат до денес.

4. Исусовечките школи – колегиуми, системот на образование и театарот

Исусовците основале, формирале и презеле многу училишта. Поради посветеното учење и напредните училишни методи и високата моралност се сметаат за првите реформатори на образованието. Класичните учења на *ренесансниот хуманизам* ги вградиле во схоластичката структура на католичката мисла (Donohue, 1963).

Едукативниот систем им е насочен кон совладување на многу јазици (кога се оди во мисија мора да се познава матичниот јазик), дипломатија, класични литератури, филозофија, поезија, народна литература и реторика (една од најважните дисциплини, од кои подоцна се раѓаат и театарските претстави), сè на сè, едно цврсто конципирано класично образование кое понатаму ќе се надградува. Исусовечките колегиуми се изградени по принципот *сè на едно место*, за полесно совладување на материјалот. (Ваквиот принцип е задржан до денес, посебно во едукативниот систем на САД).

Почнуваат од примарно, основно образование еднакво на сите, а потоа, оние што се заинтересирани да му пристапат на редот продолжуваат во специјалните колегиуми. Пристапниците кон редот, може, но и не мора да го имаат поминато општото основно исусовечко образование. Основното образование (од основно училиште, па дури до колеџ) може да го посетуваат и оние што не припаѓаат на редот. За разлика од тоа, за припадниците на редот едукативниот систем е подреден во насока на основните канони на Лојола и на ширењето на верата.

Во текот на XVI и XVII век, многу активно, исусовците го преземаат образовниот систем во сите земји каде што е доминантна католичката религија. Организирано се поставуваат и се позиционираат на повеќе скалила на јавниот и општествениот живот. Ги има низ целиот свет, а сведоштва за нивното постоење има до денес (еден илустративен пример, во Скопје, Католичката црква го носи името *Братство на Исусовото срце*, што е еден посебен доказ дека црквата е рецидив на поранешна исусовечка ќелија).

Едукативниот систем го организираат како **ќелии**. (На сличен начин денес се организираат голем број организации – од политички партии до терористички организации. Од ова се гледа огромното влијание на целокупната култура што го извршиле припадниците на друштвото).

Секоја ќелија е раководена како единица која функционира посебно, но и во корелација со целиот систем. Главни едукативни дисциплини на кои најмногу се поветувало внимание во почетните одделенија се: *реторика, дикција и мнемоника*.

На крајот од семестарот (а ги имало два, како и во денешниот систем на образование! – повторно исусовечка придобивка), како и на 31 јули (денот на Св. Игнасио) се одржувале **приредби (претстави)** на кои учениците требало да го покажат своето владеење на овие дисциплини (Donohue, 1963).

Правоговорот, вештината на говорење и вештината на паметење, биле важни за сите ученици, без разлика на тоа што ќе специјализирале понатаму. Од овие **приредби (=претстави)** се раѓа еден театар кој ќе восхитува и денес. Од напишаните драмски текстови со високоморалистичка религиозна содржина се прават претстави кои треба да го восхитат обичниот гледач. Затоа што приредбите на учениците не ги следеле само учениците, туку и нивните родители и роднини, или воопштено, целата религиозна заедница. Репертоарот го сочинуваат претстави со библиски и митолошки теми, кои се исти насекаде во исусовечката заедница. Одобрени од Папиниот индекс (Конгрегација за книгите) тие се изведуваат со цел да едуцираат, поучат и морализираат. Овие текстови се познати и под името **језуитска драма**. Драматолошки се дефинираат како *религиозни театарски дела на латински јазик, кои ги изведувале лаици; ги пишувале главно наставниците во исусовечките школи и ги изведувале учениците за да ги вежбаат реторичките вештини и уметностите на однесувањето* (Konstantinović, 1992: 321).

Освен училишни се прават и првите професионални претстави (MacDonell, 1995).

Професионалните претстави се изведуваат во згради, на сцена. Познато е дека првите театарски згради се изградени во ренесансата, па така во овој период тие се развиваат и стануваат место за масовна популаризација на религијата.

Наследството од Ренесансата (целата насочена кон човекот и максимата на Леонардо *Човекот е мерка на сè!*) сега веќе не може да се користи. Ова е време на барок, на уметност која се враќа кон средновековните идеали, кон Бог и Црквата. Затоа е потребно да се направи претстава што ќе предизвикува, восхитува, а притоа и ќе подучува.

Основното правило на овој тип театар се наоѓа во комуникацијата. Мора црквата (Папата, исусовците) да го *контролира* народот. Во овој театар формата е поважна од содржината. Главната максима е дека *Уметничкото дело треба да восхити!*

* Заклучок

Исусовците, најпознатиот католички црковен ред (братство или дружина) на театарскиот свет во наследство му оставиле многу придобивки. Сите тие имаат еднакво значење, како во периодот кога се појавиле, така и денес. Целта на овој труд беше (се надевам и ја постигна) од ракурс на театарската историја да се дознае правата придобивка или наследство што исусовците му ја оставиле на целиот театарски свет, без разлика на неговата матична религиозна припадност. Водејќи го читателот по организираниите патишта, како на редот, така и низ биографијата на неговиот основач, настојував да покажам, докажам и да прикажам, дека исусовците му помогнале на театарот, истото како што тоа го сторил театарот во нивниот образовен систем. Иако, повеќе мистифицирани, отколку научно елаборирани, сепак денес исусовците се пристапни за анализа и истражување. За потребите на оваа студија истражував историски податоци, како од историите на религиите, така и од историјата на театарот. Театарската историја е податлива научна дисциплина, која слично на архитектурата, постоењето на еден артефакт, или пак, дел од артефакт, го користи како геном за да може да ја направи реконструкцијата. За разлика од анализите на театарските претстави кога се прави реконструкција на претставата, во оваа студија се обидов да ја реконструирам епохата на исусовците за да може полесно да се разберат некои од денес нашироко признатите и познатите нивни придобивки. Истражувањето го спроведував низ лабиринтските врвици помеѓу теоријата, историјата, забавата и мистиката. Етеричното настојував да го материјализирам, а материјалното да го сакрализирам. Ваквата алхемичарска функција не си ја доделив *a priori*, таа самата се наметна во текот на создавањето на студијата.

Се разбира, дека и понатаму, исто како и театарот и историските (а-историските, легендарните, мистичните) знаења за исусовците ќе се обидат да не заведат со класичните методи на таинственост, необјаснивост, премолченост. Во тоа е убавината, таму е решението на загатката!

Користена литература:

- Елијаде, Мирча. (2005). *Историја на верувањата и религиските идеи, том III*. Скопје: Табернакул.
- Кар, Едвард Халет. (2001). *Што е историјата?*. Скопје: Слово.
- Лужина, Јелена. (2000). *Историја на театарот: Ретроспектива или, можеби, перспектива*. во: Лужина, Јелена. (прир.). (2000). *Прилози за историјата на македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Batušić, Nikola. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Donohue, John W. (1963). *Jesuit Education*. New York: Fordham.
- Konstantinović, Zoran. (1992). *Jezuitska drama*. во: Živković, Dragan. (ured.). (1992). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.
- MacDonell, Joseph. (1995). *Companions of Jesuits*. Fairfield: Fairfield University.
- Molinari, Čezare. (1982). *Istorija pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
- O'Malley, John. (1993). *The First Jesuits*. Cambridge: Harvard University Press.
- Catholic Encyclopedia. (2004). from: <http://newadvent.catholiccompany.com/product.detail.htm> (пристапено на: 25. 4. 2005).
- Jesuits (----) from: <http://en.wikipedia.org> (пристапено на: 25. 4. 2005).
- Jesuits (----) from: <http://www.jesuits.org> (пристапено на: 25. 4. 2005).
- St. Ignatius Loyola (----) from: <http://www.ignatiushistory.info/01521.html> (пристапено на: 25. 4. 2005).
- Vatican (----) from: <http://www.vatican.va> (пристапено на: 25. 4. 2005).
- Waterworth, J. (ed.). (1848). *The Council of Trent*. London: Dolman (пристап од скенираното издание на интернет во <http://hanover.history.edu/project.html>, (пристапено на: 25. 4. 2005).

ЕДНА ТЕАТРОЛОШКА КОНТЕМПЛАЦИЈА ЌОСТАРОВ - ИБЗЕН КАКО ПРЕДИЗВИК

Димитар Ќостаров⁸¹ е една од клучните, доминантни и репрезентативни фигури на македонскиот театар на XX век. Неговата активност ги одбележала почетоците на македонската театарска практика. Со почетокот на неговата професионална дејност како режисер во годините по Втората светска војна, се поврзани и почетоците на Македонскиот народен театар, како институција. Според македонската современа театрологија, еден исклучителен феномен – автор, режисер и педагог – пред сè, кој поставува свој модел, како на режија, така и на педагошка работа со актерите. Анализирајќи ја неговата театрографија, но и истражувајќи ја неговата биографија, може да се евидентира неговата исклучителна потреба да се создава театар што ќе едуцира и просветува. Но, тоа не го става во редицата на *здодевните*, помалку или повеќе прецизни режисери кои својата театрографија ја моделираат според некои однапред зададени правила, туку ја креира, создава и како инспирација од неговите учители, но и како лична експликација на сопствениот *осет/сене* за театарот. Анализирајќи ја работата на Ќостаров, заклучуваме дека станува збор за режисер што бил инспириран од учењето и методологијата на прославениот руски режисер Константин Сергеевич Станиславски, преку работата на еден од неговите ученици Николај Осипович Масалитинов. Ќостаров учел кај Масалитинов во Софија, Бугарија. Она што е интересно за неговата работа е директното преземање на методот на Станиславски и негова имплементација во македонскиот театар. Освен начинот на работа, тој ја презел и репертоарската практика на Станиславски.

Создавајќи и практикувајќи театар, фокусиран на комплексно разбирање на стварноста, и нејзина театролошка имплантација, преку поставувањето на драмите на неколку тогаш актуелни драматичари, како што се Чехов и Ибзен, Станиславски се концентрира на режирање на поттекстот, извлекување на клучните топови и ефектите загатнати од страна на авторот на текстот. Неограничената доверба кон драмскиот автор ја наследува и Ќостаров од својот виртуелен ментор, па затоа и се занимава со

поставување на неговиот драмски избор. Меѓутоа, очигледно премногу самокритичен, тој само по еднаш ги режира и Чехов и Ибзен. На Ибзен, поточно, на драмата *Нора* ѝ се навраќа два пати со нејзината обнова. Тоа е и предмет на интерес на моево истражување.

Ибзен и македонскиот театар

Македонскиот театар со Ибзен гради една исклучителна врска, која е внимателна, и не толку агилна. Македонскиот театар не многу често ги поставува неговите драми на своите сцени. Од изведбата на *Сенишита*, на сцената на тогашното Народно позориште – Скопје, во 1922 година, па сè до денешната изведба на *Пер Гинт* во режија на Слободан Унковски, а во продукција на Албанскиот театар – Скопје, драмите на Ибзен се изведувани и поставувани во разни продукции и во разни режисерски читања. Прецизната фактографија реферира на одиграни вкупно седумнаесет (17!) претстави работени по осум драмски текстови на Ибзен (*Градежникот Солнес*, *Нора*, *Хеда Габлер*, *Јунаците од Хелгеланд*, *Дивата патка*, *Сенишита Пер Гинт* и *Непријател на народот*) на скоро сите професионални театарски сцени во Македонија (освен веќе споменатите Народно позориште – Скопје, подоцна и Народно позориште „Краљ Александар I“, како и Албанскиот театар, се играат во МНТ, тогашната Албанска драма при Театарот на народностите, Народен театар – Штип, Народен театар „Антон Панов“ – Струмица и Народниот театар „Војдан Чернодрински“ - Прилеп). Во оваа статистика не се евидентирани изведбите на драмите од Ибзен на аматерските и алтернативните сцени во Македонија. Значи во подолг временски период, во скоро еден век активен театарски ангажман на македонските театарски сцени, одиграни се само седумнаесет претстави работени според драмските текстови на Ибзен. Дали тоа го покажува неснаоѓањето со овој тип на драматургија или имањето приоритет на друг тип драмско писмо на македонските сцени е предмет за понатамошно истражување. Во контекст на предметот на мојава студија, може да се рече дека Ибзен е своевиден предизвик за режисерите во македонските театри.

Режирањето на драмата *Нора*, за Ќостаров, е прикажување на овој модел на драматургија на македонските сцени во периодот кога македонскиот театар бара дефокусирање од советската драматика и соц-реализмот, и потребата да се прикаже модер-

ната на македонските театарски сцени. Врската меѓу Ќостаров и Ибзен е и лична, непосредна, преплетена со некои чудни поистоветувања какви што обично прави театарот.

Ќостаров и Ибзен преплетувања

Поврзаноста на Ќостаров со Ибзен е анегдотална и интересна, посебно да се пренесува во вакви прилики, кога се елаборира поврзаноста, помеѓеноста меѓу две целосно различни култури, како што се македонската и норвешката.

Од биографијата на Ибзен ни е познато за неговото напуштање на родната земја и заминувањето во Германија и Италија. На Норвешка ѝ се вратил како што е општо познато по дваесет и седум години поминати надвор од неа, за таму да ги напише последните негови четири драми: *Градежникот Солнес*, *Малиот Ејолф*, *Јон Габриел Боркман* и *Кога ние мртвите ќе се разбудиме*.

Ќостаров никогаш не ѝ се вратил на родната Бугарија, откако ја напуштил на почетокот од четириесеттите години на минатиот век. Се вратил само еднаш и тоа најверојатно, да ја заврши својата интимна приказна со неговата прва сопруга. Во Македонија останува да работи до крајот на својот живот. Во Македонија работи континуирано на создавањето и театар и актерски ансамбл и целосно ѝ се посветува на својата мисија. За разлика од Ибзен кој по враќањето во родната Норвешка успешно ја завршува својата поетика и практика, Ќостаров својата практика и поетика ги дефинира во навидум другата/туѓата земја.

Она што е од исклучителна важност е откривањето на своето творештво од просторно-временска дистанца. Да се има дистанца кон сопствената работа, значи да се има способност субјективно да се анализира сопствената практика. Кога дистанцата е и просторна и временска и целосно поместена во друг контекст од матичниот има повеќе значење. Затоа и нивните лични истории, за начинот на работа во друга земја, во примерот со Ибзен, во Германија и Италија, а во примерот на Ќостаров во Македонија, е евидентна парадигма за постојана, перманентна проверка на сопствената работа.

Врската меѓу Ќостаров како актер и режисер и Ибзен како драмски писател е и непосредна и директна, преку изведбата на Хелмер Торвалд на Ќостаров во 1941

година на сцената на театарот во Русе, и преку режирањето на претставата *Нора*, прво на сцената на Македонскиот народен театар, во 1957 година и на сцената на Народно позориште - Лесковац, дваесет години подоцна во 1977 година.

Играјќи го Хелмер Торвалд

Едуцирајќи се пред сè за актер и станувајќи професионален актер во Бугарија, Ќостаров оди од еден град во друг, од еден театар, во друг. Играјќи споредни ролји, мали, но не безначајни, тој имал прилика практично да го совладува својот страв од театарот. И додека во првите свои улоги се занимавал со самиот однос кон сцената, со доаѓањето во Русе, тој почнува да се профилира како актер, но не за долго. Ќе сфати дека театарот го привлекува од другата страна, од онаа, пред рампата и дека само на тој начин ќе може успешно да се носи со сопствената професија. Меѓутоа, доаѓањето во Русе е исклучително важно, затоа што неговите улоги го направиле препознатлив како актер, но и се стекнал со статус на „заслужен граѓанин“. Пример за ваквиот статус е неговото примање за член во кружокот „Жетвари“ (в. „Русенска пошта“, бр. 6591, Литературна страница, бр. 4, 27. 1. 1941). Во овој кружок се примале само докажаните и успешни членови на културната заедница во Русе. Во текот на 1941 година не е применити еден друг член. Овој мал историски факт не е толку важен за моето истражување, ако не води кон еден мал додаток – стекнувањето на статусот е реакција на неговата улога на Хелмер во претставата *Нора* од Ибзен. Ќостаров му бил алтернатија на тогаш многу познатиот бугарски актер, Тачо Танев, но како што напредувале пробите, така тој ја придобивал својата улога и премиерно ја извел. (Marjanović, 1989: 14). За оваа улога позитивно се огласила и критиката. Според неговите лични сеќавања, дури со оваа претстава, Ќостаров го напуштил стравот од отворена сцена што се манифестирал во неговата игра од актерските почетоци. Тоа значи дека тој имал сериозен однос кон театарот и голема доза на самокритичност, што ќе се провлекува и во неговите режии, подоцна. Во духот на добрите, интригантни фактографски минијатури што го зачинуваат секој податок, Ибзен е директно заслужен за актерската специфичност на Ќостаров. Исто така, неколку децении подоцна, Ибзен ќе биде пак виновник, за про-

филирањето на режисерската поетика на Ќостаров, со поставувањето на сцена на таа *Нора* и тоа два пати. Играјќи го Хелмер Торвалд, Ќостаров имал прилика да се профилира како актер и да се запознае директно со драматиката на Ибзен. Во духот на моето интимно театролошко истражување тоа подразбира поврзување на неколку слични фактографски податоци и нивно проврзување, спојување, преплетување. Еден од тие фактографски податоци е и потребата да ја режира претставата *Нора* во годините кога македонскиот театар го бара својот идентитет и во модерната театарска практика.

Зошто да се обновува?

Станиславски претставите ги обновувал со промената на институцијата во која режирал. Тоа е дел од неговата постапка на проверка и експеримент со претставите. Значи, не само обнова на претставата во матичниот театар, туку и обнова на претстава откако ќе замине од театарот во кој дотогаш постојано режирал. На сличен начин и Ќостаров ги обновува претставите со промена на местото на изведба. За режисер со цврсто формулиран концепт тоа е прилика да се провери функционирањето на концептот надвор од матичната средина. Режисерот (на реалистичкиот и режисерски театар), својата постапка откако ќе ја формулира и ќе ја примени во постојаната практика, ја анализира и ја проучува постојано. Со помош на проучувањето на постапката, тој ги анализира претставите и откако тие ќе престанат да се играат.

Реалистичкиот театар, како репертоарска програма, во основата подразбира обновување на претставите. Поточно, обновата на претставите е реакција на самокритичноста на режисерот и неговата потреба повторно и одново да ја проверува својата постапка. Специфичната активност се препознава и по драмскиот избор, односно, барањето на драмски текстови кои се затворени, цврсти по структура и ограничени за интервенции. Ибзен е одличен пример за тоа. Неговата драматургија базирана на аналитичката техника, или како што прецизира Петер Сонди (Peter Szondi), начинот на кој ги конструира неговите драми (Sondi, 1995), се темели на затворена и цврста структура, на *тврдо* прецизирани ликови и на заплет поставен за директно оперирање на сцена, затоа што самиот Ибзен и работел како драматург во театар, што е особено

важно за еден писател, да го има односот кон сцената. Од театролошки аспект, обновата на претставата значи активен однос кон театарското уметничко дело и поставување на режисерот во позиција на комплетен автор на тоа уметничко дело. Во театрографијата на Ќостаров се евидентирани обнови според одреден временски период, најчесто на повеќе од десет години. Таквата временска дистанца што ја прави, е поради промените што може да се случат и во самата претстава и во нејзината рецепција, како и во однос на постапката на режисерот. Временската дистанца при проучување на одреден феномен, има научна основа, а тоа упатува кон систематичниот однос на Ќостаров кон личната постапка.

Ќостаров претставите најчесто ги обновува на матичната сцена, меѓутоа, може да експериментира и при гостувањето во другите театри. Тогаш може да се дефинира дека станува збор за **обнова на концептот**. Поради неможноста на режисерот да прикаже една иста претстава, тој „понекогаш одлучува да прикаже сосема друга верзија, покажувајќи така дека секое толкување е релативно и привремено“ (Pavis 2004: 243). Ќостаров затоа се решава да обнови претстави што се добро примени од публиката, кои се задржуваат на репертоарот подолго време. На тој начин актерите што играат во претставата се концентрирани на неговиот концепт постојано, и ја зачувуваат претставата како еден вид на „музејски експонат“. Ваквото зачувување на претставите е познато во светскиот театар, посебно во театарот на реализмот. Претставите на Станиславски во продукција на Московскиот художествен театар, остануваат на репертоарот на театарот уште од нивните постановки на Станиславски до денес. На тој начин, со обновата на претставата, се зачувува концептот на режисерот. Односот кон претставата како процес кој треба да се *одржува*, е посебно важен во реалистичкиот театар, поради промената на општествената стварност (се менува времето) и нејзината рефлексija врз театарската стварност. Ако прифатиме дека реализмот во театарот претпоставува сценски настан кој е во „склад со вообичаената перцепција на настаните во светот“ (Ibersfeld, 1996), и притоа реализмот може да е пренесен од драмскиот текст, тогаш при обновата на претставата, новата претстава ќе реферира и на стварноста од премиерната изведба. Во тој пример, обновата е уште една референтна точка во дескрипцијата на реалистичкиот театар, затоа што во себе ги задржува и позициите кон „настаните од светот“ од премиерната изведба.

Нора – прв пат и ... Нора – втор пат

На 20 март 1957 година на сцената на Драмата при Македонскиот народен театар во Скопје, премиерно е изведена претставата *Нора* или *Кука на куклата* од Хенрик Ибзен во режија на Димитар Ќостаров. Во претставата игра репрезентативна актерска екипа од првенците на Македонскиот народен театар. Доајенот на македонското актерство Тодор Николовски го игра Торвалд Хелмер, а неговата сопруга Нора, жената што го свртила драматуршкиот свет кон модерната, како што се екететира во критиката ја игра тогаш најпознатата македонската актерка Мери Бошкова. Претставата имала вкупно 45 изведби и ја виделе, според забелешките водени од инспициентските книги околу 16.000 гледачи. За тогашните услови, ако не и за денешните тоа била оптимална бројка на гледачи, за изведба во неколку театарски сезони. Меѓутоа, претставата ја немала популарноста на повеќето тогашни претстави, на нивната повеќегодишна одржаност на репертоарот и одгласите кај публиката. Според моите претходни истражувања на поетиката на Ќостаров тоа е поради неговиот личен однос кон модерната драматургија и неможењето адекватно да ја презентира. Проблемот не е во неговата режисерска компетенција, напротив, во неговиот драмски избор и режирањето на одреден тип драматургија кој не е синонимен со драматургијата на Ибзен. Затоа и моето истражување го загатнав именувајќи го Ибзен како предизвик.

Македонската театарска критика на претставата ѝ отстапила мал простор. Објавени се само три записи и тоа трите театарски критики од реномирани македонски критичари. На страниците на дневниот весник „Нова Македонија“, Бранко Заревски пишува рецензија за претставата која се базира на нејзината базична фактографија. Поексплицитен е Јован Бошковски на страниците на списанието „Разглед“ (бр. 7/1957, стр. 4), а Борис Петковски, на страниците на „Млад борец“ ги спојува импресиите за одгледаните претстави *Глорија* од Ранко Маринковиќ, во режија на Илија Милчин, и веќе спомената *Нора* во режија на Ќостаров. На 4 ноември 1977 година, скоро десет и пол години подоцна од македонската премиера на *Нора*, на сцената на познатиот театар без благајна, како што го нарекувале Народно позориште – Лесковац, премиерно е изведена претставата *Нора* во режија на Димитар Ќостаров. На сцената на театарот во Лесковац, Ќостаров ја обновува претставата од Скопје, односно го обновува концептот. Примарната анализа на фотографскиот материјал упатува на иста сценографска

и костимографска презентација како и во скопската претстава. Понатамошната реконструкција само ја потврдува оваа претпоставка. Тоа значи дека Ќостаров на сцената на театарот во Лесковац го обновува веќе истражениот концепт. Обновата на претставата се подготвува на ист начин како и самата претстава, само што се земаат предвид одредени забелешки, недоволно истражени елементи од претходната изведба, театролошки студии за претставата, актерски портфолија кои реферираат на таа изведба и др. Обновувањето на претставата е „осетлив чин, бидејќи нужно ќе биде изменета и поместена во однос на првобитната верзија, ако не за ништо друго, туку затоа што публиката и нејзините очекувања ќе се променат“ (Pavis 2004: 243). Затоа обновата на претставата се врши по нејзино сериозно воспоставување на репертоарот и откако режисерот ќе има изградено однос со дистанца кон претставата. На тој начин Ќостаров лично и театролошки го истражува својот однос кон драмата на Ибзен или кон самиот Ибзен воопшто како драмски автор.

Контемплација на тема поврзување – интимно читање

Интимното читање на некоја претстава значи извлекување на суптилни податоци кои можеби се „затскриле“ при базичната театарска реконструкција на претставата. Интимното читање кое е употребено како метод при компарирање на две различни театарски естетики е непосреден инструмент на театрологот, затоа што поврзува елементи кои може да се систематизираат на повеќе различни начини. Моето читање на врската меѓу основачот на македонскиот современ театар - Димитар Ќостаров и на основачот, ако може така да се каже, на норвешката модерна драматургија - Хенрик Ибзен, е своевидна театролошка контемплација затоа што поврзува интимни, приватни, специфични историски минијатури кои може да се користат како метод при реконструкција на одредена театарска практика.

За мене истражувањето на врската меѓу Ќостаров и Ибзен е личен предизвик. Затоа што при режирањето на драмите на Ибзен, но и при играњето во претстави работени според негови текстови, Ќостаров имал можност да ја проверува својата постапка. А тоа го прави како секој успешен режисер со многу самокритика и проверка на сопствената практика. Ибзен е предизвик за сите режисери. Станува збор за драматургија која отвора повеќе различни методи на истражување, а со тоа и повеќе разни читања на таа драматика. Затоа и не случајно, и самиот Станиславски, Ибзен го става

како автор кој му бил голем предизвик и го испровоцирал да почне да прави претстави што тој ги етикетира како исклучително сценични и вистинољубиви.

Користена литература:

- Ибзен, Хенрик. (2010). *Домот на куклата (Нора)*. Скопје: Македонска реч.
- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2010). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2000). *Прилози за историјата на македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Јелена. (прир.). (1999). *Актерството и режијата во македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија (ЦД-ром)*. Скопје: ФДУ.
- Стојаноска, Ана. (2007). *Реалистичката поетика и естетика во режијата на Димитар Ќостаров* – докторска дисертација. Скопје: ФДУ.
- Goldman, Alan. (1998). *Realism and Aesthetics*. New York: Oxford.
- Greenblatt, Stephen J. (1980). *Renaissance Self fashioning From More to Shakespeare*. Chicago: Univeristy of Chicago.
- Ibzen, Henrik. (2004). *Izabrane drame*. Beograd: Geopoetika.
- Marjanović, Petar. (prior.). (1989). *Dimitar Kjostarov*. Novi Sad: Sterijino pozorje i Akademija umetnosti.
- Pavis, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus.
- Sondi, Peter. (1995). *Teorija moderne drame*. Beograd: Lapis.
- Stanislavski, K.S. (1988). *Moj život u umjetnosti*. Zagreb: Cekade.
- Vilijams, Rejmond. (1979). *Drama od Ibzena do Brehta*. Beograd: Nolit.
- Еко, Umberto. (2001). *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia.
- Македонски театар. (2004). Преземено од: <http://www.mactheatre.edu.mk> (2004-2010). Скопје: Институт за театрологија при ФДУ, (пристапено на: 16. 3. 2004).
- Нов историцизам. Преземено од: <http://members.shaw.ca/patrickfinn/hamlet/index/htm> и од: <http://www.sou.edu> (пристапено на: 16. 3. 2004).

ХРВАТСКИТЕ ДРАМАТИЧАРИ ВО ПРЕВОДИТЕ НА ИЛИЈА МИЛЧИН

Оригинали

Мирослав Крлежа

Легенда (1914)

Кристифор Колумбо (1917)

Вучјак (1924)

Во агонија (1928)

Господа Глембаеви (1929)

Ранко Маринковиќ

Глорија (1955)

Слободан Шнајдер

Калуѓерички тишини (1986)

На македонски⁸²

Мирослав Крлежа

Легенда - ракопис

Кристифор Колумбо (1917), не е изведена, преведена во книгата *Одбрани дела*, 1983, Скопје: Наша книга.

Вучјак (1956/57) – НТ „В. Чернодрински“, Прилеп, режисер: Е. Фрелих

Во агонија (1954) – Народен театар, Битола, режисер: Д. Османли

Господа Глембаеви (1955) – МНТ, режисер: Р. Плаовиќ

Ранко Маринковиќ

Глорија (1957) – МНТ, режисер: И. Милчин

Слободан Шнајдер

Калуѓерички тишини, (1987) – Народен театар, Битола, режисер: В. Милчин

Илија Милчин – резиме

Актер, режисер, преведувач, педагог, театролог, промотор на македонската театарска едукација, активист за заштита на македонскиот јазик и култура, „еден од клучните модератори на македонската театарска практика на дваесеттиот век“ (Љужина, 2003б: 167), воопшто, или само **Илија Милчин**. Македонската театрологија во името на Илија Милчин препознава комплетен театарски мајстор – „нестор“ – учител - театарски лидер. Би било едноставно неможно практично, само да се набројат сите негови ангажмани во однос на театарот што тој ги има направено во својот исклучително значаен живот. Роден е во Прилеп на 19 јуни 1918 година, а умира во Скопје, на 11 март, 2002 година. Неговата театрографија брои четириесет и четири (44!) театарски ролји, тринаесет филмски улоги, триесет и седум (37!) режирани претстави, деведесет и пет (95!) преведени драмски текстови, огромен број радио- и телевизиски емисии, стотина авторски трудови и огромен број критички осврти, полемики и записи. Во неговата биографија е забележано дека е основач на два македонски театри (Македонскиот народен театар, 1945 година и Македонскиот театар во Горна Цумаја, денешна Бугарија, 1947 година). Промотор на организираното театарско образование во Македонија, поточно „еден од два-тројцата основачи на дури две школи: Државната средна театарска школа, (1947) и Факултетот за драмски уметности, (1969)“ (Љужина, 2003: 171). Континуирана педагошка дејност, како професор по актерско мајсторство и правоговор од 1947 до 2002 година.

Оваа впечатлива кариера е доминантна во македонската театарска практика. Неговата театарска поетика и практика колку и да е истражувана, бара сè повеќе и повеќе откривање на она што останало завиткано под велот на театарската меморија.

Преведувачко портфолио

Истражувајќи ги преводите на Илија Милчин при подготовката на неговата монографија (*Илија Милчин*, 2003), дојдов до исклучителна бројка од деведесет и пет преводи (95!) на драми од руски, француски, англиски, американски, германски, полски, српски, хрватски и словенечки автори. Во текстот посветен на преводната активност на Милчин, што за таа монографија го подготви професорката Нада Петковска од

Факултетот за драмски уметности – Скопје, наведено е дека тој одлично ги познава рускиот, францускиот, српскиот и хрватскиот јазик, меѓутоа другите преводи ги правел врз база на преводите на драмите на овие јазици. Во некои од ракописите забележано е дека преводот го правел од оригинал. Петковска забележала две активни преведувачки фази во неговата театрографија, годините од 1945 до 1959 кога е неговата најдинамична преведувачка активност и од 1980 до 1990 година кога е засилен неговиот преведувачки ангажман. Анализата на неговата преведувачка активност упатува на активен однос кон театарската продукција и исклучителна потреба за анимирање на нови драмски автори и дела кои дотогаш не биле познати на македонската театарска продукција. Тоа е во контекст и со неговата режисерска практика, со потребата да се поставува и да се презентира модерен театарски израз и да се гради специфична театарска естетика различна од доминантната во одредениот временски период.

Како преведувач е исклучително посветен, ангажиран и дисциплиниран. Неговиот однос кон оригиналниот текст е полн со доверба, внимателен и прецизен. Станува збор за неверојатен усет за изговорената реплика, не занемарувајќи го фактот дека станува збор за актер кој одлично ја владее и познава сцената, а со тоа и сценскиот јазик.

Теоријата на преводот ваквите преведувачи ги смета за втори автори на делото, затоа што успеваат да се наметнат на текстот и да го пренесат во театарска, а не во *дословна* форма. Иако преведува по метод до кој дошол интуитивно, а денешната преводна теорија го смета за застарен, сепак знае да се постави кон делото што го преведува непосредно и директно. Тоа се гледа и од неговиот зборовен израз, од синтаксата и од начинот на кој ги пренесува преводните елементи во однос на оригиналот.

Во овие деведесет и пет преводи на драми што Илија Милчин ги направил во текот на животот има и различни автори од повеќе земји, кои пишуваат на повеќе јазици и во различни стилски формации. Сето тоа е доказ и за неговиот неверојатен ангажман на македонската театарска практика да ѝ пренесе/презентира драмски материјал кој треба и ќе биде дел од репертоарите на македонските театри. Како што реферира македонската театрологија, преводите ги прави или по директен избор за претставите што сака да ги режира, или по налог на режисерите на претставите. Меѓутоа, тоа не го

исклучува од активната позиција во создавањето на претставата, напротив, го прави еден од директните учесници/чинители на театарската постановка.

Хрватските драматичари во преводите на Илија Милчин

Илија Милчин превел седум драми од вкупно тројца хрватски драматичари. Една од нив самиот и ја режирал, во четири што се поставени на сцена и играл. Станува збор за една исклучително важна театарска појава и затоа анализата на неговите преводи мора да се концентрира на неколку упоришни точки, како што е контекстот во кои тие претстави се преведени и поставени, претставите како се поставени, режирани и продуцирани, како и важните детали, што интимната историја ги детерминира како **важни факти** што треба да ја состават сложувалката загатната во насловот на овој мој труд.

Контекст

Англиската теоретичарка на преводот Сузан Баснет (Susan Bassnett) пишувајќи за преводите на драмските текстови го поставува терминот **лабиринт** како теориски топос за дескрипција на таквиот тип преводи. Според неа исклучително е тешко да се преведува драмски текст, ако не и најтежок тип на превод и поради недостатокот на теорија за истото, но и поради природата на драмскиот текст кој „егзистира во дијалектичка врска со изведбата на самиот текст“ (Bassnett, 1998: 90). Таа прави дистинкција на превод на текст и на поттекст, што е базично при анализата на преводот на драмските текстови. Оваа дистинкција е исклучително важна, затоа што при превод на драмскиот текст мора да се води сметка за сите конструктивни елементи, меѓу кои доминира поттекстот, или субтекстот, како што вели Баснет.

Имајќи ги предвид тврдењата на Баснет, која е главен авторитет на светската компаратистика во однос на теоријата на преводот и културолошките истражувања, за да се направи анализа на преводите на Илија Милчин, треба да се направи анализа и на контекстот и на претставите и на самите драмски текстови. Поточно, преводот е резултат на поврзаноста меѓу контекстот и претставите и текстот и поттекстот на претставата.

Секој од овие текстови е поставен во период значаен за македонската театарска практика. На пример, *Глорија* од Ранко Маринковиќ е поставен истовремено/паралелно со постановките и во другите театри на тогашната заедничка држава и е едноставно актуелен текст тогаш. Тоа се гледа и од реконструкцијата и на преводот и на македонската изведба на претставата. Истото е и со преводот на *Калуѓерички тишини*, претставата е поставена и праизведена истата година кога доминира со сите театарски сцени на поранешната СФР Југославија. *Калуѓерички тишини* од Шнајдер е праизведена на сцената во Битола и поради претходниот успех на поставувањето на текст на Шнајдер од страна на истиот режисер, В. Милчин (станува збор за претставата *Конфитеор*, Приштина, 1984).

Крлежа го преведува перманентно имајќи го за автор кој треба да ѝ се презентира на македонската публика и затоа инсистира на негово континуирано поставување на македонските сцени.

Претстави

Од седумте драмски текстови што се предмет на мојата анализа, Илија Милчин режира само еден (*Глорија*, МНТ, 1957), а игра во четири (во *Глембаеви* на Крлежа, како Леоне, како Крижовец во *Во агонија* и двете во режија на Раша Плаовиќ, а продукција на МНТ – Скопје, (1955); како алтернација на Данчо Митревски играјќи го Дон Зане во *Глорија* и како Татко Бенеша во *Калуѓерички тишини*, Народен театар – Битола (1987), во режија на неговиот син Владимир).

Секоја од овие претстави доживува голем успех. Успехот е значаен и поради неговиот превод. Тоа не треба да се заборави. Со вонреден однос кон сценскиот говор, со истакнато актерско искуство, Илија Милчин преведува пред сè, како актер и режисер, а потоа како преведувач. Тоа подразбира и интуитивен однос кон говорената реплика, нејзина апликативност на сцена, како и презентирање на перформативноста која е иманентна на самиот текст. Претставите се играат на македонските сцени, говорени на македонски јазик, а тоа е уште една од мисиите на Милчин – да се заштити и да се промовира неговиот мајчин јазик.

Сите овие елементарни историски факти може да се протолкуваат во директна корелација со неговиот однос кон театарот, воопшто. Од драмскиот избор, па сè до изведбата, но и бранењето/спорењето на претставата со критиката (не ретко полемизира со уметничките опоненти по македонската периодика), неговиот однос кон претставата е активен и динамичен. Затоа и не треба да не чуди изборот на драмите што го преведува, како и нивната количина, поточно, голем број. Седумте драми од хрватските драматичари што ги преведува на македонски јазик се исто така доказ за ова мое тврдење.

Детали

А. Справувајќи се со Крлежа

Прв превод на Илија Милчин на хрватски драматичар е преводот на драмата *Во агонија* од Мирослав Крлежа, за потребите на нејзиното изведување на сцената на Народниот театар во Битола, со премиера на 2 декември, 1954 година. Претставата во Битола ја режира познатиот македонски филмски и театарски режисер Димитрие Османли. Следната година, истиот текст се игра на матичната сцена на Милчин, Македонскиот народен театар во режија на српскиот актер и режисер Раша Плаовиќ.

Од примерокот на преводот на драмата *Во агонија* се детектира постојаниот проблем со јазикот на Крлежа. И откако го превел делото, повторно интервенирал и преправал во него. Прави посебен речник на германските зборови, кои прво ги пишува со кирилско писмо, па ги преправа со оригиналното во ракопис. Користи посебен зборовен израз кој може да се рече дури отпосле се одомаќинил во македонскиот литературен јазик, како на пример **општественоста** (стр. 19), **пропозиции** (стр. 18 и 19), **ликвидација** (стр. 23 наместо **развод**) и сл.

Анализирајќи ги преводите на Крлежа, кои се најбројни во однос на хрватските драматичари, може да се забележи дека постои одредена тешкотија при ресоздавањето на јазикот на Крлежа и неговото транспонирање во македонскиот литературен јазик. Специфичниот јазик на Крлежа што современата театрологија го позиционира како личен конструкт на авторот е комплициран за преведување. Тоа го докажуваат и преводите на Милчин што се предмет на мојата анализа. Во самиот превод се гледа постапката на преведувањето и конфликтните точки со кои се соочува Илија Милчин

како преведувач. Репликата обременета од говорно дејство и која може да се рече е правилно изговорлива само на матичниот јазик, во македонскиот превод ја презема аналитичноста на јазикот и е тешко изговорлива и комплексна за театарската изведба.

Авторскиот примерок на драмата *Господата Глембаеви* што се чува во библиотеката на Факултетот за драмски уметности – Скопје, е и преводен и актерски примерок. Во машинописот на преводот е интервенирано со ракописни белешки. Преправките во јазичниот избор се направени со молив. Забележливи се скратувањата на текстот, според режисерските интервенции. При читањето на текстот се евидентира односот кон Крлежа и неговата драматика – како авторитативен и доминантен. Германскиот јазик во оригиналот е оставен, но е напишан со кирилско писмо. Тоа се повторува и при преводот на другите драми на Крлежа. Само транскрибирани на македонски се и имињата на локалните јадења или топонимите, како и некои зборови кои во оригиналот се значајни затоа што автентични за писмото на Крлежа. Типичен пример за тоа е „кузен“ наместо македонското „роднина“. Најмногу ракописни интервенции по завршувањето на преводот има во улогата на Леоне, што е и очекувано, поради тоа што тој го игра Леоне и во улогата на Фабрици. Од страница 16 почнува да ги преведува германските зборови, за разлика од претходно, или пак за разлика од понатамошните и претходните преводи на другите драми на Крлежа, каде што или ги остава во оригинал или дава превод во речник во форма на фуснота. Од анализата на преводот ми се наметна прашањето – *дали мислел дека текстот е премногу обременет со германски јазик, кој на македонскиот гледач му е непознат и кој за разлика од хрватскиот не го чувствува за домашен?* Исто така, се наметнува прашањето дали преводот на германската лексика е режисерска интервенција или негова лична намера. За жал на ова прашање не може да се одговори. Оваа шеснаесетта страница е важна и затоа што решава да ја извади фонемата Ј од придавката **Глемба(ј)еви**, која граматички е коректна, а после неколку страници пак ја враќа. Како да се двоуми што би било поточно. Денешниот македонски правопис не прави посвојна придавка од лични именки, па тоа не би било проблем при денешниот препрочит на драмата. Во периодот на педесеттите години од минатиот век, правописно било да се пишува **Глембаеви**. Во сите преводи, не само на драмите на Крлежа, го користи терминот *нервно* наместо *нервозно*.

Фактографски, најмногу интервенции има во преводот на *Вучјак*. Има многу корекции на преведениот материјал. Вториот лист од материјалот е целосно во ракопис, како да е изгубена страница. Евидентно е дека текстот е лекториран отпосле со ракопис. Од зборовниот израз евидентно е користењето на нови зборовни конструкции, кои се само „помакедончени“, пример за тоа е нигерски (наместо црнечки), писалишна маса (наместо работна), перина и пуплони (наместо прекривки и јоргани) и сл. Исто така, ја користи посвојната наставка од хрватскиот јазик за пренесување на македонски, како што е примерот со името на една од главните ликови Маријана Маргетиќ, ја пишува како **Маргетиќка**. Исто како и во другите драми на Крлежа што ги преведува, туѓите јазици ги пишува со кирилско писмо.

Кристифор Колумбо е драма која е само објавена во книга, а не е изведена на театарските сцени во Македонија. Во примерокот од Илија Милчин кој е предмет на мојава анализа се гледа дека не е дополнително интервенирано. Преводот е коректен, директен од оригиналот и се гледа потешкотијата со справувањето со синтаксата на Крлежа, која доминира во оваа „поетска и бунтовна драма за гигантот на човечкиот дух, кој со недвојбена истрајност солипсистички се стреми некаде неповратно напред и на тој пат напред, во неосвоените простори на постоењето се судира со сидот од рамнодушна, но и саможива маса“ (Hećimović, 1976: 357).

Легенда која на македонски не е објавена и не е изведена на театарските сцени, е најдена во збирката преводи на Илија Милчин. Текстот, може да се рече, дека е оној со кој најмногу има тешкотии да се справи. Прави постојани корекции, има по две-три варијанти на зборовниот израз, како да не може да се снајде со експресивниот, визуелен јазик на Крлежа, а посебно и поради специфичната, библиска тематика.

Имајќи го предвид претходно напишаното, може да се заклучи дека Крлежа е огромен и тежок предизвик за преведувачот Илија Милчин. Соочен со неговата сложена реченица, огромниот фонд на странски зборови/изрази, како и специфичната синтакса, тој се обидува да преведува пред сè, *дословно* не водејќи сметка за некои конструкции кои треба адекватно да се заменат во преводот на мајчин јазик. Тоа потоа влијае на текстот што е поставен на сцена и самите актери имаат проблем со него-

вото играње. Ама како што појаснуваат познавачите на творештвото на Крлежа, тоа е нормално за сите негови преведувачи, бидејќи станува збор за атрактивен јазичен конструкт што го создава самиот автор.

Затоа читајќи ги преводите на драмите на Крлежа што ги прави Илија Милчин постојано се наметнуваше фактот дека тој е во постојан конфликт со тој јазик и се обидува да се справи најдобро што може. Меѓутоа, мора да се истакне значајната улога на Милчин за преводите на драмите на Крлежа за македонската театарска практика. Неговите преводи се исклучително значајни и поради идејата да се преведе Крлежа на македонски, а со тоа и да се запознае македонската театарска практика со ваков екстраординарен театарски феномен, туку и поради начинот на кој се преведени и воведувањето на нови зборовни изрази што отпосле ќе се одомаќинат во македонскиот литературен јазик. Треба да се акцентира огромниот ангажман на Илија Милчин во преводите на драмите на Крлежа и она што се гледа од достапниот материјал е тоа дека станува збор за внимателен преведувач, коректен и дисциплиниран, кој на текстот му пристапува од актерска и режисерска позиција, а отпосле од позиција на некој што треба текстот да го премости/транспонира од туѓиот во домашниот јазик.

Б. Во дијалог со Маринковиќ

Глорија од Ранко Маринковиќ е четврти превод од хрватски што го прави Илија Милчин. Преводот е направен поради одлуката да го режира текстот на сцената на Драмата при Македонскиот народен театар. Од авторскиот примерок на Илија Милчин што се чува во библиотеката на Факултетот за драмски уметности – Скопје, може да се евидентира неговиот начин на работа врз текстот.

За оваа претстава има многу истражувано и пишувано театрологот д-р Јелена Лузина и нејзините трудови⁸³ се искористени во оваа моја студија. Милчин во претставата, потенцира Лузина, има поливалентна функција – превод и „радикални драматуршки интервенции“ (Лузина, 2003: 193), режија и улогата на Татко Бенеша во алтернатија со Јордан (Данчо) Митревски. Истражувајќи го поставувањето на *Глорија* како што нагласува „во православен контекст“, Јелена Лузина, го открива специфич-

ниот начин на поставување на драмата, комуникацијата со Ранко Маринковиќ, како и позиционирањето на директниот проблем кој дотогашните и понатамошните изведби на овој текст го одминувале. Од посебна важност за реконструкција на преводот на текстот е елаборацијата на меѓусебните разговори меѓу театрологот д-р Лужина и Илија Милчин што таа ги евоцира во нејзината исклучителна студија за Илија Милчин, насловена амблематски како *Илија Милчин – синтеза*⁸⁴. Според неа, разговорите биле „долги и полемични“ (Лужина, 2003б: 193). Изборот на текстот го оправдувал Милчин поради тоа што бил оценет како добар и невообичаено популарен во тогашниот југословенски театарски контекст, а не поради некои вонтеатарски или вонестетски причини. Ранко Маринковиќ имал голема доверба кон Илија Милчин, за што сведочи и писмото на што му го испратил на Милчин, а кое се чува во Фондот Илија Милчин (кутија 1.0) во Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје. Самиот автор го тера преведувачот и режисер на текстот да го крати текстот, посебно првата слика. Тоа се гледа и од преводот што го направил Милчин. Во претходно споменатиот негов авторски примерок, се забележува начинот на кој го прави тоа. Од техничка гледна точка овој примерок е готов продукт. Речиси и да нема интервенции во однос на преводот врз машинописот, освен подготовката на улогата и скратувањата/штриховите. Евидентно, според авторските корекции, е дека текстот е многупати препрочитуван. Во преводот користи многу зборови⁸⁵ на кои им додава наставки од македонскиот јазик, а кои се хрватски во оригинал. Сепак треба да се има предвид дека ова е превод од 1957 година, кога и македонскиот правопис сè уште нема нормирано одредени правила за пишување кои се важни денес.

На почетокот од преводот интересно е да се маркира дека името на Дон Јере се обидува да го промени во Дон Ере, откако на машинописот интервенира со ракопис, механички бришејќи ја фонемата Ј. И тоа е во сите варијанти на името – *Ерче*, *Ере*, *Ерониме* и тоа е така до стр. 5, потоа се враќа на оригиналот. Исто како и во преводите на драмите од Крлежа, италијанскиот јазик во репликите на Дон Флорио е транскрибиран на кирилско писмо.

Мелодичноста и поетичноста на јазикот на дидаскалиите на Маринковиќ успешно ја пренесува и во македонскиот превод.

Може да се заклучи дека директната комуникација со авторот, а и тоа дека е режисер на претставата на Илија Милчин му помагаат да го усоврши преводот на овој текст. Со тоа што е активен учесник во претставата тој прави динамичен превод, подреден на сценскиот текст, неговиот јазичен материјал е богат и игрив, може лесно да се изведе и да се одигра и покрај тоа што темата не е доминантна во македонската драматика. Се разбира треба да се има предвид дека станува збор за одличен драмски текст кој фасцинира со начинот на кој е напишан и начинот на кој ја презентира иманентната театарска претстава. Според теоријата на преводот, мора да се реферира на односот кон културата на јазикот што се преведува, или како што тоа го посочува Хуго Фридрих (Hugo Friedrich) „дали преводот е нешто што е во интерес на културолошката интеракција меѓу едната нација со друга? Или е само реакција на еден автор кон друг? (Friedrich, 1992: 11). Овој есеј на Хуго Фридрих осветлува една мошне важна позиција на преведувачот како што е Илија Милчин, затоа што има директно влијание со преводот на јазикот од друга култура, културата што нему не му е блиска/матична. Затоа и овој мој осврт врз преводот на драмата од Ранко Маринковиќ го насловив како *Во дијалог со* за да се позиционира и стационира активната позиција на преведувачот, кој не само што го преведува текстот, туку го запознава и читателот/гледачот/публиката со културата на јазикот што го преведува, а која не е доминантна и препознатлива – како што е одличниот пример со насловот на студијата на театрологот д-р Лужина *Глорија во православен контекст*.⁸⁶

Со преводот на *Глорија*, Илија Милчин докажува и покажува како треба да изгледа превод на еден драмски текст. Со неговото поставување на сцена и играње на една од главните улоги тој се докажува како вонреден театарски уметник кој театарот го сфаќа како мисија и начин на живот.

В. Посветување со Шнајдер

Калуѓерички тишини е последниот превод од хрватски јазик што го прави Илија Милчин. Во претставата режирана од неговиот син Владимир Милчин, тој го игра и тоа мошне успешно ликот на Татко Бенеша. Од претставата е зачуван видеома-

теријал кој заедно со другите извори може да послужи како извор за реконструкција на претставата. Анализата на преводот реферира на веќе сериозен преведувач кој прави и сопствен речник на зборови од хрватскиот што му се гледаат како проблематични и има потреба да се ревидираат. Има многу интервенции отпосле во преводот, во самата синтакса. Може да се забележи дека му недостига поетичност што ја има во оригиналниот зборовен конструкт на Слободан Шнајдер.

Читањето на преводот покажува впечатлива динамика на учење/создавање на улогата напоредно со преведувањето, исто како и градењето на однос кон комплексното драмско писмо на Шнајдер. Како театролог ми беше интересен зборовниот израз што го прави, како и ревитализацијата на одредени македонски зборови кои тогашната говорна практика како да ги заборавила. Пример за тоа е зборот **ткаенина** заменет ракописно со зборот **сукно** (стр. 6), или на пример замената на **бесна** со **палава** (стр. 3) или пак, замената на **кратко** со **лефтерно** (стр. 19) и замената на **радосна вест** со **благовест** (стр. 22).

Полисемичното драмско писмо на Слободан Шнајдер што хрватската теоретичарка Лада Чале Фелдман (Lada Čale Feldman) го детектира како изразито постмодерно⁸⁷, и го препознава како „експлицитно интертекстуално враќање кон Држиќ и Војновиќ со очигледна намера на двојно обновување на нивното полемичко феминистичко одбројување на - културалните импликации и ресоздавањето на нивната метатеатарска метафоризација на женското тело“. Тело, кое според неа, е „болно турнато меѓу вообичаените машки фантазии на религиозната мајчинска девственост“ (Čale Feldman во Cornis-Pope; Neubauer, 2010: 277).⁸⁸

Во електронската преписка со режисерот на претставата *Калуѓерички тиишини*, Владимир Милчин, а поврзана со изборот на текстот и преводот, дојдов до впечатливи интимни факти, кои резултираа со заклучокот што го наведувам во целост: „Репликите на Шнајдер, вели режисерот Милчин, понекогаш се преобременети и Илија тој проблем го реши успешно. И во овој превод неговиот актерски усет му помогна во барањето решенија кои со синтаксата го олеснуваа говорното дејство низ природната мелодија на македонскиот јазик“ (електронска пошта од Милчин до Стојаноска, 13. 3. 2011).

Истражувајќи ги врските меѓу македонскиот и хрватскиот театар (но, и драма), театрологот д-р Јелена Лужина, пишувајќи за претставата *Калуѓерички тиишини* (во својот есеј *Хрватската драма во македонскиот театар /Hrvatska drama u makedonskom kazalištu*, Pula, 2008/) акцентира дека претставата била неочекувано

успешна, не само „благодарение на извонредниот превод на Илија Милчин, туку и на супериорната колективна игра на целиот ансамбл, предводен тогаш од толку младата Сузана Киранциска во улогата на Агнеза Бенеша“ (Lužina, 2008: 248).

Сето ова упатува на еден современ, сериозен превод на драмски текст со специфичен израз и полисемично драмско писмо, превод кој не е само буквален, туку креативен, превод пред сè, актерски активен со реплика лесно изговорлива и игрива.

За разлика од преводите што ѝ претходеа на анализирава, овој превод покажува доминантна позиција на преведувачот која е резултат и на неговата претходна практика и на долгогодишното актерско и режисерско искуство.

Илија Милчин – преведувач од хрватски – заклучок

Илија Милчин, може да се заклучи, почнува со преводот според моделот „целом“⁸⁹. Овој превод кој се препознава по буквалното пренесување на текстот од еден јазик во друг, во неговата варијанта сепак се осовременува. Актерското искуство, режисерскиот однос кон театарот, но и љубовта кон македонскиот јазик, му помагаат да креира сопствен пристап во преведувањето. Со исклучителен осет на сценскиот говор, со специфично, самосвојствено осознавање на материјалот што се преведува, Милчин му *вдахнува* нов живот на драмскиот текст, целосно поставувајќи го како активен, игрив, со можност за дополнителна креација. Тоа не е исклучок ни кога станува збор за хрватските драматичари. Иако навидум се бори со лексиката на Крлежа, која се разбира со тешкотии ја совладува и поставува во рамки на текст кој може директно да се постави на сцена, тој од преводот на неговите драми дознаваме како театарски не само што го преведува, туку и културолошки го интерпретира. Иако навидум го *скратува* текстот на Маринковиќ, неговата *Глорија* е едноставна од јазичен аспект за поставување на сцена, а реконструкцијата на претставата покажува дека тоа е значајна претстава и за него како режисер, и за македонскиот театар, воопшто. Соочен со сложеніот синтаксички модел на Шнајдер, тој успева и како актер и како преведувач да создаде одличен сценски текст од кој подоцна е направена извонредна претстава.

Од претходнонаведеното може да се заклучи дека хрватските драматичари одлично се прочитани и преведени од страна на Илија Милчин и дека на македонскиот театар му недостига преведувач од овој тип кој денес би се соочил со предизвиците на актуелната и современа хрватска драматика.

Користена литература:

- Видоески, Б., Димитровски, Т., Конески, К., Тошев, К., Угринова-Скаловска, Р. (1991). *Правотис на македонскиот литературен јазик*. Скопје: Просветно дело.
- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2011). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (2003б). *Театралика, пак*. Скопје: Магор.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2003а). *Илија Милчин – монографија*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Петковска, Нада. (2003). во: Лужина, Јелена. (прир.). *Илија Милчин – монографија*. Скопје: Магор.
- Cornis-Pope, Marcel., Neubauer, John. (2010). *History of the Literary Cultures of East Central Europe*. Philadelphia: John Benjamin North America.
- Krleža, Miroslav. (2002). *Drame*. Zagreb: bulaja.com: Klasici hrvatske književnosti na CD-ROM-u — Drama i kazaliste.
- Bassnet, Susan. (1988). *Translation Studies*. New York: Routledge.
- Bassnet, Susan., Lefevre, Andre. (1998). *Constructing cultures – Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Friedrich, Hugo. (2002). On the Art of Translation. во: Schulte, Rainer. (ed.). (2002). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hećimović, Branko. (1976). *13 Hrvatskih dramatičara od Vojnovića do Krležina doba*. Zagreb: Znanje.
- Schulte, Rainer. (ed.). (2002). *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Šnajder, Slobodan. (2005). *Smrtopis – drame*. Zagreb: Prometej.
- Lužina, Jelena. (2008). *Esej kao zavođenje*. Pula: Nova Istra.
- Marinković, Ranko. (1977). *Tri drame: Albatros, Glorija, Politeia*. Zagreb: Znanje.
- Miočinović, Mirjana. (1990). *Pozorište i giljotina*. Sarajevo: Svijetlost.

(Користени се преводите на драмите од Фондот на Илија Милчин што се чува во Институтот за театрологија при ФДУ – Скопје, како и од библиотеката на факултетот)

ПАРАЛЕЛИ... ЖЕНАТА – ЖРТВА ИЛИ ХЕРОЈ?!? - СО ПРИМЕРИ ОД ДРАМАТИКАТА НА ГОРАН СТЕФАНОВСКИ И ЈУЏИН О'НИЛ -

Да се чита како жена – значи да се чита со доза на емотивност, промисленост, субјективност... значи, да се чита ОДНАТРЕ. Да се чита како жена-теоретичар, значи да се чита со внимание, со дефиниран метод на работа, со *емпатичка аналитичност*, со... всушност, со доза на научност, можеби и лудило (Felman, 2003) и се разбира, ОДНАТРЕ.

Насловот на студијава упатува на неколку пристапи на проучувањето. Сите тие се насочени кон координирањето на мултинивоата со предметот загатнат во поднасловот. Читајќи го едноставно и наивно, би требало да се очекува една прецизна драматолошка анализа зачинета со компаративни референци кои ќе придонесат кон градење на нов метод на читање. Но, како и во сите езотерични и заводливи заговорливи приказни, тоа НО – кажува уште нешто. Во насловот намерно е потенцирана анализа на драмските ликови во драмите на двајца автори – и тоа ликови кои припаѓаат на еден пол – женски. Ете тука, тоа НО кажува многу. Дека анализата на ликовите ќе биде направена со помош на феминистичката критика, дека ќе се анализираат два маркантни термини на оваа школа – херој/целат и жртва. И притоа, тоа ќе се прави на драмите од двајца модернистички автори – од кој еден е етикетиран со терминот **светска класика** и притоа е еден од ретките (американски, но и светски) добитници на Нобелова награда за литература, исклучиво поради драмското творештво. Другиот етикетиран како **македонска класика** и притоа еден од ретките македонски автори чии драмски текстови ја означувале целокупната репертоарска поетика (или – политика?) на театарот во едно определено време. Сложувалката ќе ја потполнат и значењата на термините модерност и модернистичка драма, ако знаеме дека некои од клучните елементи на светскиот модерен театар се детектираат во овие драми. За да не биде строго научно, стерилно и ригидно, во почетоков би ја инјектирала и информацијата дека и двајцата автори, и едниот од онаа прекуокеанска Америка, по потекло од Европа е дете на патувачки актер, а другиот потекнува од оваа непрекуокеанска Македонија,

и е дете од театарско семејство (татко – режисер и мајка – актерка). И едниот и другиот благодарение на заводливата професија на родителите, патувале многу. Едниот со патувачките актери на татко му низ Америка, по хотели, а другиот во македонската театарска провинција, сè додека не се ситуираат во главниот град. Толку за почетокот на сторијата.

Што е тоа женски пристап при читањето?

Темата која ја образложив на вака непосреден и не толку типично научен начин, но во духот на современите инсистирања – теоријата да се сфати како *забавно читање*, ќе ја „распостелам“ вткаена со повеќето теоретски пристапи што се иманентни на тоа да се чита и/или да се интерпретира како **жена**.

Женскиот пристап во читањето е еден од препознатливите модели на феминистичката критика. Поимот **феминистичка критика** има многу пошироки импликации од книжевно-теориските, и тоа пред сè, политичко-идеолошки (Biti, 1997: 86). Се позиционира како една од школите на феминизмот. Како база може да се дефинира односот кон **другоста, другиот, другите**, во нашиот пример – жените!

Шошана Фелман (Shoshana Felman) – респектираната теоретичарка на нашето време, авторка и професорка по француски и компаративни студии на Јеил (Yale), во корелација со поучувањата на родот како конструкција (в. Џудит Батлер *Проблеми со родот*, 1990) наведува една интересна размисла од која може да почне истражувањето: *Дали е доволно да се биде жена, за да се говори како жена? Дали – да се говори како жена - е предодредено со биолошки услов или пак со стратешка теориска позиција, анатомија или култура?* (Culler, 1991: 43) Женскиот пристап во читањето, го детерминира како *посебност, другост, елементарна различност* од дотогашниот или досегашниот систем на читање. Во таа насока и постоењето на повеќето досегашни студии, анализи и интерпретации на ликовите во драмите на двајцата консултирани автори, се само толкување на еден начин, домицилен и препознатлив за времето и периодот на настанувањето. Значи, да се чита како жена не значи да чита полово детерминирана – жена, туку да чита на типично женски начин. Еден од тие начини е обид за дефинирање на претходно наметнатите радикални категории – **херој и жртва**, и на интерпоимот – **целат**.

Со исклучок на некои ретко избрани теориски студии за драмите на авторите, денес предмет на мојот интерес, скоро секое читање досега ѝ припаѓа на традиционалната теориска мисла, која признале или не, ја носи предзнакот – маскуларна. Затоа во оваа прилика и токму на една Научна конференција од ваков тип, решив да ја образложам теоријата за женското читање на женските ликови во драмите на Јудин О’Нил и Горан Стефановски, да не заборавиме и обајцата денес класици на матичната драматургија, и обајцата со веќе препознатливо драмско писмо. Да се читаат нивните драми од женски ракурс не значи да се поистоветуваат со навидум едноставната терминологија иманентна на женската природа (според наметнатите општествени статуси на дистинкцијата род-пол), туку значи да се чита ОДНАТРЕ, со дефинирање на некои од клучните теориски топови на школата што ја застапува овој тип критичка мисла.

*Позиција на **жртва** или **херој** според драматуршките модели*

Пред да почнам да ги дефинирам овие елементарни термини на драматологијата, би сакала да упатам на една глобална позиција што ја застапува феминистичката критика. Таа се препознава во убедувањето дека за разните улоги и функции на жените во општеството е според договор. Постигнатиот договор, и тоа општествено-политички за функциите на жените е конструиран како **жртвен договор**. Јулија Кристева тоа го објаснува на следниот начин *жените денес потврдуваат дека овој општествен договор го доживуваат како одбрана на своето тело. Почнувајќи од таму, тие се обидуваат да направат побуна која за нив има смисла на воскреснување* (Кристева, 2005: 279). Со цитирањето на текстот на познатата француска (но, од бугарско потекло) теоретичарка, не сакам да ги застапувам тезите на радикалниот феминизам, ниту пак да се обидувам да ги деградирам. Во контекст со потребата да се дефинираат елементарни термини за предметов, мислам дека е повеќе од корисно сознанието предизвикано од прочитаниот - не само овој текст, туку и повеќето на оваа многупати консултирана авторка.

Современата теориска мисла под терминот **лик** подразбира збир на повеќе морални, мисловни и чувствителни својства, одредени со особености при реагирањето,

говорот и однесувањето кои ја претставуваат личноста во уметничкото дело. (Спореди: *Rečnik književnih termina*, 1991) Тоа се оние ликови од уметничките дела, за кои тактото на современата теориска мисла – Аристотел, рекол дека може да бидат *подобри од нас, полоши од нас или еднакви на нас*. Врз база на претходно собраните сознанија за ликот, карактерот и јунакот во уметничкото дело, посебно врз дефинирањето на јунакот од страна на Аристотел (*За поетиката*, 1990) и посебно врз база на психолошките елаборации за актуелнава терминологија, ги изведувам следните дефиниции на елементарните термини, со цел драматолошката анализа да ја направам етапно. Во книгата *Двеста илјади драмски ситуации* (*Les Deux cent mille situations dramatiques*) од Етјен Сурио (Etienne Souriau) е дадена едноставната дефиниција за тоа што е драмска функција. Драмска функција, според него е *специфичното делување на лицата во драмската ситуација* (Surio, 1982: 54). Ја користам и оваа дефиниција, апстрахирајќи ја школата што ја застапува овој француски теоретичар, само како помошно средство при дефинирањето на функциите потребни за анализа. Во драмите на О’Нил и на Стефановски ќе ги детектирам сите *специфични делувања* на лицата, кои ќе се поистоветат со термините: **жртва**, **херој-јунак** и **целат**.

Жртва - секоја личност што е во позиција на пасивност и на страдање. Најчесто како жртва се сметаат оние кои страдале во некој насилан чин. (Во претходно споменатата студија на Сурио, овој термин е најчесто користен за опишување на драмска ситуација, кај сите консултирани автори).

Херој-јунак - секоја личност што врши активен, херојски чин, јунаштво. Најчесто главниот лик во уметничките дела. Името го добива – етимолошки од младите момчиња кои биле жртвувани во чест на божицата Хера, во грчката митологија. Секој јунак во себе го крие и статусот на жртва.

Целат - извршител на насилан чин, убиство со разни предмети. Целатот е секогаш бинарна опозиција на жртвата. А, херојот – тој може да ја спаси жртвата од целатот. Да не заборавиме дека може да биде и жртвуван.

Жртвата - со својот пасивен однос упатува на женски принцип, другите два термини се чисто машки - активни и продорни, како и целокупната мисла на модер-

низмот. Краткото, скоро енциклопедиско толкување е иницијалната каписла во интерпретацијата на драмите земени за анализа.

Во светската драмска класика, говорејќи со јазикот на феминистичката критика, жените не биле *запоставувани*, ни како ликови, карактери, јунаци. За жал, мал е бројот на женските драмски автори, од Хросвита (Hrosvithae) до Лилијан Хелман (Lillian Hellman), како што на едно место напоменува театрологот д-р Јелена Лужина (в. *Театралика*, 2000). Голем број од денес лектирните дела се посветени на жените. Дури се насловени и со нивните имиња, па со тоа стануваат парадигма или препознатлива номенклатура за еден модел. Пример за тоа се и Медеја и Антигона, и Федра и Јулија и Нора, и Геновева или во македонската драмска класика и Антица, Цвета, Александра, Ленче...

Тоа е уште една од плус-придобивките кои ќе ја водат анализава. Поставувајќи ја тезата дека – креирани од мажи-автори, овие женски ликови се поставени на трансверзала *жртва-целат-херој*, и се препознаваат само како такви. Или ја предизвикуваат судбината и се бораат со неа, во духот на античката традиција, или се покоруваат на сопствената природа, за да не се борат со неа, како во периодот на класицизмот и романтизмот, или пак, она што е сега предмет на интерес, се транспонираат од една во друга функција, само да се засили драматуршкиот модел. Анализата на женските ликови во драмите на О’Нил и на Стефановски со помош на компаративниот метод, ќе биде направена со помош на некои од клучните топоси на феминистичката критика.

Анализи: Женските ликови во драмите на Стефановски во компарација со драмите на О’Нил, читани и гледани од женска перспектива.

Денес препознатливите женски ликови од драмите на Горан Стефановски, оние на кои се секаваме без да ги прелистае книгите во кои се испечатени, најчесто нè упатуваат на тоа дека се добри мајки, пожртвувани жени, внимателни сопруги. Најчесто станува збор за парови – жени и тоа мајки. Ќе упатам на Марија и Вера од *Диво месо*, на Султана и Рајна од *Лет во место*, на Алтана од *Тетовирани души*, на Цвета од *Црна дупка*... Овие жени во драмите на Стефановски говорат со наметнат говор, во нивни-

от пример повеќе говори премолченото или паузата. Затоа и при изведбата повеќе се паметат актерките што ги играат женските ликови. Големите теми наметнати од големите/долгите монолози на машките ликови само ја раскажуваат својата страна од приказната. За да можеме да ги разбереме женските ликови, кои кај Стефановски повеќе молчат, треба да ги третираме како другоста преку која се рефлектира сингуларноста. Низ жената се рефлектира мажот, вака некако упростено може да се приближиме до некои од постановките на феминистичката критика.

Феминизмот или феминистичката теорија настојува да ја третира проблематиката на женскоста како другост. Според многуте теории, јадрото на феминизмот треба да биде потребата за еднаквост – политичка, социјална и економска меѓу половите. Бидејќи, целта на оваа студија не е пропагирање на идеите на радикалниот феминизам, туку обид да се анализираат драмските текстови со помош на една теориска школа, би сакала дефинициите за феминистичката теорија да ги користам како прилично средство и тоа во подоцнежната анализа. Како помош при истражувањето ги користам и сознанијата за модернизмот, затоа што и двајцата автори ѝ припаѓаат на оваа стилска формација со нивните типични драмски текстови.

Модерната уметност или модернизмот како движење, се дефинираат со помош на неколку круцијални термини. Тоа се: авторство, оригиналност, утопија, големи теми, напред, текст... И драматиката на модерната ќе се сведува под тие дефиниции, а со тоа и драматиката на двајцата автори што во оваа прилика се предмет на истражување. Со самото тоа и ликовите на нивните драми се подведуваат под дефиницијата за модерната драма. Накратко, може да се елаборираат како ликови кои имаат долги реплики, во кои објаснуваат – најчесто својот статус (во драмите со социјална тематика), многу говорат паузите и премолчените изрази (во психолошките драми), најчесто доминираат силни карактери – без разлика дали се позитивни или негативни, кои заговараат некои од големите теми. Не случајно и драмите кои се анализирани во оваа студија имаат ликови кои може да се препознаат во претходно наведените дефиниции. Иако пред себе го имав скоро целиот опус на двајцата драматичари, посебно внимание, со цел да бидам попрецизна и поконцизна им обрнав на драмите *Ана Кристи* (*Anna Christie*, 1922); *Коннеж под*

бредовите (*Desire Under the Elms*, 1928); *Црнината ѝ приличи на Електра* (*Mourning Becomes Electra*, 1931) и *Долго патување во ноќта* (*A Longs Day's Journey into Night*, 1940) од Јудин О'Нил. За анализа на женските ликови ги одбрав драмите: *Диво месо* (1979); *Лет во место* (1982); *Тетовирани души* (1985) и *Црна дупка* (1987).

Во книгата *Драмата од Ибзен до Брехт* (*Drama from Ibsen to Brecht*) британскиот теоретичар Рејмонд Вилијамс (Raymond Williams), ја дефинира разликата меѓу драмите во повеќето правци на модерната, и посебен простор им отстапува на драмите кои се во непосредна близина со митовите. Овие драми-митови се карактеризираат со *континуитет на преработка на драмската традиција во кои се повторуваат елементите од грчките митови* (Vilijams, 1979: 250). Би рекла и не само грчките митови. Дефинирањето на континуитетот ми помага во дефинирањето на ликовите од драмата *Црнината ѝ приличи на Електра* од Јудин О'Нил во која не само што е преземена конструкцијата од Есхил и неговата *Орестија*, туку е *формална акција преземена од Фројд* (Ibid.). Психоаналитичката теорија на строгиот кон жените, Сигмунд Фројд (Sigmund Freud) се користи како инспиративен метод во многуте драми на модерната. Тоа го наведува и во своите *Работни белешки*, и самиот О'Нил, кога пишува дека сака да создаде *модерна психолошка драма која за својата основна тема се користи со една од старите легендарни фабули на грчката трагедија – приказната за Електра?* (O'Neill, 1971: 105).

Лавинија (Електра) и нејзината мајка Кристина (Клитемнестра) во оваа драма ја прикажуваат паралелата *жртва-херој* преку личниот однос. Може да се дефинира како паралела во драмски двоец/пар. Она што на почетокот е Кристина (целат за сопругот, јунак за љубовникот и жртва за себеси), подоцна, по смртта на мајка си станува и самата Лавинија. Сличноста, авторот ја потенцира и со физичкиот симиларитет меѓу двете, би рекла *хероини* на оваа психолошка драма. Паралелата е искористена да се интензивира психолошкото влијание, на моменти и психолошки шок што го користи самиот автор. Во имињата на ликовите што авторот ги создава и е опишано во претходно цитираните *Работни белешки* се препознава потребата повикувањето на античкиот предок да се сведе на основата, а повеќе да се упати на психоаналитиката. Во контекст со драмата и митот, може да се постави драмата *Тетовирани души* од Горан Стефановски како травестија на

македонскиот мит за печалбарството, за македонската традиција (не случајно главниот лик се вика Војдан) и како инверзија на познатите митолошки цртички за македонската жена. Во оваа драма, повторно повеќе зборуваат мажите. Меѓутоа, Алтана ликот на сопственичката на кафеаната (една поинаква слика за мајката - овој пат - хранителка на сите, и тоа за платежни средства), е немажена и бездетна жена, која пуши пура - типично машки симбол и која се грижи (во рамките на можностите) за Цибра и Ружа - нејзините внуци. Алтана е хероина, или во духот на времето - антихероина, која основните природни атрибуции ги заменува со ним опозитните. Речиси како мала портретна минијатура на женската природа е даден ликот на Маре, сопругата на Цибра. Маре е целата жртва, но како да е поставена во зачудна, скоро стриповска рамка.

Многумина класични теоретичари на драматургијата, и тоа не само припадниците/ припадничките на феминистичката теорија, размислуваат во насока дека *Ана Кристи* од Јудин О'Нил може да се смета за првата **феминистичка драма на XX век**. Причината ја бараме, прво во содржината, но многу повеќе во начинот на кој е напишана, и што е особено важно во начинот на кој е изграден карактерот на Ана Кристи. Оваа денес дури и парадигматична хероина (благодарение на филмуваната верзија со фасцинатната Грета Гарбо во насловната роља) е градена како лик, кои своите основни позиции на карактер ги создава со самото дејство. Репликите кои ја дефинираат Ана се типични, емпатички, *одна-тре* реплики на една жена, која специфичниот однос со таткото го гради повеќе во долгите паузи, отколку во изговореното. Психолошкиот мотив така препознатлив за драматиката на Јудин О'Нил, во оваа драма е психоанализа на женскоста. Токму затоа во мигот кога треба да му открие на својот татко дека е проститутка, Ана од жртва (не само на општеството, туку и на семејството) преминува во херој, во некој што ја носи својата судбина, но и притоа ќе биде жртвуван, во духот на античката дефиниција за поимот херој = *оној што е жртвуван на Божицата Хера*.

Примери

За разлика од *Ана Кристи*, другите жени во многуте драми на Јудин О'Нил се кријат позади својата типична женска природа. Радикалните феминистки сега би рекле -

на, што би можеле да очекуваме од еден маишки автор. Неговата маскуларна природа не би му дозволила поинаков пристап. Но, оваа дефиниција ја демантираат женските ликови од драмите кои се инспирирани од грчката митологија или класичната драматуршка претходница. Тоа се оние *драми-митови* за кои претходно го цитирав Рејмонд Вилијамс.

Во *Копнеж под брестовите* Јудин О'Нил драматуршката матрица ја презема од два извори. Едниот е *Хиполит* од Еврипид, а другиот *Федра* од Жан Расин. Луцидниот Жак Дерида на овој податок би рекол *мимеза на мимезата* – формула на која се темели целата постмодерна. Решението на равенката се состои во тоа дека – и самиот Расин изворот го црпи од Еврипид, а Еврипид од грчката митологија, која се засновува на усните преданија. Апроксимативно станува збор за повеќе чекори за да се стигне до овој драмски текст во три чина, со заводлив, романтичен, би рекла многу женски наслов – *Копнеж под брестовите!* Препознатлив во моделот на доминантен патријарх – Ефраим Кабот (Efraim Cabbot) – татко на три синови е почетниот топос преку кој ја структурираме женскоста на Аби (Abbie) – неговата млада сопруга. Почнуваме со препораките на повеќето современи толкувачи-теоретичари, дека најдобро се дефинира другоста преку рефлексивната во спортивноста. Затоа за да ја разбереме Аби, ќе треба да го разбереме целиот тој *маишки свет*, скроен од таткото и тројцата синови, од кои во најмалиот Ибен (Eben) го препознаваме преку моделот на Хиполит. Се разбира Аби е Федра. Повторно сè се темели на тогаш актуелните откритија во феминистичката теорија. Жртвувањето на детето е жртвувањето на Аби како мајка, но и нејзино воскреснување на херој, кој подоцна пак ќе биде жртвуван. Таков тип на жртва како мајка прави Султана во *Лет во место*. Во дванаесеттата сцена кога дојденката Елена го разгледува домот на Султана незадоволна од хигиената, мајката Султана го дочекува враќањето на синовите за да може да умре. Тоа е таа Султана, која дотогаш беше постојано поднаведена и згрчена, која повеќе молчеше, отколку што зборуваше. Овие мајки-жени кај Горан Стефановски кои се **жртви** постојано имаат архаични македонски имиња (Марија, Султана, Алтана) и постојано говорат со еден метајазик преземен од народните верувања и преданија. Во претходно споменатата сцена на *Лет во место*, Султана мошне силно ефективно умира. Нејзиниот прв, но и последен монолог градира постепено, сè додека не почине, онака како што самата ќе си прорече.

Во постојано наметнатото именување на автобиографското од драмата *Долго патување во ноќта* се заборава најважниот, посебно за оваа тематика, момент – разногласието што почнува од насловот, а завршува со симболиката на настаните и имињата. Како што тоа и го потврдува Рејмонд Вилијамс, во неа се слушаат многу гласови: *ибзеновското средување на сметки, повикување на одговорност на целото семејство, стриндберговската снага на момот во кој непосредниот конфликт се пробива кон подготвената одбрана* (Vilijams, 1979: 334). Полифоничноста на овој чисто емотивен и психолошки реализиран драмски текст, се препознава уште од насловот. Зошто? Затоа што *Долго патување во ноќта* е една емотивна состојба, дескрипција на имажинативен систем кој симболиката ја вчитува во почетокот. Да се патува долго во ноќта е симболичка конструкција, синтагма која може да се декодира на многу начини. Читајќи ја како жена (Culler, 1991) јас во неа препознавам обид да се расчистат некои сметки од минатото за потоа да се остават да потонат во темнилото на ноќта. Ноќта е женски принцип – лунарна атрибуција. Во оваа драма и насловот, како и другите ликови учествува во градењето на целокупната атмосфера. Драмата ја чинат три машки ликови и два женски. И тоа може да се рече еден женски, затоа што ликот на слугинката Кетлин и невидливата, но секогаш присутна во разговорите на другите - готвачка - Брицита се само материјал со кој се дополнува дејството. Единствениот женски лик – **мајката** (секогаш – мајка!, актуелизирањето и нагласувањето на единственото нешто од кое е лишен целиот маскуларен свет е причина да се градат овој тип на женски ликови) **Мери Кевен Тајрон** (не случајно Мери = Марија = Богородица = прототип на вистинска жена) во овој драмски текст маестрално е изградена како се транспонира од жртва во херој. Нејзиното речиси чудовишно недрење од мајка-болникава која живее со секавањата, речиси дебеличка-полна, во благословен однос со синовите и мажот се претвора, на еден скоро демонски начин (вештерски?) во жена-наркоманка, од која зависи расположението на машките членови во куќата. Ова заводливо преминување од херој во жртва, а потоа и жртвата во целат, за на крај да остане повторно жртва, Јудин О’Нил го создава со помош на емотивните конструкции, на психолошките рамништа, на експресивните елементи.

Драматиката на Горан Стефановски ја обединуваат женски ликови кои се во граници на познатата дефиниција за женската природа, т.н. ПСТ – модел (ПСТ=Пасивност, Свенливост, Трпеливост) (Јужина, 2000: 259-271).

Прототип или парадигма за женската природа која се глорифицира, наместо во духот на феминистичката теорија да се демистифицира, е Марија од *Диво месо*. Марија е мајка на три синови, сопруга и свекрва. Во духот на патријахалната македонска традиција, Марија се грижи за семејството, посебно интересно окарактеризирана е во почетокот на драмата кога се подготвува за празникот. Иако, Јулија Кристева многупати инсистира на целосно отфрлање на идејата за *жената како таква*, сепак од феминистичка позиција ова е токму пример за декрипција на женскоста на едно место.

За разлика од женските ликови кај О’Нил кои навидум само ја исполнуваат женската природа, потоа преминуваат во нешто сосема поинакво, кај Стефановски, остануваат на примарното ниво – жртви. Тивки по својата природа, длабоко пожртвувани во својот карактер, типично женски молчаливи во корелација со традицијата, напати, дури и безгласни. И тоа во длабоката женска другост. Тоа е пример што ја одликува целокупната модерна не само драматургија, туку и книжевност. Од оваа дефиниција исклучок се женските ликови во *Црна дупка*. Во условно сфатениот прв дел на драмата (сè додека не се премине „од другата страна“, т.е. постапокалиптичната), тоа се женски ликови-стереотипи сите поврзани со својата природа со Силјан: Светле е осумнаесетгодишна девојка со која тој има секс за една вечер, Сања е неговата љубовница, Цвета е неговата жена, Ана е сопругата на неговиот пријател што го изневерува, Магда е неговата платонска прва љубов. Сите тие во тој момент ги запознаваме врз основа на нивната природа. Ја запознаваме во една сцена и неговата мајка која говори, повторно со говорот преземен од приказната за Силјан Штркот на Марко Цепенков. Кога ќе се случи поместувањето, тогаш жените од жени=жртви/стереотипи, преминуваат во жени=целати, исполнители на својата сега веќе травестирана природа. Таквата карактеризација може да се смета како еквивалентна на карактеризацијата на женските ликови во трилогијата *Црнината и приличи на Електра* од О’Нил. Тоа што е промената на Лавинија и физички и психички во ликот на нејзината мајка, откако ќе почине мајка ѝ, тоа се промените на сите женски ликови, но во нив самите, но сега веќе од другата страна.

Интерпретацијата на начинот на карактеризација на женските ликови во драмите на Стефановски, би била поприемчива доколку се согласиме дека најчесто станува збор за парови. Исто како и во *Долго патување во ноќта* на О’Нил, женскиот двоец Кристина-Лавинија се открива токму пред нашите очи, така и во *Диво месо* од Стефановски, парот Марија -Вера е базата на која може да се постави паралелата меѓу женските ликови. Не случајно ја проблематизирам драмата *Диво месо*, затоа што и во неа, според македонската театрологија се вмрежени некои од автобиографските цртки на авторот.

Во семејството Андреевиќ, жените имаат функција на одржувачки на домот, едната е мајка, а другата сака да стане, за на крај кога сè ќе пропадне, во духот на модерната од неа, од жената, да се слушне гласот на утехата, во преемотивно набиеното *Ми се чини дека му го слушам срцето*. (Стефановски, 2002: 143).

Дали навистина е жртва или херој?

Целта на оваа студија беше да покаже на каков начин се креирани женските ликови во двете различни драматики, но кои може да се компарираат со еден заеднички метод, со помош на феминистичката критика. Претходните редови упатуваат на тоа дали може да се одговори на прашањето загатнато во насловот. Мислам дека строго одделување не може да се направи. Ако се согласиме со Етјен Сурио дека *отелотворувањето во исто лице на две различни драмски функции е моќно драмско средство* (Surio, 1982: 67), тогаш ќе следува дека и двајцата автори користат мошне силни драмски средства при градењето на женските ликови, а особено Јуџин О’Нил. Неговите женски ликови, се изградени со минимум две функции, а не ретко се случува да ги има и повеќе. Затоа не може да се направи строга паралела - што е жртва, јунак и/или целат. Можноста и моќноста на тие ликови да се транспонираат од една во друга функција, а притоа да не бегаат од својата карактеризација, ја докажува нивната висока позиција во уметничкото дело.

Жан Бодријар (Jean Baudrillard), познатиот француски филозоф во еден од есеите на книгата *Совршен злостор* насловен како *Свет без жени* (124-127) ја дава, можеби, најпрецизната дефиниција за проблемот со истребувањето на другиот/жената.

Раскажувајќи ја познатата приказна на Виргилиј Мартини насловена како *Светот без жени* (*Il Mondo senza Donne*, 1935), во која болеста фалотипис ги напаѓа жените, Бодријар напоменува дека *центарот на приказната е, меѓутоа, истребување на женскоста, страотна алегоричка на истребувањето на секоја другост, за која женскоста е метафора, а можеби, и повеќе од метафора* (Bodrijar, 1998: 124). На ова место Бодријар потенцира еден мошне важен момент потребен да се напише заклучокот на студијата. Дека е потребно да се потенцира женската природа, да не се нивелира, без разлика дали станува збор за жртва, херој или целат. Во претходно анализираните драми, женската природа напати беше заборавана или опишана од машка гледна точка. Тоа не е онаа ПСТ-природа на жената, туку нејзината матријакхатна, матична, силна и што е најважно – природна. Така некако би требало да се прочитаат драмите на овие двајца автори понудени за анализа.

Користена литература:

- Аристотел. Петрушевски, Михаил Д. (прев.). (1990). *За поетиката*. Скопје: Култура.
- Батлер, Џудит. (2002). *Проблеми со родот*. Скопје: Евро-Балкан Пресс.
- Бест, Стивен. Келнер, Даглас. (1996). *Постмодерна теорија*. Скопје: Култура.
- Вулф, Вирџинија. (1999). *Сопствената соба*. Скопје: Сигма прес.
- Гадамер, Ханс-Георг. (2005). *Актуелноста на убавото*. Скопје: Магор.
- Лукина, Јелена. (ур.). (1999-2005). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Крстева, Јулија. (2005). *Токати и фуги за другоста*. Скопје: Темплум.
- Лукина, Јелена. (1996). *Македонската нова драма*. Скопје: Детска радост.
- Лукина, Јелена. (2000). *Театралика*. Скопје-Мелбурн: Матица македонска.
- О'Нил, Јудин. (1984). *Црнина приличи Електри*. Београд: Српска книжевна задруга.
- О'Нил, Јудин. (----). *Долго патување во ноќта*. прев. Илија Милчин (ракопис).
- Стефановски, Горан. (2002). *Собрани драми, книга 1 и 2*. Скопје: Табернакул.
- Bart, Rolan. (1975). *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.
- Biti, Vladimir. (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Bodrijar, Žan. (1998). *Savršen zločin*. Beograd: Beogradski krug.
- Culler, Johnatan. (1991). *O dekonstrukciji: Teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus.
- Detoni-Dujmić, Dunja. (prir.). (2001). *Leksikon stranih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga.
- Felman, Shoshana., Laub, Dori. (1991). *Testimony – Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.

- Felman, Shoshana. (1993). *What Does A Woman Want?*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Felman, Shoshana. (2003). *Women and Madness*. Bloomington: Stanford University Press.
- Kloc, Hajnrih. (1995). *Umetnost u XX veku. Moderna-Postmoderna-Druga moderna*. Novi Sad: Svetovi.
- Kralj, Vladimir. (1966). *Uvod u dramaturgiju*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Milanja, Cvjetko. (prir.). (1999). *Autor, pripjovedač, lik*, 2nd. ed.. Osijek: Sveučilište Josipa Juraja Strossmayera i Svjetla grada.
- O'Nil, Judin. (1964). *Dugo putovanje u noć*. Beograd: Rad.
- Sabljak, Tomislav. (prir.). (1971). *Teatar XX stoljeća*. Split-Zagreb: Matica Hrvatska.
- Surio, Etjen. (1982). *Dvesta hiljada dramskih situacija*. Beograd: Nolit.
- Vilijams, Rejmod. (1979). *Drama od Ibzena do Brehta*. Beograd: Nolit.
- Dictionary (---) from: <http://www.thefreedictionary.com> (пристапено на: 8. 8. 2005).
- Feminism. (---). from: <http://www.uah.edu/vwoolf/feminist-kinds.html> (пристапено на: 6. 8. 2005).
- Feminism. (---). from: <http://www.amazoncastle.com/feminism.htm> (пристапено на: 6. 8. 2005).
- O'Neill, Eugene. (---). *Ana Christie* from <http://www.eoneill.com/texts/ac.html> (пристапено на: 2. 7. 2005).
- O'Neill, Eugene. (---). from: <http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc34.html> (пристапено на: 2. 7. 2005).
- O'Neill, Eugene. (---). from: <http://www.littlebluelight.com/lblphp/intro.php?ikey=21> (пристапено на: 2. 7. 2005).

ТЕАТАРОТ ДЕНЕС – UP TO DATE

Едно од најважните прашања со кое се занимава современата театрологија е *што е театарот денес, поточно, што СЕ е театар денес?* За таа цел, се прави обид да се потенцира и да се позиционира местото на театарот од неговите почетоци до денес. Не само од праисториските, митските, ритуалните корени на театарот, туку од првите забележани сведоштва за тоа што е театар, оние поврзани со античката поетика и естетика. Од она митско, да не речам легендарно влегување на Теспис во Атина со неговата кола, со цел да ја прикажат првата забележана театарска претстава во историјата на современиот театар, поминале повеќе од дваесет и пет векови. Ако ѝ веруваме на приказната од 535 година пред нашата ера, кога овие занесеници по играта настапиле во Атина, до денес поминале повеќе од дваесет и пет века, поточно 2547 години. Долги години, векови, театарот го држеше приматот на единствен медиум за масовна култура. Сè до масовизацијата на печатот, радиото, телевизијата, а најмногу со продорот на интернетот од деведесеттите години на минатиот век до денес, театарот важеше за уникатен медиум, а со тоа го имаше и својот привилегиран статус.

Меѓутоа, како што ништо во животот не е така загарантирано и зацементирано, така и во уметноста се менуваат мошне брзо и динамично состојбите и ситуациите. Најмногу со продорот на интернетот се покажа старомодноста на театарот и неговата нефлексибилност. Од тука денешните театарски автори се обидуваат да го сменат таквиот впечаток и почнуваат да прават нешто ново. Сведоци сме на тоа дека и во македонскиот театар постојат режисери што ги следат новите трендови и истите добро ги применуваат. Меѓутоа, сè уште не сме сведоци на адаптибилноста на театарот кон новите медиуми.

На што точно мислам?

Истражувајќи ги бескрајните можности на она што денес го нуди најмасовниот медиум - интернетот, наидов на една постара колумна од професорка на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ од Скопје, која имала прилика да присуствува на доделувањето на *Европската театарска награда* и да го прочитам нејзиниот впечаток за

изведбата на еден од најпознатите театри на денешницата, движењето/трупата *Римини протокол*. Почитуваната професорка, која видела и други претстави на истото тоа доделување на награди, вели дека сите тие претстави се фокусирале на три топови – **секс, насилство и политика**. Најважното прашање што таму се поставува, и тоа не само во оваа колумна, туку и воопшто, во театарските кругови, е – што е театар денес? И кога веќе ги споменав *Римини протокол*, сакам да направам еден краток преглед на современите театарски трендови, за тоа што би било театар денес или пак кои се новите театарски форми? Исто така, сакам да го потенцирам диференцирањето на односот меѓу постдрамскиот и/или пострежисерскиот театар. Секоја од овие атрибуции, затоа што не се специјални терминологски категоризации, повеќе се описни од типолошки и помагаат само во нашето примарно разбирање на проблематиката.

Во претходноспоменатата колумна, интуитивно е дојдено до главните фокуси на денешниот театар – секс, насилство и политика. И тоа е така природно, да не речам нормално. Зошто? Последните триесетина години од минатиот век кога уметноста ја живееше постмодерната, се искристализира еден од новите типови на драмско писмо, кое беше логичен резултат на сето она што постмодерната во театарот го донесе. Односот кон стварноста, политиката, актуелноста, бришењето на границите на стварност - уметнички простор, идејата која најпризнатите режисери на денешницата, ја објаснуваат со идејата уште на Аристофан да нема граница/рампа меѓу првиот ред од гледалиштето и изведувачите на сцената, го раѓаат токму оној најагресивниот театар на денешницата.

Дури и еден од најугледните критичари денес - Британецот Марк Лоусон (Mark Lawson), во прочуениот англиски *Гардијан* (*Guardian*) вели дека некои од најдобрите претстави што ги гледал претходниве денови (критиката е од 29 мај 2012 година) се: „политички радикални (иако и двете се прилично авангардни во користењето на просторот и физичкото дејство), ова беше револуција од поинаков вид“, вели тој, потенцирајќи дека и двете продукции постојано „вртат наоколу“ (станува збор за две претстави во најактивните театри во Англија: *Неверство* (театар „Крусибл“, Шефилд), *Огнени кочици* (театар „Хампстед“, Лондон) (v. Guardian.co.uk; пристапено на: 29. 5. 2012). Ин-

систирањето на политичката радикалност, на документарноста, на односот или неодносот кон сексот и насилството се логична последица на тоа како се случува театарот денес. Живеејќи во некои изместени времиња, знаејќи дека театарот мора да се носи со промената на медиумскиот трон и со постојаното бомбардирање со информации, денешните театарции, посебно оние што добро си ја знаат работата, знаат каков театар да направат. Денес ја имаме приликата да ја живееме и промената на авторството на претставата, ако прво беше драмскиот автор, па актерот, потоа во XX век, режисерот кој цврсто го држеше своето место, а кај нас и постојано и денес се инсистира на тоа, во светскиот театар главниот автор е или продуцентот или издавачот, маркетинг-менаџерот, оној кој добро се снаоѓа со парите, или пак се брише авторот – режисерот, се потпишува колективна режија, се хибридизираат жанровите, изведувачите се оние што се главните автори. Затоа денес во светскиот театар доминираат трупите. Иако тоа е идеја уште на една од струите на режисерскиот театар - *Работата во трупа/братство*, она што нив ги разликува е секако позицијата на авторот. Во денешните театарски трупи, како што вика Тим Ечелс (Tim Etchells), режисерот на една од најпознатите театарски трупи денес *Forced Entertainment*, режисерот е тука да ги даде идеите, да одреди кој проблем ќе биде актуелен за тој ден, ама истовремено го менува односот, затоа што е и учесник истовремено. Тој е, исто така, еден од изведувачите на неговите претстави. Сепак ова е голема тема, а јас би сакала да се фокусирам на она од што почнав – *сексот, политиката и насилството*. На 18 мај 2012 година, на сцената на еден од најпознатите белградски театри *Amelje 212*, беше изведена претставата *Зоран Ѓинѓиќ*, авторски проект на еден од „најпроблематичните/најагресивните“ (*L'enfant terrible*) режисери на овие простори, босанскиот режисер Оливер Фрљиќ (Oliver Frlić). Претставата не зборува само за убиството на српскиот премиер, туку и за сексот, насилството и пред сè, политиката. Претставата е контроверзна од првото прикажување, затоа што режисерот и јавно ги прозива оние кои не сакале да учествуваат во неа. Ја кине границата меѓу изведувачите и публиката, поголем дел од претставата е со работно светло, а текстот на претставата е составен од документарни материјали, судски записници и сл. Не навлегувам во идејата да се прави театар што ќе провоцира, само за да провоцира

и да биде забрануван, како некои од претставите на овој режисер, сепак тоа одамна го има видено театарот, уште од оние прочуени изведби на Боб Вилсон (Bob Wilson) или Шекнер (Richard Schechner), само што тогаш темата се користеше како дел од истражувањето на самиот режисер. Оваа претстава ја споменувам само како илустрација на тоа каде и како оди денешниот театар. И се разбира дека тука клучна тема се сексот, насилството и политиката. Тоа многу пред режисерите, директорите на театрите или продуцентите, го открија, драмските автори. Да, драмските автори. Оние што први почнаа да пишуваат ваков тип на драмско писмо. А ние како македонска театрологија се гордееме што еден од нив, да не речеме првиот во тој тренд е Дејан Дуковски. Станува збор за вид на театар од критиката насловен како *театар на крв, сперма и пот*. Во предговорот на *Антологијата на новата европска драма* (како што е работниот наслов на овој вид драмско писмо), приредувачката, театрологот д-р Лужина, пишува дека овие автори „го имаат добро разработено и соодветниот систем/механизам за 'прилагодување' на своите пиеси кон **консумеристичките потреби** на постиндустриското општество“ (Лужина, 2004: 9) – медиумите и потрошувачката и начинот на кои тие се справуваат со реалноста и како ја первертираат. Интересен е податокот дека фактички овој тренд на европскиот театар, почнува токму од Македонија, со произведбата на текстот на Дејан Дуковски – *Буре Барут* (МНТ-Скопје, 15 октомври 1994). Само за споредба, премиерата на најпознатиот и најконтроверзен текст од оваа трендовска „дружина“, текстот *Разнесени (Blasted)* на прочуената, субверзивна авторка Сара Кејн (Sarah Kane) е изведена во јануари 1995 година, на сцената на многупознатиот театар *Ројал Корт* (Royal Court) во Лондон. Светската театролошка наука со името на Сара Кејн го поврзува токму создавањето на овој интригантен, донекаде револуционерен и провокативен театар што ќе биде актуелен во Европа последниве дваесетина години.

Сакам да нагласам дека продорот на источноевропскиот театар, во прва рака, режиите на Оскар Коршуновас (Oskaras Koršunovas), Белорускиот театар и некои други, не треба да нè чуди или вознемирува, токму затоа што нивните, колку тоа да звучи банално, општествено-политички состојби го предизвикуваат истото. Режисерите, создавачите на театар денес, знаат на кој начин да ја испровоцираат публиката, да го

предизвикаат нејзиното внимание и најважно од сè, да се изборат за предност пред останатите масовни медиуми. На тој начин тие ја земаат публиката „под свое“ но, не со нејзина патронизација, туку од позиција на директен учесник. Тоа би било директниот линк на наследството на некои од најпознатите режисери на XX век – Еуџенио Барба (Eugenio Barba), Питер Брук (Peter Brook), Ричард Шекнер (Richard Schechner) и други, поточно на оној аспект на театарот што тие го истражуваа и го прикажуваа – театарската антропологија.

Денешниот театар, поточно е да речам, денешните театри, секој посега по одреден тренд. Иако постојат две главни струи – оние од традиционалниот/конвенционалниот театар и оние од истражувачите, авангардните автори, кои ги мешаат жанровите, а имаа една цел да го продолжат сето она што постмодерниот театар го загатна – *губењето на функцијата на актерот и неговата трансформација во изведувач и проширувањето на полето на театарот и губењето на границата на тоа што е претстава, а што реалност.*

Тука некаде е и мојот одговор на прашањето кои се денес новите театарски форми? Бидејќи мојот текст е само преглед на истите, сакам само да ги набројам/апострофирам, таксативно, некои од нив:

- Документарен театар – одличен пример за тоа се *Римини протокол* од една страна, и Групата/компанијата *Дакар* од друга.
- Постдрамски театар – како цел еден комплекс на сè што свртува грб на цврстиот драмски дискурс – кабаре, стенд-ап комедија, хепенинг, перформанс и сл. Тука би сакала да ја споменам книгата на германскиот театролог Леман (Hans-Thies Lehmann), со истоимен наслов.
- In yer theatre – под ова име современата театрологија ги препознава клучните автори на европскиот театар од последната деценија на минатиот век, подвлечени со етикетата *театар на крв, сперма и пот.*
- Интернет театар – секој облик на театарска изведба која вклучува активен однос изведувач – гледач, во кој гледачот ја креира изведбата со кликање на „иконите“ на својот монитор.

- Неоливинговци и новата авангарда – наследниците на најпрогресивните групи од шеесеттите години на минатиот век, подразбира секој облик на уличен театар и перформанс во кој директно е вклучена публиката.
- Танцот во драмата или драмата во танцот – хибридизација на театарските жанри, промена на основните норми и правила и во едниот и во другиот жанр, каде што оваа симбиоза донесува нови откритија и за едните и за другите учесници во претставата.
- Колективната режија – може да се рече најдоминантниот од сите трендови, „најсвежиот“ *up to date* театар денес. Се губи класичното подредување на улогите и активностите во театарската изведба и се донесува авторско, колективно, групно театарско дело.

Се разбира дека секогаш ќе има главна струја во театарот, дека националните театри мора да имаат национална драма и железен репертоар, дека треба да постои и некаква алтернатива на тој театар, ама секогаш, како што тоа го покажува театарската историја, треба да има трендови во театарот, кои на ваков или онаков начин сами ќе се изборат за своето постоење. Откако го напишав/осмислив сето ова, повторно истражувајќи по беспакето на интернет, наидов на едно одлично интервју на познатиот српски театарџија Јован Ќирилов (Jovan Ćirilov), за хрватската „Слободна Далмација“, во кое тој на прашањето каков е основниот концепт на тогашниот БИТЕФ (станува збор за интервју од 3 октомври 2010), одговара со: „Концептот е она што од самиот почеток го нагласува поднасловот на БИТЕФ: *новите театарски* тенденции. Во светот нас нè гледаа понекогаш како фестивал на експериментален и авангарден театар, иако тоа никогаш не ни беше намера. Би рекол дека театарот уште од почетокот се дели на десно и лево крило, се разбира исклучиво во естетска смисла: левото крило го сочинуваат експерименталните тенденции, ливинговците, на пример, додека десното беше секогаш класиката интерпретирана на нов начин – Штајн, Мнушкина, Германиците“.

Така е според мене и тоа со театарот и со сите нас. Би сакала да имаме можност во Македонија да правиме и да гледаме таков театар.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (2004). *ММЕ... Антологија на новата европска драма*. Скопје: Магор.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.
- Lawson, Mark. (2012). A 360-degree history of the theatre revolve, from: <http://www.guardian.co.uk/stage/2012/may/29/history-theatre-revolve-stage-studies> (пристапено на: 29. 5. 2012).
- <http://kulinarskakritika.blogspot.com/search/label/Oliver%20Frj%20C4%87> (пристапено на: 29. 5. 2012).
- <http://www.forcedentertainment.com/> (пристапено на: 29. 5. 2012).
- <http://www.inyerface-theatre.com/> (пристапено на: 29. 5. 2012).
- <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/> (пристапено на: 29. 5. 2012).

НОВИТЕ МЕДИУМИ КАКО ПРЕДИЗВИК ЗА ТЕАТАРОТ

Театар, почетокот

Во една од основните книги за театарот, напишана од еден од најголемите режисери на минатиот век, Питер Брук (Peter Brook), *Празен простор* (Empty space), на својот едноставен јазик, полн мудрости, тој вели: „може да го земам кој било празен простор и да го наречам отворена сцена. Човек чекори низ овој празен простор додека некој друг го набљудува и тоа е сè што е потребно за создавање на еден театарски настан“ (Брук, 1995: 7). Ако го дефинираме театарот на еден човек што игра и еден што го гледа, може да се направи огромна мрежа на тоа што сè е театар. И посебно на тоа што сè е театар денес. Еден човек што игра и е тука да ни ја пренесе илузијата или поточно да ја отвори нашата можност за замислување/копнеење и еден што тоа ќе го гледа и ќе го пресоздава во својата рецепција, а притоа нивната комуникација ќе биде обострана и посветена на тоа да се создаде нов свет, е исклучителен феномен, уметност и медиум чија цел е да се пренесува и да се комуницира. Театарот е место на кое нашите соншта, визији, тези, тенденции може да станат стварност. И место каде што илузијата е поставена и претставена да биде остварување на еден цел свет.

Театарот како медиум

Од самото институционализирање на театарот во античкиот свет, театарот бил препознаен и (ис)користен како медиум. И тоа најмоќниот и најсилниот медиум во тоа време. Театарот е местото што дозволува да настане магијата и да се поверува во невозможното. Имајќи предвид дека античкиот грчки театар го гледа масовна публика тој е најстариот и најреспектираниот масовен медиум, воопшто. Неговата моќ се гледа во непосредниот допир со публиката и во можноста да се оствари заемна комуникација со публиката. Неговите можности се големи. Со тоа што се говори пред публика од 5000 до 35000 луѓе, постои огромна можност да се проговори за тоа што треба јавно да е осознаено. Неслучајно, можностите на античкиот театар ги препознале тогашните владетели, тирани, кои го финансирале античкиот театар и одржувањето на Дионизи-

ските свечености. Освен големите можности кои театарот ги стекнувал во текот низ вековите, треба да се детерминираат и неговите ограничености како медиум. Театарот зачат во пратеатарските форми, од праисториските, митските, ритуални облици, се етаблира во силен медиум. Овие скоро дваесет и шест векови во кои постои како канонизирана форма на уметност постојано доминира со својата вонредна моќ да се комуницира со масовната публика. Долги години тој и беше единствениот медиум за масовна култура. Сè до пробивањето на печатот, радиото, телевизијата, а најмногу со продорот на интернетот од деведесеттите години на минатиот век до денес, театарот важеше за уникатен медиум, а со тоа поседуваеше и сопствен привилегиран статус. Таквиот статус е лесно објаснив. Публиката што го гледа светот што го создава човекот што чекори, од почетните фрагменти на текстот на Питер Брук, е поврзана со клучниот емотивен топос – што наследниците на Аристотел го дефинираа како катарза. Ако поврзува со *моќта на идентификацијата и препознавањето*, преку *катарзата/чистењето на емоциите*, па сè до креацијата и потенцијалниот нов свет што го создава, тогаш театарот успева на силен начин да комуницира со својата публика. Неговите есенцијални медиумски својства се препознаваат насекаде низ светот. Човекот создал нешто што му е иманентно и лично – да прави приказни и да ги прикажува. Со тоа, театарот е совршен медиум за масовна комуникација.

Но, текот на нештата низ историјата, посебно низ историјата на уметностите, покажува дека не може да се задржи уникатноста на еден медиум. Дека во однос на таа неверојатна човекова способност, постојано да се трага по ново и уште подобро, театарот послужил како база за надградба, поточно, како иницијална каписла за создавање на уште подобри и помоќни медиуми. Ова тврдење го дефинирам според личните истражувања на феноменот театарот како уметност и според историјата на театарот и неговата поврзаност со другите уметности и медиуми.

Медиумите во новиот век

За да може полесно да се анализира влијанието на театарот како медиум во минатото и денес, треба да се направи преглед на денешните медиуми, посебно на медиумите што се масовни и широко распространети. Печатот, радиото, телевизијата,

филмот, а пред сè, интернетот и неговите неограничени можности се примарната точка на овој дел од анализата. Секој од нив има одредена линија на развој и нуди различна позиција за масовизација на медиумот. Печатот ја има моќта преку пишаниот збор и можноста да се распространи широко. Со појавата на печатените медиуми, информацијата станува подостапна и за разлика од театарот не води потекло од уметничка форма, туку од стварноста. Пишувањето за одреден настан, во даден момент – овде и сега, му донесе моќ на печатот да доминира во однос на ширењето на информацијата и во однос на комуникацијата со широката публика. Радиото преку кажаниот збор и слушнат насекаде, со тоа што не ја ограничува публиката да седи на едно место, туку е постојано присутно и е доволен само еден инструмент/апарат за истото да се следи, понуди нова достапност до информацијата. Публиката на овој начин комуникацијата ја создава со личен избор. Таквиот начин на комуникација продолжи со создавањето на телевизијата како медиум и нејзината широко достапност и едноставност во креирањето на јавното мислење. Меѓутоа, највисокиот дострел во однос на достапноста и пристапноста ја понуди интернетот. Интернетот нуди неограничени можности, информација достапна во делче од секунда, следење на активноста во истиот момент на случувањето, како и создавањето на сопствен избор од информации кои и понатаму може да се проследуваат преку денес актуелните социјални мрежи. Секој од овие медиуми се користи од сите во зависност од примарните потреби. Културата нив ги користи во однос на сопствената идеја и потенцијал за ширење на уметноста и сите други културолошки феномени. Масовната комуникација и улогата на медиумите денес е постојано истражувана и анализирана. Така што освен примарната потреба да се искористи медиумот во лична цел, во него се препознава и неговата сила и моќ да се влијае и да се менува и да се креира јавното мислење. „Можеме и на друг начин да го проследиме тој аргумент, вели Џејмс Кери (James Carey) во својата книга *Комуникацијата како култура*. Кога популарните форми како идеологијата влезат во проучувањето на масовната комуникација, вообичаено се третираат како сила или како функција“ (Carey, 1988: 51). Ако тоа го пренесеме на полето на театарот, за разлика од сите други претходно споменати медиуми, но и како дел од културата, ќе видиме дека

силата во неговата медиумска атракција е во однос на неговата базична функција да се комуницира со голема група луѓе. Дефинитивно на театарот може да му се признае идентификацијата на мас-медиум. Во претходно споменатата книга, американскиот теоретичар прави рedefинирање на термините мас и медиум, на коишто освен номиналното значење им го потенцира значењето на моќта со управувањето со поголема група на реципиенти. На тој начин, може да се каже дека театарот сè до појавата на големите/мас-медиуми на новиот век го држеше приматот на некој што најмногу и најмоќно комуницира со голема група на луѓе. По дефиниција, театарот еден подолг временски период беше единствениот масовен медиум.

Насоки

Да може полесно да се елаборира односот на театарот и новите медиуми, потребно е да се даде краток преглед на тоа што и каков е традиционалниот наспроти современиот театар. Традиционалниот театар подразбира сцена-кутија, драмски текст, актери што играат режисерски концепт и доминантен режисер – автор на текстот на претставата. Традиционалниот театар најчесто се поврзува со институционалните театарски институции, посебно со националните театри и нивната репертоарска политика. Во денешно време, традиционалниот театар од современите и модерни медиуми презема само елементи што ќе ја подобрат постапката на техничко и изведувачко ниво.

За разлика од него, новите медиуми се користат и се имплементираат во претставите на современиот театар на најразлични начини, се претендира кон постдрамскиот и пострежисерскиот театар и се прави обид да се растури/деконструира традиционалната театарска форма. Дури и основите театарски просторни и изразни средства се модернизираат и на тој начин се променува и актерската игра и режисерскиот концепт.

Како што тоа го напомена Ханс Леман во книгата *Постдрамски театар*, театарот не е она што се подразбираше со векови, туку се отвори кон новите перспективи, се потенцира неговата авторефлексија, декомпозиција и се одвојуваат елементите од драмскиот театар. Во ова истражување, паралелно се анализираше и постдрамскиот и пострежисерскиот театар како актуелни современи театарски модели. Постдрамскиот

театар се темели на постапка која не ѝ служи на драмата ниту се развива во просторот кој е поставен како почетен. Во овој театарски модел се користат новите изразни средства и се променува идејата за тоа што е конвенционален театар и како тој треба да комуницира со публиката. На публиката ѝ ја нуди својата визија и својот поглед на светот, а публиката треба да го прифати или не таквиот начин на презентирање на стварноста. Клучните топови се присутност и реакција, кои подоцна може да се трансформираат во однос на актерската игра и изведбата, но и преку останатите компатибилни чинители на театарската претстава. Публиката гледа став, што може да го протолкува на свој начин. Комуникацијата е водена со помош на посредник, а не е директно поставена како во традиционалниот театар.

Во пострежисерскиот театар, се деструира идејата за режисерот како автор на претставата и се поставува колективното авторство како доминантно. Во однос на комуникацијата со публиката, овој тип на театар, пренесува сопствен модел на игра којшто овозможува повторно комуникација и тоа пак посредна, но со тоа што испраќачот не е еден (режисерот), туку повеќемина. На тој начин се прави мрежа од комуникациски канали што на гледачот му овозможуваат избор за тоа што ќе преземе и што ќе прифати. Се разбира дека и овде, античката катарза нема да биде причината за масовноста на публиката, туку сè ќе оди преку директниот став (најчесто и политички) на авторите на претставата.

Имајќи ги предвид овие аргументи логично е да се истражува на каде оди и како комуницира театарот со новите медиуми во рамки на новата, т.н. виртуелна култура.

Театарот и новите медиуми

Од новите медиуми, интернетот е најдоминантен денес. Неговата достапност, прифатливост, широка распространетост, придонесуваат за освестување на можноста за развој на виртуелната култура и создавањето на виртуелен свет во кој информацијата е достапна во мигот на објавувањето. „Без разлика дали е во прашање филмот, телевизијата, радиото или интернетот, практично секое средство за комуникација кое се заснова на технологијата, вели американскиот комуниколог, Стив Џонс (Steve Jones),

во својот текст *Интернетот и неговото општествено опкружување*, „порано или по-доцна ќе се смета за *револуција*“ (Džouns, 2001: 17). Она што е важно за медиумите е нивната револуционерност, продорност во дотогаш затворените аспекти на културата и добивање на ново место за истражување. Најподложен за тоа е интернетот. Интернетот, најмногу од сите медиуми ја покажа старомодноста на театарот и неговата нефлексибилност. Она што е револуција во однос на интернетот ја покажа слабата страна на театарот. Затоа и денешните театарски автори прават обиди да го сменат тоа и да создадат ново лице на театарот. Интернетот, всушност ги отвори сите перспективи на добивање на информација на фаталното *овде и сега*, наспроти останатите медиуми што се ограничени од сопствените изразни средства, посебно театарот. Создавањето на виртуелна култура, поточно на виртуелна заедница ја покажа аномалијата на театарот, неговата ограниченост во однос на комуникацијата со уште поголем број на реципиенти. Иако интернетската комуникација на почеток е само текстуална, сепак уште тогаш покажува кои се ограниченостите на театарот како медиум. Со тоа што се развива мрежа од податоци и истите се достапни за секој член на виртуелната заедница, се создава можност за отворен пристап кон информациите. Театарот за разлика од интернетот зависи од својот простор, од оној фамозен празен простор на Питер Брук, од почетокот на оваа моја студија.

Без разлика дали е во спрега со радиото, печатот, филмот, телевизијата, интернетот или кој било друг медиум, театарот се обидува да создаде своја форма која ќе ја прилагоди на новите медиуми, но сепак нема да се откаже од својата базична, онтолошка функција која ја има зачнато векови и векови пред кој и да е од овие нови медиуми.

Театарот, всушност, во доменот на медиумите треба да се анализира во однос на заедницата, па на тој начин да се истражи неговото место напоредно со другите медиумски заедници. Имајќи го предвид ова, треба да се консултира трудот на Џен Фернбак (Jen Fernbak), американска теоретичарка која го истражува интернетот како виртуелна заедница. Во нејзиниот есеј „Поединецот во колективот: виртуелна идеологија и реализација на колективните принципи“ (Fernbak во Džouns, 2001: 661-90), таа ја поставува виртуелната заедница како колектив и го анализира поединецот во тој колектив. Овој есеј е интересен за оваа анализа, затоа што е во тесна врска со теоријата на рецепцијата и

го покажува несразмерниот однос на поединецот во театарот (театарот како колектив и во начинот на креирање и во начинот на восприемање) и на поединецот во интернетската заедница. Таа смета дека постои меѓу учесниците во кибер-просторот, точно одредена свесност за нивната припадност на заедницата. Оваа заедница која е бројно надмоќна во однос на заедницата на театарот комуницира и соработува на сопствен начин. Во таквиот начин на комуникација се гледа слабоста на театарот како медиум. Но, тоа театарот не го ограничува. Напротив само го инспирира и иницира кон промени. Што е тоа што ќе преземе театарот од другите медиуми, покажува и на кој начин, театарот во ова ново време ја трансформира својата номинална, примарна естетика.

Изразните средства од другите медиуми што ги користи театарот

Со појавата на секој медиум посебно, театарот ги презема некои од нивните изразни средства за да може и да биде современ и во тек со современите културолошки трендови, но и да може да ги испита своите основни елементи. Направената листа што следува е само личен обид да се вивисецира релацијата театар и нови медиуми во однос на изразните средства. Од новите медиуми театарот последователно ги презел овие изразни средства:

- *Снимени гласови*
- *Снимки прикажани на видеобим*
- *Користење на некоја телевизиска алатка*
- *Играње на актерот како пред камера*
- *Глас преземен од некој радиоводител*
- *Заедничка игра меѓу снимениот и прикажаниот материјал*
- *Онлајн театарски изведби*
- *Користење на социјалните мрежи во претстави, промоции на претстави, но и поставување на видео од претстава на мрежата*

Секое од овие изразни средства, а и оние што не се наброени, му помагаат на театарот да ги отстрани своите лимити во однос на новите медиуми да се држи во тек со современата. На тој начин се развиваат и опциите за преформатирање на театарот и за создавање на нов тип на театар за новото време.

Опции за преформатирање на театарот

Соочен со масовната доминација на денешните мас-медиуми, како и соочувајќи се дури и со голема закана во естетски аспект, од страна на филмот, денешниот театар се преформатира со помош на новите медиуми. Може да се рече дека ги користи новите медиуми и технологијата, наместо да „поткликне“ на нивната доминација. Ова тврдење го докажувам со следењето на репертоарот на доминантите светски театарски институции денес. Ако се направи преглед на тоа што е актуелно на светските театарски сцени, посебно оние на институционалните и/или националните театри, ќе се види дека и во однос на изборот на темите (драматизацијата на големиот филмски хит *Господарот на прстените*, на сцената на лондонскиот Вест Енд, светот на Дизни поставен на сцените на Бродвеј) и во однос на технолошката искористеност на сцената (користење на 3Д технологијата во проекциите за време на изведбите, амалгам од традиционална игра и видеопроекција, сцена на која се движи секој елемент, а актерите може да левитираат, летаат, со помош на технички средства кои ја прават илузијата уште помоќна), современиот театар се преформатира со помош на искуствата и изразните средства од новите медиуми.

Европскиот и северноамериканскиот театар претендира да биде современ, актуелен и да ги користи сите привилегии на ововремената технологија и медиумите. Тоа не значи дека театарот во другите делови од светот не претендира кон современоста, туку дека станува збор за различен театар и во однос на формата и во однос на аплицирањето на современите театарски модалитети. Затоа можеби е подобро да се акцентира дека предмет на истражување на овој труд беше европскиот и северноамериканскиот театар.

Современиот театар што се игра на овие сцени денес ја осовременува традиционалната сцена-кутија, ги користи сите нови технолошки инструменти, а со тоа и ја осовременува својата сцена и начинот на кој се создаваат претставите. Се разбира дека во овој пример станува збор за сите оние театарски институции што го креираат театарот како спектакл и што се обидуваат да ја фасцинираат публиката.

Користењето на современите медиуми денес, театарот го практикува и преку емитувањето во живо и снимањето на претставите. Оваа практика ја држат најголемите театарски институции, како големите бродвејски претстави или претставите на

најголемите европски театри. Во големите комплексни киносали што се денес мошне популарни и актуелни, маркирани во актуелниот филмски репертоар се и емитувањата во живо и пренесувањето на премиерите или големите театарски претстави. Тука станува збор и за драмските и за оперските и за балетските претстави. Познато е дека и кај нас се емитуваат претстави во живо, од големата миланска *Скала* или пак балетските претстави на познатиот театар „Баљшој“.

Секој од овие примери само ја докажува потребата на театарот да се носи со новото време. Најпрогресивниот таков пример е создавањето на таканаречениот *интернет-театар*.

Идеја да се направи интернет-театар

Уште со создавањето на интернетот, масовната мрежа за комуникација, се појави и идејата за создавање на интернет-театар. Но, пред да се оствари таа идеја, интернетот се искористи за неколку позиции:

1. *Прикажување на претстава on-line* – како што беше претходно напоменато, оваа можност е првата што е искористена. Претставата се пушта или преку популарните канали за видеопроекција (*youtube*, *vimeo* и др.) или преку *интернет-портал* на кој е вградена апликација за видеоприкажување.

Играње на претставата според наznakите на публиката што е вклучена on-line – следниот чекор е вклучувањето на гледачот во изведбата, со интерактивни алатки. Секој гледач може да се вклучи во конструирањето на претставата, поточно да бира што ќе гледа од она што му е понудено. Во овој топик треба да се спомене и користењето на интернетот во процесот на прикажување на претставата со вклучување и на телефонска или друга комуникациска алатка за да може авторите на претставата да го вклучат и гледачот или да изведуваат претстава за конкретниот гледач. Тука би ја споменала претставата *Call Cuta* на познатиот проект *Римини протокол*. (за повеќе може да се провери на: http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2766.html)

2. *Вклучување на неколку платформи за да се направи претстава комплетно во живо и да се прикажува во мигот низ целата мрежа (skype, google, blog, youtube...)*

– ова е најрадикалната, но и најновата идеја за осовременување на денешниот театар. Со помош на интернетот, но и на програмерите и креативците од другите области на новите медиуми, театарот претендира да создаде претстава која ќе ги вклучува и гледачите во процесот на креација, но и активна рецепција на претставата. Во прилог на ова ги посочувам следните примери:

- <http://mashable.com/2012/03/24/new-paradise-laboratories/> - оваа иновативна театарска труппа од САД, се обидува да ги вмрежи денешните популарни социјални мрежи (facebook, twitter, skype) и да создаде претстава која ќе се одвива во меѓупросторот на традиционалната сцена и сајбер-/киберпросторот.
- <http://www.thenational.ae/lifestyle/internet-theatre-immersive-real-time-shows-with-actors-from-all-over-the-world> - идејата на овој тип театар е да се респектира гледачот и неговите потреби, со тоа што се создава претстава на лице место, во реално време и според насоките и на гледачите, но и на актерите од цел свет.
- <http://pitpodcast.blogspot.com/> (*PRETENTIOUS INTERNET THEATRE*) - е можеби најинтересен за истражување затоа што се води од идејата да се коментира современата култура и преку поставувањето на својот личен став да се презентира на мрежата.

Се разбира дека ова не се единствените примери и дека нив ги има многу и се различни. Но, во корист на фокусирањето на тематиката на ова истражување се задржав само на овие. Секој од овие примери ги покажува нивните заеднички карактеристики:

- *Достапност*
- *Поврзаност*
- *Распространетост*
- *Активираност*
- *Мултиидејност*

На тој начин се позиционираат сите елементи што му недостигаат на театарот со текот на пробивот на новите медиуми и се користат во процесот на создавањето на претставата.

Од другата страна

Новите медиуми не му помагаат на театарот само во креативниот процес. Тие се користат и во истражувањето на театарот. Следењето на денешниот театар, анализата на креативниот процес, како и влијанието на театарот денес, го ползува и театрологијата со помош на новите медиуми. Истражувањето на театарот станува поедноставно и со неограничени можности благодарение на ововремените медиуми. Се создаваат дигитални театролошки и театарски дата-бази кои се достапни на интернет и кои имаат цел да помогнат во процесот на истражување на театарот. Тука би ги споменала големите и познати бази - театарската дата-база: <http://www.theatredatabase.com/>, дата-базата на Бродвеј: <http://www.ibdb.com/>, потоа дата-база што ја уредуваат гледачите ширум светот: <http://www.theatredb.com/>, дата-базата на Велика Британија: <http://www.theatretrust.org.uk/resources/theatres/about-the-database> и уште многу други. Тука би ја споменала и театролошката дата-база на Институтот за театрологија при ФДУ на која работев повеќе од десет години и која беше пионерска на овие простори. Во неограниченото интернетско поле постојат уште огромен број на дата-бази.

Освен создавањето на дата-бази, поставувањето на информации значајни за театарските претстави на интернет, како и олеснувањето на истражувањето на театарот од страна на новите медиуми, може да се додаде и користењето на снимениот материјал кој е поставен на интернет, во однос на релацијата *истражување на театар – нови медиуми*.

Секој од овие елементи придонесува за создавање на нов театар и тоа театар што ќе чекори во однос на новото време.

Македонски контекст

Правењето на едно вака големо истражување не би имало смисла без да се вклучи и македонскиот контекст. Бидејќи предмет на мој интерес е и македонскиот театар би сакала на кратко да позиционирам неколку клучни топови во однос *современи медиуми – македонски театар*:

- *Македонскиот театар полека но, сигурно се поврзува со медиумите и ги користи.*

- *Снимање и дигитализација на претставите*
- *Користење на снимки во претставите*
- *Користење на видеотехнологијата во претставите*
- *Користење на современите медиуми во претставите*

Со отворањето на новата театарска зграда на Македонскиот народен театар, но и со осовременувањето на техниката и технологијата во другите национални институции и македонскиот театар почнува да комуницира со новите медиуми и да ги ползува нивните придобивки. Новата сцена на МНТ преку неколку премиерни претстави ги покажа своите огромни технички потенцијали, кои може да се сметаат за репрезентативни во современиот македонски театар. На македонскиот театар може само да се заклучи дека му недостига интригантен, нов, револуционерен пристап во однос на режисерската постапка. Истовремено треба да се нагласи и алтернативната сцена која се обидува да се пробива во однос на користењето на новите медиуми. Меѓутоа, тоа би било предмет на некое друго истражување.

Нешто како заклучок

Театарот е еден од најинтересните и најиновативните медиуми. Неговиот креативен потенцијал е неограничен. Создавајќи театар денес, може само да се смета на користењето на новите медиуми и во однос на креативниот потенцијал, и во однос на техничко-технолошкиот напредок. Она што сакам да го нагласам е дека секогаш во театарот ќе постојат неколку струи, секогаш театарот ќе се подразбира и како средство, медиум за масовна комуникација и можеби секогаш ќе ги пропагира неколкуте различни дефиниции за тоа што е театар. Меѓутоа, во однос на досега истраженото, може да се заклучи дека иако „тромаво“, понекогаш задоцнето, театарот има способност да се прилагодува и да ги користи новите медиуми, но никогаш повеќе нема да го држи приматот на најголем мас-медиум, како што тоа било наназад низ вековите. Театарот има способност да се менува/преформатира за да биде привлечен како новите медиуми. Најважното што треба да се акцентира од ова истражување е дека театарот развива нови театарски форми кои се инспирирани од новите медиуми. Но, за тоа треба да се остави историјата на театарот да ја потенцира нивната важност и валидност и подоцна дополнително да се истражуваат.

Користена литература:

- Аристотел, Петрушевски, Михаил Д. (прев.). (1990). *За поетиката*. Скопје: Култура.
- Брук, Питер. (1995). *Празен простор*. Београд: Лапис.
- Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic Theatre*. London and New York: Routledge.
- Džouns, Stiven. (ur.). (2001). *Virtuelna kultura*. Beograd: Čigoja štampa.
- Carey, James W. (1988). *Communication as a culture, essays on media and society*. Boston: Unwyn Hyman.
- Lawson, Mark. (2012). A 360-degree history of the theatre revolve, from: <http://www.guardian.co.uk/stage/2012/may/29/history-theatre-revolve-stage-studies> (пристапено на: 29. 5. 2012).
- <http://mashable.com/2012/03/24/new-paradise-laboratories/> (пристапено на: 29. 5. 2012).
- <http://www.thenational.ae/lifestyle/internet-theatre-immersive-real-time-shows-with-actors-from-all-over-the-world> (пристапено на: 29. 5. 2012).
- <http://pitpodcast.blogspot.com/> (пристапено на: 29. 5. 2012).
- <http://www.rimini-protokoll.de/> (пристапено на: 29. 5. 2012).

ОТКРИВАЊЕТО НА БАЛКАНСКИОТ ГЕНОМ НА КРЕАЦИЈАТА (НАМЕСТО НА УНИШТУВАЊЕТО)

Театарски тетоважи -

1994 година, денес, најпознатиот во светски рамки – македонски филмски режисер – Милчо Манчевски, премиерно го прикажува својот филм ПРЕД ДОЖДОТ – денес еден од најрепрезентативните македонски филмови.

1994 година, денес, најизведуваниот во светски рамки – македонски автор – Дејан Дуковски премиерно ја прикажува својата драма БУРЕ БАРУТ – денес еден од најиграните македонски текстови.

*Деведесеттите се годините кога светот, или поточно Западот одлично ја купуваше стереотипната слика за Балканот, како место на братоубиствени војни и рушење, место на уништување и место на „балканизирање“ и „балканизација“ – официјални политички термини достапни во сите речници и лексикони. Во овие години Западот си создаде слика за Балканот, таканаречениот **балкански мит** – со „амбивалентна природа на значење“ (Noris 2002: 16) и таа слика одлично се (ја) продаваше, како што вели професорот Норис, „изворот на балканскиот мит се наоѓа во Западот“ (Noris 2002: 25). Меѓутоа, сакајќи го и откривајќи го Балканот и преку својата педагошка работа и преку своите креативни потенцијали, сакав да направам една поинаква картографија на сликата за Балканот на областа која ми е блиска и лична – театарот. Овој текст е обид за реализација на таа идеја.*

А. Тетоважа прва – длабење по личната приказна

Годината е 535 пред нашата ера. Местото е некаде во близината на македонскиот град Тетово. На земјата стои сад за вода, на него како што е тоа и вообичаено, има рачка. На рачката жена која танцува. Многу, многу години подоцна науката ќе ја именувa како **менада**. Од она што истата наука многу подоцна ќе го појасни, **менада** е придружничка на богот Дионис/Бах, нејзината фигура претставува „играорка во движење, со раширени раце и нозе, облечена во хитон и набрис, со коса сложена во

дијадема“ (Јанакиевски 1998: 16). Во времето кое овде го опишуваме тоа и не е толку важно. Важно е само дека биле толку многу популарни што ги ставале и на садови за вода. Како што тоа обично бидува во прозаичното секојдневие, времето ќе го уништи садот за вода, а од него ќе остане само рачката, поточно, нејзиниот украс. Таму некаде во шеесеттите години на минатиот век, во истото тоа место, некој ревносен археолог, мачно копајќи ја историјата, ќе ја пронајде истата таа рачка, поточно нејзиниот украс и ќе ја нарече **тетовска Менада**. Денес, таа се чува во Музејот на Македонија.

Недалеку од градот Тетово, во таа година, 535 пред нашата ера, од едно село со митско име, заедно со својата кола, ќе тргне кон Атина еден човек, ќе го викаат Теспис, а селото пак Икарија, во денешна Грција. Човекот одел кон Атина поради натпревар. Луѓето стално се мотивираат од натпревари и награди. Во Атина, забележала историјата, се одржувале фестивали/прослави за славење на богот Дионис. Дионис е чуден бог, отскокнува од разиграниот олимписки пантеон, уникатен и по своето создавање и по своите атрибуции, со разулавена група следбеници и следбенички, постојано во движење и постојано со музика. Неговите следбенички ги нарекувале **менади**. Исто како онаа најдена на рачката од обичниот сад за вода, на почетокот од оваа приказна. Теспис и неговата дружина во Атина дошле да одиграат/отпеат дитирамби („сатирска песна, којашто со игра се пеела на народните свечености на коишто со полни пехари со младо вино се славел Дионис“ (Јанакиевски, 1998: 13). Театарската историја тоа ќе го дефинира како воведување на првиот актер на сцената на античкиот хеленистички театар. Бидејќи, случајности не постојат, овие историски преплетени податоци, само докажуваат дека во исто време, на различно место, што географски многу подоцна ќе биде дефинирано како **Балкан**, постоеле исти претстави, исти принципи, исти игри и верувања. Култот кон Дионис не познавал граници. Тој, ако си го присвоиме како заштитна марка/„бренд“ на театарот ќе видиме дека постои и денес. Овде и таму, онаму и понатаму. Бегајќи од стереотипите, клишеата, нормативите, на ист начин како што пред повеќе од дваесет и пет века и бегал и на тогашната општествена номенклатура, Дионис, театарот, актерите играат на сличен начин, во различни претстави. Театрологијата тоа го именува како **балканска театарска сфера**! Балканска театарска сфера е

одлична синтагма која во себе ги обединува сличностите на изведбите, блискоста на драмските писма, впечатливите режисерски видувања, музичките елементи што се препознаваат меѓу луѓето што политиката ги поделила во соседни држави, а се сместени на Балканот – и **имагинарно** и **реално место** истовремено, и „крв и мед“ како што вели едно од толкувањата на неговото име.

Б. Тетоважа втора – отисоците од времето

Прапочетоците на театарот, неговите најдлабоки, вистински, посебни, потсетува театрологијата се „несомнено магиски“ (Лужина 2007: 11). Тие се сокриени во многуте ритуали и митови, обреди и митски приказни, обичаи и изведби што се практикуваат при прослави на повеќе празници, било да се религиозно дефинирани, или оставени некаде *помеѓу*. Театролошката наука тоа го дефинира како **етнотеатар**, или поточно, театралност на народните обреди и обичаи. На тлото на денешниот Балкан, овие ритуали, обреди и обичаи, исто како и митовите и митските приказни се поврзани, преплетени, претопени, палимпсестно моделирани. Театарот оној што го сакаме, играме, гледаме, критикуваме, денес е во постојана потрага по сопствените корени. На Балканот тоа значи откривање на нераскинливата поврзаност, која е амбигвитетна. Од една страна може да води кон целосно уништување и национализирање на одредени феномени, како што тоа го покажала историјата многупати досега, а може да се препознае и во одредени креативни потенцијали кои на интимен, оригинален, креативен начин се обидуваат да ја пронајдат сличноста и истата да ја искористат.

Патувајќи низ времето и користејќи ги фактите кои ни ги оставила историјата, сведоци сме на повеќето ритуали што не ги познаваат општествено-политичките граници меѓу културите на Балканот. Некои од нив, се толку исти/слични што може да се разликуваат само по именувањето. Таков е примерот со обичаите поврзани со „некрстените денови“ или пак со карневалските свечености во христијанската традиција (остатоци од неолитските ритуали на плодноста и терање на злото, кои подоцна се асимилирани/христијанизирани). Базичната структура, исклучително театрална, покажува дека естетскиот феномен, уметничката потреба е иста и исто толку заедничка, колку и сакралната.

Театралноста на сите обреди и обичаи на Балканот што може да се евидентираат при откривањето на основните етнолошки материјали, ја докажуваат и покажуваат сличноста, како во изведбата, така и во целта која се постигнува. Тоа е основниот доказ, она што познатиот театарски режисер, Еуџенио Барба, во својот Речник на театарска антропологија ќе го дефинира како топосот – **слични принципи – различни претстави**. Во балкански услови тоа е доминантно и во актуелната театарска традиција, а не само на нејзините *мета* – или *пара* – театарски облици.

В. Тетоважа трета – боење – Балканска театарска сфера

Кога веќе си играм со годините, кога веќе ја нагласувам нивната специфичност, би сакала да напоменам дека на 1 април 2003 година, во просториите на Факултетот за драмски уметности – Скопје, беше одржана научна конференција со работен наслов *Идеја во зародиш - Балканска театарска сфера*. На истата присуствуваа театролози од повеќе балкански земји. Работната хипотеза која ја елаборираше театрологот д-р Јелена Лужина се базираше на тврдењето дека „историската лулка на таканаречениот **европски театарски феномен** – поточно на сето она што колективната свест како ТЕАТАР го подразбира и го мисли – несомнено е токму Балканот“ (Лужина 2007: 10). Секој од присутните театролози на свој начин го експлицираше балканот како театарски хипограм, место на кое се раскажани и прикажани, одиграни и преземени, едни од најубавите, највпечатливите, најинтересните театарски приказни. Секој од присутните театролози, десет на број и уште исто толку присутни гости, меѓу кои драмски автори, писатели, режисери и актери, дескрибирајќи го театарскиот феномен во матичната земја, како да реди делови од сложувалката, ја дополнуваше сликата за Балканот како исклучително театарско место. За разлика од западниот театар, фокусиран и систематизиран, рационализиран и организиран, воден од режисери со строго дефиниран концепт, театарскиот свет кој му е иманентен на Балканот, потврдија учесниците на оваа театролошка научна конференција, играат на сличен начин, дионизиски расположени, со специфична гестика и мимика, која и покрај влијанието од Западот, некако се привлече, опстоиле, се позиционирале како чисто балкански. И колку некои од националните театарски институции, некои од националните театарски обележја да му бегаат на балканското, нативното, вкоренетото, сепак не го избришале/пребришале и го носат како свое. Дури и во историографските и театрографските истражувања, кои го пози-

ционираат театарот во минатите времиња, на оваа специфична просторна одредница со повеќе политички, отколку општествени конотации, се заклучува истото, театарот, театарските п(р)ојави/феномени, театарските активности и оние мета-/пара- и оние „вистинските“ оригиналните имаат своја специфичност која е исклучиво **балканска!**

Г. Тетоважа четврта – комплетирање на сликата – балканскиот театар денес

Годината е 2011, нејзиниот почеток. Македонскиот театар е сè уште во потрага по својот идентитет. За тоа време некои од неговите најзначајни актери и режисери, играат и режираат, го прават својот театар по балканските театри⁹⁰. И не само тоа, туку постигнуваат големи успеси. И поради својот талент, и поради својата работа и поради, најмногу можеби, оној класичен балкански модел на мислење, сместен меѓу стереотипите дека секогаш туѓото е подобро.

Балканските театри го менуваат својот лик водени од актуелните/современите/модерните театарски сесветски текови. Следејќи ги репертоарите на големите театарски куќи на Балканот се има впечаток дека тие го следат западноевропскиот театарски тренд – постдрамски театар, нережисерски, или пострежисерски театар, театар „помеѓу“, мултижанровски театар и сл. Меѓутоа, интимното, блиско гледање на претставите ќе ни ја покаже сликата, дека колку и да е проевропски, прозападен овој театар во себе ги носи клучните, специфичните, балкански театарски постулати. И дека насекаде низ балканските театарски сцени, актерите се движат на сличен начин, играат на сличен начин, публиката се смее и плаче на сличен начин, создавајќи го својот виртуелен простор, поточно, сфера, наречена едноставно **балканска театарска сфера!** На сличен начин на којшто онаа чудна, малечка фигура на менада од почетокот на овој текст-размисла, покажуваше и докажуваше за сличните театарски манифестации на територијата на Балканот. Балканот едноставно е местото каде што се родил театарот и каде што одново и одново се раѓа нов театар – посебен, специфичен, интересен, магичен, заводлив, зачуден, поместен, помеѓен...

*15 октомври 1994 година е праизведбата на претставата БУРЕ БАРУТ од Дејан Дуковски, во режија на Сашио Миленковски, на сцената на Македонскиот народен театар. Оваа претстава, македонската, но и балканската - европската - светската театарска јавност, ќе ја препознае и ќе ја дефинира како една од драмите на таканаречениот тренд **нова европска драма**. Истиот тренд ќе го брендира европската театрологија,*

поточно, британската, со праизведбата на претставата *РАЗНЕСЕНИ (BLASTED)* на позната англиска писателка Сара Кејн. Претставата на Сара Кејн е праизведена на театарот „Ројал Корт“ (Royal Court) во Лондон, во јануари 1995 година, неколку месеци по праизведбата на *БУРЕ БАРУТ*, еден податок што оди во прилог на мојата теза, на откривањето на театарската креација на Балканот, што може да се потврди со експликацијата напишана по повод објавувањето на македонската антологија на нова европска драма, именувана од страна на нејзината приредувачка, проф. Лужина, по уште една друга, многу позната драма на Дејан Дуковски, 'ММЕ (кој прв почна)'. Според неа, оваа драма „радикално, но и ингениозно ќе го најави таканаречениот **ноевропски драмски/театарски тренд** кој стасал и до нашата отпатна, исклучително сензитивна/сензибилизирана и талентирана балканска провинција“ (Лужина 2004: 13).

Ова е уште еден доказ, дека не само македонскиот, туку и балканскиот театар може да се дефинира како поставувач на одреден театарски тренд, а не само негов следствен подражавател. Поточно, дека балканскиот театар, оној што е основата на театарот каков што го познаваме, не само во историјата, кога бил *ГЛАВЕН*, туку и денес е таков, специфичен, посебен, исклучително значаен!!!

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (ур.).(1999-2010). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Јанакиевски, Томе. (1998). *Антички театри – и споменици со театарска тематика во Република Македонија*. Битола: Завод за заштита на спомениците на културата, природните реткости, музеј и галерија: Друштво за наука и уметност.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2004). *М.М.Е... – Антологија на новата европска драма*. Скопје: Магор.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2007). *Македонски театар – балкански контекст*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија (ЦД-ром)*. Скопје: ФДУ.
- Тодорова, Марија. (2001). *Замислувајќи го Балканот*. Скопје: Магор.
- Lužina, Jelena. (ed.). (2003). *Balkan Theatre Sphere*. Skopje: Faculty of Dramatic Arts.
- Noris, Dejvid. (2002). *Balkanski mit*. Beograd: Geopoetika.

ТЕАТАР: АВТОРИ

ДИМИТАР КОСТАРОВ (1912 - 1998)

АКТЕР, ПЕДАГОГ, РЕЖИСЕР

Почетоците на македонската професионална театарска практика, во годините по Втората светска војна, се поврзани со името на **Димитар Ќостаров**. Македонската театрологија на Димитар Ќостаров му го доделила приматот или атрибуцијата на еден од основачите на театарот што денес се именува како *Македонски народен театар*. Името на Димитар Ќостаров се поврзува со почетоците или зачетокот на режисерскиот театарски модел⁹¹ во Македонија.

А. Примарна перспектива

Димитар Ќостаров е роден на 25 август 1912 година во с. Ичера, Сливен, Р. Бугарија. Местата во кои се образувал постојано ги менувал. Почнал од Софија (прво одделение од основното образование), па во родното место, петте класа од Гимназијата ги завршил во Пловдив, па во Сливен, матурирал во Пловдив во учебната 1931/32 година. По завршувањето на Големата матура конкурира на Ликовната академија во Софија каде што е примен, но не го продолжува школувањето. Апсолвирал математика на Универзитетот во Софија. Бил член на театарската трупа *Сина блуза* (под водство на Бојан Дановски, режисер и педагог).⁹² За профилирањето на Ќостаров како театарски актер, а подоцна и режисер кој работи под влијание на Станиславски има значење образованието здобиено за време на двогодишниот престој во студиото на Николај Осипович Масалитинов⁹³. Во Актерската школа при Народниот театар од Софија е примен во 1935 година. По завршувањето на школата дебитира на сцената на Народниот театар, со претставата *Матура* од Фодоров. Неговото деби според критиката било неуспешно (Marjanović, 1989: 13). Во текот на сезоната 1938/39 станува актер во Народниот театар од Пловдив, на чија сцена игра до 1940 година. Потоа преминува во театарот во Русе, каде што конечно ги доживува и првите професионални успеси и каде што се оформува како актер. Од сезоната 1941/42 па сè до почетокот на 1944 година е актер во Народниот театар во Скопје и од театарската критика за прв пат добива позитивни

критики. (*Театролошка дата-база /1999-2005/, Скопје: Институт за театрологија*) Во пролетта 1944 година оди на слободна територија и на 2 мај 1944 година во село Равно, Кумановско ја организира својата прва партизанска приредба. Кон крајот на 1944 година, со група на демобилизирани актери-партизани подготвува четири едночинки и ги прикажува на новогодишната ноќ на сцената на Народниот театар од Скопје (*Нашето девојче* од Анатолиј Мариенгоф, *Силата на љубовта* од Олга Бергхолц, *Љубов и долг*, од непознат автор и *Гардиското знаме*, од Лев Иткин), со чија изведба и фактички започнува дејноста на Македонскиот народен театар. Со институционализирањето на Македонскиот народен театар е именуван за негов директор и режисер. На 3 април 1945 година е премиерата на првата претстава на овој театар во режија на Ќостаров, тоа е претставата *Платон Кречет* од Алексеј Корнејчук. Во септември 1946 година е избран за професор на Државната средна театарска школа во Скопје. Хронолошко запознавање со Димитар Ќостаров е со цел од основните биографски информации за авторот да дојдеме до позначајното - неговата уметничка поетика и естетика што ја практикува во работата. Претходниот преглед ќе помогне во откривањето на поетиката и естетиката на Димитар Ќостаров и тоа како педагог, актер, режисер и директор на театар. Во Македонскиот народен театар бил директор дванаесет години (1945 - 1957). Како директор бил строг и дисциплиниран кон своите претпоставени. Во колективната меморија на неговите тогашни претпоставени останува запаметен како човек што добро ја познава и ја работи својата работа. Менаџерирањето со театарот му помогнало да постави цврст репертоар што го создавал и како режисер⁹⁴. Кариерата ја завршува како професор по актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје (1977 - 1981). Режира и на сцените надвор од матичниот театар, но и надвор од Р. Македонија. Режира во Драмскиот театар – Скопје, на сцената на Албанската драма при Театарот на народностите од Скопје, во Народниот театар – Куманово. Во Белград режира на сцената на Југословенско драмско позориште, режира дванаесет претстави во Народно позориште – Мостар, во Загреб во Драмско казалиште, во Лесковац на сцената на Народното позориште и во Крагуевац, во театарот „Јоаким Вујиќ“. Ја режира и операта *Тоска* (МНТ, 1948). Го режира и е косценарист на краткиот игран филм *Подарок од*

Веселиот молер (Вардар филм, 1957). Игра и во филмовите *Мис Стон* (1958), *Капетан Леши* (1960), *Мирно лето* (1961), *До победата и по неа* (1966), *Македонска крвава свадба* (1967) и *Републиката во пламен* (1969)⁹⁵. Автор е на две сценографии, за претставите *Фома* (МНТ, 1972) и *На дното* (МНТ, 1976). Автор е на драматизацијата на романот *Селото Степаничково* за претставата *Фома* од Достоевски. Од базичниот преглед се евидентира дека станува збор за еден сестран театарски уметник кој на театарот (точно, на уметноста) му пристапува со голема доза на дисциплина и одговорност.⁹⁶

За својата работа Димитар Ќостаров бил наградуван со повеќе награди. Дел од наградите се колективни (за претстави или филмови во кои активно учествувал или како актер или како режисер). Од позначајните награди за свој авторски ангажман ги добил *Наградата на град Скопје 13 Ноември* (1963), најголемата *Државна награда 11 Октомври* за режијата на претставата *Фома* (1972), *Државната награда 11 Октомври* за *животно дело* (1980), *Наградата на Фестивалот Стериино позорје* за особени заслуги (Нови Сад, 1985) и *Наградата за животно дело на МТФ „Војдан Чернодрински“* (1995).

Димитар Ќостаров почина во Скопје, на 14 март 1997 година.

Б. Димитар Ќостаров како актер

Својата долгогодишна кариера Ќостаров ја започна како актер и тоа во Народниот театар во Софија, денес театар „Иван Вазов“. Актерската кариера ја продолжува во Пловдив (тогаш голем културен центар во Бугарија) и Русе, за во 1941 година да премине и во Скопје. И како актер и како режисер, Ќостаров на претставата ѝ пристапува според координатите дадени од учителот Станиславски. Неговите книги ќе бидат задолжителна литература и при едуцирањето на актерскиот кадар во годините на основањето на МНТ. Според анализираниот театрографски материјал, може да се заклучи дека неговата актерска игра била реалистична, доследна до режисерскиот прочит, во корелација со учењата што ги презел од Масалитинов и Станиславски. Не станува збор за специфичен модел на актерска игра, затоа што неговата примарна професионална одредница е театарската режија. Режисерот Ќостаров се разликува од ак-

терот Ќостаров. Работи дисциплинирано, долго пробува, студиозен е во пристапот кон улогата. На сцените на театрите во Пловдив, Русе и Скопје, толкува и повеќе насловни ролји и жанровски не се ограничува. Го карактеризира интересен надворешен изглед, кој ја привлекува театарската публика. Затоа и подоцна кога се развива филмската дејност во Македонија игра во повеќе филмови. Незнаењето на нормативниот македонски јазик не го спречува да игра на филм. И како театарски и како филмски актер Димитар Ќостаров доживува голем успех.

В. Режисерот Димитар Ќостаров

Театарот што Ќостаров го создава со својата долгогодишна дејност денес театролошки се детерминира како специфичен театарски модел и во однос на репертоарот и во однос на начинот на работа. Македонската театрологија тој театар го елаборира втемелен врз два принципи: *минуциозната работа со актерите и што е можно попрецизна работа врз текстот, за кој се подразбира дека треба да е „добар“ односно „естетски високо вреден“, бидејќи преку него треба да се зборува „вистината за реалниот живот“* (Љужина, 2003: 222).

Затоа и за анализата на неговиот специфичен режисерски модел посебно ќе бидат елаборирани токму тие два принципи: драмскиот текст⁹⁷ и односот кон актерот. Бидејќи и односот кон сценскиот простор и начинот на негова изградба е важен при анализата на режисерската поетика, за тој дел од ангажманот на Ќостаров треба да се напомене дека просторот во неговите претстави е дел од неговата режисерска концепција. Визуелно е веристички, со авторска интервенција кон реалистичко видување на сцената. Најчесто работи со сценографот Василие Поповиќ-Џицо, чија естетика се доближува до сфаќањата на Ќостаров. Во периодот од 1945 до 1983 година кога е активен како режисер, на театарските сцени Димитар Ќостаров поставил вкупно осумдесет и три претстави.

Од нив педесет и осум поставува на сцената на Македонскиот народен театар. Репертоарот на театарот диктиран од Ќостаров во периодот на неговиот максимален придонес се препознава и од страна на театрологијата како типичен – „ќостаровски“ театар. Следено нумерички, неговата театрографија брои најмногу претстави поста-

вени врз дела од руската драматургија (и класичната, но и актуелната за тој период – реалистична, соц-реалистичка, пропагандистичка). Тоа се апроксимативно триесет претстави, од кои десет се базирани на драмските текстови на Алексеј Островски. Поставил и четири претстави според драмските текстови на Горки, три според Гогољ, а Чехов, Толстој и Достоевски⁹⁸ само по еднаш. Таквиот тип на драматургија за Ќостаров е добар, потребен за поставување и естетски вреден за гледање.

Од драмските класици поставил пет претстави според текстовите на Шекспир, двапати Ибзен, еднаш Артур Милер и Молиер.⁹⁹ При определувањето на специфичниот модел на театарската режија на Ќостаров во вакви студии и анализи потребно е да се експлицира начинот на кој Ќостаров го чита и го поставува Бранислав Нушиќ. Во текот на својата долгогодишна театарска активност, Ќостаров поставил петнаесет претстави базирани врз драмските текстови на Нушиќ (девет на сцената на Македонскиот народен театар и шест на сцените во и надвор од Македонија)¹⁰⁰. Според театарската критика, Ќостаров успева да го прочита Нушиќ во неговата ординарност. Скендер Куленовиќ во своите *Собрани дела* на уметничката релација Нушиќ-Ќостаров ѝ отстапува простор во текстот *Кој е тој Димитар Ќостаров, што е тоа неговата „Министерка“ во Мостарскиот театар*. Во тој текст тој го препознава значењето на оваа релација и затоа и ќе напише: *Тоа како комедиографско јадро го гледа Ќостаров во Нушиќ, како во оној зрелиот („Покојник“ во Скопје, а посебно во Мостар), така и во оној младиот („Сомнително лице“ во Скопје) и оној почетничкиот („Протекија“ во Скопје). Нушиќ за него е острастен иследник на унакаженоста на времето и човечкиот карактер, остро око на кое теешко што му поминува (...) (Kulenović, 1983: 128-136)*. За многуактуелната македонска изведба на *Госпоѓа министерка*, која Ќостаров ја режира заеднички со Прличко, и во чија насловна ролја настапува Мери Бошкова, театарската критика му приговара на Ќостаров за недостатокот од „експлозивна комика“¹⁰¹. Всушност, Ќостаров на Нушиќ му пристапува суштински, во самата срж на материјата, толкувајќи го можеби онака како што е и самиот напишан.

Кон текстот, режисерот Ќостаров се однесува со максимална почит. Тоа се детектира врз база на направената реконструкција на дел од претставите што ги режи-

ра. Во сите претстави без исклучок, драмскиот текст е конструктивниот материјал за претставата што ја режира Ќостаров. Режира поттексти, според начинот на режирање на Станиславски. Неговата режија се детерминира како реалистична, но е специфична и авторски негова. Со актерите работи долготрајно, пробите се местото на едукација на актерскиот кадар и креација на театарската претстава. Во периодот кога почнува да работи како режисер, што е и периодот кога почнува да работи и во Македонскиот народен театар, неговиот актерски кадар го сочинуваат малкумина професионалци со најразлични портфолија (театарски едуцираните - Крум Стојанов, Илија Џувалековски, Илија Милчин, долгогодишните патувачи и забавувачи - Петре Прличко, Тодор Николовски и Димче Трајковски, но и повеќе аматери-актери). За актерскиот потенцијал на МНТ во тој период театрологот д-р Јелена Лужина пишува дека *Ќостаров е принуден да работи не со едуцирани и професионално подготвени актери (таквите го чинат малцинството во неговиот театар), туку со ентузијастички коишто на разни начини и по различни поводи му се придружуваат во неговиот проект-сон за создавање на национално глумиште* (Лужина, 2003: 217). Затоа и неговиот начин на работа пред сè, се заснова на педагошката и едукативна дејност, а отпосле на дефинирањето на специфична режисерска постапка. Затоа и македонската театрологија неговата режисерска дејност не ја исклучува и разграничува од неговата педагошка активност. (Во споменатиот текст *Ќостаров – скица за монографија*, театрологот д-р Јелена Лужина мошне експлицитно го елаборира начинот на работа на Ќостаров: *своите актери морал да ги едуцира (...), но морал и да ги наведе/натера да ги креираат своите роли според строгите правила на реалистичната глума* /Лужина, 2003: 219/).¹⁰²

Г. Педагог

Со формирањето на Средната театарска школа во Скопје, во текот на првата учебна година 1947/48 година Димитар Ќостаров е избран за професор по актерско мајсторство. Неговото значење за македонската театарска јавност во тој период било големо. Тој бил првиот директор и режисер на МНТ. Првиот учител по актерска игра на актерите од Македонскиот народен театар. Токму тој податок придонесува за негово

именување на професор во Школата. И од повеќето „крајпатни“ белешки за начинот на работа со актерите (во театролошките студии претходно цитирани во текстот од Петар Марјановиќ, Јелена Лужина, Благоја Иванов) и од програмската определба на Школата, како и од начинот на личната едукација на Ќостаров, може да се заклучи дека и како режисер и како педагог го има учењето на Станиславски како основна наставна матрица. Својата професионална кариера ќе ја заврши како професор по актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје (1977-1981). И како професор во Средната театарска школа, и на ФДУ, и како режисер-педагог, Ќостаров му пристапува на актерството од позицијата за која учел како што ѝ пристапувал и Станиславски. На пробите со актерите на МНТ, кои траеле многу долго (според усните сведоштва на актерите), повеќе месеци, Ќостаров ги терал да читаат од книгите на Станиславски. *За да се запаметат најважните работи, на сидовите на салата за проби се закачувале големи листови хартија, на кои биле запишувани важни цитати* (Лужина, 2003: 218-219). Драмскиот текст го анализирале долго и од актерите барал да пишуваат биографии за ликовите што ги толкувале. Ваквиот дисциплиниран приод кон актерството, Ќостаров го применувал како основен метод за образување. Актерот во неговиот театар и ученикот/студентот на неговите предавања требало да биде дисциплиниран, послушен, сериозен и одговорен.¹⁰³

Затоа и ќе заклучам дека за македонската театрологија, воопшто, од особена важност е педагошката работа на Димитар Ќостаров, и со студентите и со актерите за време на пробите.

Д. За „ќостаровштината“ како краен заклучок

Проучувачите на македонскиот театар, поточно на неговата институционална форма, периодот по Втората светска војна до денес ќе најдат на интересни формулации при дефинирањето на театарскиот модел актуелен за почетоците на македонската театарска практика. Една од тие експликативни, емотивни, формулации е и обележувањето на периодот на работа на Ќостаров со терминот „ќостаровштина“. Македонските театарски режисери од годините подоцна, голем број на актери, критичари,

театарски работници ја проблематизираат „ќостаровштината“, или се согласуваат со неа, или како повеќето од нив ѝ се противставуваат. Според анализираниот материјал (театрографски и театролошки), може да се дефинира „ќостаровштината“ како специфичниот модел на режија што го формира и го практикува Димитар Ќостаров во текот на целиот негов живот. Строгата дисциплина, одговорниот однос кон драмскиот автор и кон сите учесници во театарскиот чин, максимално сериозни проби со актерите и нивна едукација, создавањето на еден хибрид „педагог-режисер“ сè се тоа елементите за ќостаровштината. Овој театарски режисер, педагог, актер и директор на театар е една од најмаркантните појави за македонската театрологија кој е, и треба понатаму да биде истражуван како посебен феномен.

Користена литература:

- Иванов, Благоја. (1999). *Поглед од гледалиштето*. Скопје-Мелбурн: Матица македонска.
- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2005). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Кинотека на Македонија. (2000). *Векот на филмот во Македонија*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Костовски, Јован. (1973). *Дела и изведби – бележки од театарски претстави*. Скопје: Култура.
- Лужина, Јелена. (уред.). (1998). *Теорија на драмата и театарот*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Јелена. (2000). *Театралика*. Скопје-Мелбурн: Матица македонска.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Лужина, Јелена. (2003). *Димитар Костаров – со почит, ТВ-есеј*. Скопје: МРТВ.
- Лужина, Јелена. (2003). *Театралика, пак*. Скопје: Магор.
- Мазов, Иван. (1982). *Сцената - тврда почва на стварноста*. Скопје: Култура.
- Мазов, Иван. (1982). *Сцени од животот*. Скопје: Култура.
- Матевски, Матеја. (1987). *Драма и театар (огледи, критики и прикази)*. Скопје: Мисла.
- Станиславски, Константин Сергеевич. (2003). *Самоизградба на актерот*. Скопје: Аз-буки.
- Стојаноска, Ана. (2014). *Димитар Костаров, реалистичката поетика и естетика на еден режисер*. Скопје: ФДУ.
- Чашуле, Коле. (1999). Запис за Димитар Костаров, отпосле (стр. 87-92), во: Лужина, Јелена. (уред.). *Актерството и режијата во македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Kulenović, Skender. (1983). *Sabrana djela, knj.I*, Sarajevo: Veselin Masleša i Svjetlost.
- Marjanović, Petar. (prir.). (1989). *Dimitar Kjostarov*. Novi Sad: Sterijino pozorje
- Stanislavski, Konstantin Sergeevič. (1988). *Moj život u umjetnosti*. Zagreb: Cekade.
- Stanislavski, Konstantin Sergeevič. (1991). *Rad glumca na sebi*. Zagreb: CKD.

ИЛИЈА ЦУВАЛЕКОВСКИ - ОД ЖЕНСКИ АГОЛ (АНАЛИЗА НА АКТЕРСКАТА ИГРА НИЗ АЛБУМИТЕ СОБИРАНИ ОД ЕЛЗА ЦУВАЛЕКОВСКА)

Средувајќи ја архивата/оставнината на македонскиот актер Илија Цувалековски (Прилеп, 1915 - Скопје, 2004), наидов на интересни, невообичаени примероци од неговото лично минато. Навидум стандардни, конвенционални, илустрирани годишни календари во голем формат кои имале очигледно друга намена - биле подлога за оставање на траги на еден активен професионален живот - фотографии, исечоци од весници, критики, интервјуа, информации, програмчиња и плакати, насловни страници од весници и списанија, подредени хронолошки, внесувани со многу љубов, искреност, прецизност и внимание. Прегледувајќи ги и исто така уредно попишувајќи ги како архивски единици во неговиот фонд, чуван во Институтот за театрологија при ФДУ - Скопје, евидентно беше дека не се собирали така стерилно и прецизно како што тоа би го правел некој архивар-професионалец, туку многу повеќе со љубов, со оставање траги на раката што тоа уредно го подредила и подготвила за иднината. Секое парче сведоштво беше подредено според однапред поставен ред, воден не само од хронолошкиот ред на нештата, туку и во однос на значајните периоди од животот на актерот. Забележливо е, не само според ракописот со кој се бележени, туку и според начинот на селекција, дека автор не е само тој – Илија Цувалековски, туку и жената која со него го делела животот, неговата трета сопруга Елза Цувалековска. Меѓу парчињата минато, одвреме-навреме, изникнуваа повеќе мали, скоро незабележливи детали кои упатуваа на авторот на творбата - некоја црвена боја, мала белешка со ситен ракопис, парче од предмет на кое не му е таму местото. Како во некоја одамна раскажана детективска приказна, авторот оставаше траги за да може да биде препознаен. Меѓутоа, доказ за нејзиното авторство освен овие ситни белешки кои ја издаваа, е и сведочењето на нивната ќерка Мирчела, која му ја подари оставнината на актерот на чување на Институтот за театрологија.

Илија Цувалековски студира соло-пеење на Музичката академија во Белград, а дипломира во Софија на Државниот конзерваториум. Со актерство се занимава уште

од пред и за време на Втората светска војна (настапува со ансамблот на Народниот театар од Скопје). Во текот на војната е испратен во Москва да работи како спикер и редактор на радиото „Слободна Југославија“. По враќањето од Москва се вработува како актер во Македонскиот народен театар, каде што активно работи до неговото доаѓање во Загреб во 1963 година. Во периодот од 1964 до 1974 година настапува успешно во повеќе театри во Загреб, афирмирајќи се како еден од најеминентните и реномирани актери на хрватските сцени. Во Загреб ја води и првата класа македонски актери запишани на Академијата за театарска уметност, филм и телевизија. Со педагошка дејност се занимава и претходно во Скопје, предавајќи го истиот предмет *актерско мајсторство и техника на говорот*, во Државната средна театарска школа. А продолжува да се занимава и по враќањето во Скопје, предавајќи прво на Вишата музичка школа, делот за драмски актери, а потоа и како професор на Факултетот за драмски уметности. Актер, режисер, преведувач, наградуван со значајни државни награди, Илија Џувалековски е еден од ретките македонски уметници кои во текот на сопствената кариера изградиле сопствен модел на актерска игра. За театролозите ова е еден од исклучителните податоци што провоцираат истражување и детерминирање на неговата постапка, падури и поетика. Затоа овој текст, навидум инспириран од албумите - календари чувани и собирани од неговата сопруга, е конструиран како лично истражување на феноменот - Илија Џувалековски, со помош на методологијата на феминистичката критика и анализи од денешната актуелна театрологија. Затоа и текстот е поделен на неколку критични точки, секоја како посебен дел од сложувалката која треба да го состави моделот на игра на Џувалековски, како еден од ретките примери во македонскиот театар.

Љубовта и женскоста

Во елиптичниот есеј насловен како *Љубовни болки: Полето на метафората*, познатата теоретичарка Јулија Кристева, директно ја повлекува хипотезата дека можеби изгледа парадоксално да се бара „дискурсот на љубовните односи во граничната естетика“, тоа е чудно затоа што наместо да се истакне „директниот јазик на едноставната идеализација на љубовниот објект да се анализираат болните или екстатички

состојби каде објектот се губи“ (Кристева, 2005: 105). Во контекст на однапред познатите феминистички постулати за љубовта/женскоста/објектот, овој есеј го актуелизира љубовниот однос како темелна теориска подлошка. На таков начин, сосема случајно, непосредно и овој есеј разговара со текстот на Кристева, затоа што е испроблематизирана една од најголемите и најраширени теми во уметноста воопшто. Зошто со Јулија Кристева? И зошто почетокот на едно вакво херменевтичко теориско размислување да се почне со една од големите теми на уметноста, воопшто, љубовта? И во крајна линија, зошто, љубовта да се поврзе со женскоста?

Љубовта не познава еден начин на реализација и презентација. Љубовта е се разбира, еден од најголемите мотиви, една од најголемите теми, како во театарот, така и во сите уметности. Љубовта е причина и за тоа што јас решив да го пишувам овој текст. Авторот на календарите – албуми од почетокот на овој есеј е жена, и тоа вљубена жена. Колажите полни љубов, собирани во текот на многуте години се дело на третата сопруга на Илија Џувалековски - Елза.

Иако затворени и запечатени од минатото време, скриени меѓу прашливи кутии што го сведочат сеќавањето, овие албуми-календари, еден личен *patch-work*, се оригинален показател, референт на љубовта што една жена ја давала во текот на целиот нејзин живот. Од начинот на кој се составувани, грижливо евидентирани, од начинот на кој се спојувани фотографиите, кои ниту еден театрограф или театролог не би ги поврзале (на пример, на насловната страница на вториот албум – фотографијата на Хрватското народно казалиште (ХНК) во Загреб, непосредно до разгледницата од театарот, од времето на нивното запознавање, најверојатно, кога Илија Џувалековски работи во Загреб), се гледа начинот на кој една жена ја поставува и својата љубов во позиција на чувар на минатото. Колку и да е претенциозна претпоставката дека само жена и тоа жена што љуби можела да ги состави вака овие албуми, толку се покажува како точна во текот на целото истражување.

Всушност, овој есеј/студија е фокусиран на едно женско откривање на Џувалековски, не само од страна на неговата сопруга (која по дефиниција на некои претходни структури на уредување ја има само и таа функција – *да чува, да биде во пасива, да*

слуша и да гледа), туку и од страна на жените критичари, театролози, колеги, па и од мене како автор на текстот. Женскиот агол на гледање се препознава не толку во начинот на гледањето/читањето на неговото минато, туку во начинот на конзумирањето на неговиот актерски потенцијал, преку една синтагма што долго ќе се провлекува меѓу текстовите на теоретичарките на феминистичката критика – *женско искуство*. Женското искуство, според Калер, е клучно за распознавањето на феноменот да се *чита како жена*. Затоа и на проблематиката загатната во насловот ѝ е пристапено од аспект на споделување на женското искуство. Инспирирана од албумите календари собирани од една жена, преку анализата на неговата игра базирана на извори од жени-критичарки и теоретичарки, па сè до личното мое читање на неговата актерска игра, со помош на феминистичката критика, сакам овој познат и признат македонски актер да биде валоризиран и од една поинаква страна. Текстот нема цел да го запознава читателот со биографијата и театрографијата на Илија Џувалевски, мислам дека таа е повеќе од позната, туку да донесе ново читање на неговиот огромен, експресивен актерски потенцијал. Секоја од белешките, потцртаните делови во критиките или интервјуата, секое поединечно зборче што значело за него и за неа, можат да се земат како топоси од кои ќе почне истражувањето. Се разбира дека тие сведочат само за него, дека не се потцртани сведочењата за играта на неговите колеги, или режијата, сценографијата за претставата. Затоа на театрологот му помагаат со тоа што реферираат на нему значајните аспекти од играта која ја создавал. Потребата да биде *експресивен, доминантен, нагласено театрален* на сцена, како елементи од критиката што ги подвлекол, ја истакнувал и постојано ја надградувал во текот на неговата кариера. Исто толку колку што сакал да биде ефективен, доследен на режисерската концепција, исклучителен соработник на сцена (секој од овие квалификативи е изваден од критиките за претставите чувани во календарите албуми). Од нив се гледа не само љубовта на неговата сопруга кон него, туку и неговата љубов не само кон неа, туку и кон уметноста/театарот, воопшто, која љубов е заедничка, исто како и целата таа конструкција наречена брачен живот. Затоа и врзивното ткиво на сите искуства поврзани со предзнакот *женски* е љубовта.

Како една жена го гледаше актерот: Елза Џувалековска... нејзината приказна

Ја гледам и сега, го читам нејзиното женско, себе/самоприфатено, наметнато како улога однесување - на грижлива собирачка, сведок, субјект во пасива, која се грижи активниот принцип, машки, при тоа агресивно, експлицитно и експресивно надмоќен како актер на сцена да го зачува, сочува, покаже каков е, т.е. каков што го гледа. Како ја гледам јас? Ќе си дозволам да фантазирам, да замислам, да се солидаризирам (по женски!?) со неа. Ќе го гледам нејзиното лице кое тук-таму се појавува на некоја фотографија во оваа голема архива на познатиот и признат актер, лице на осамена жена која во текот на ноќта чека и останува само како пасивен сведок. Фотографиите се редени со љубов, имајќи го целото време на овој свет за себе, на некој начин како да знаела како многу години подоцна теориски тоа ќе биде објаснето како „женска субјективност“ што овозможува сопствена специфична мера „која од своите многукратни модалитети познати како историјата на цивилизацијата ги задржува како битни повторувањето и вечноста“ (Кристева, 2005: 267). Повторувањето, речењето, сложувањето на фотографиите и нивно средување да истраат во вечноста се главните елементи кои може да се поистоветат со календарите албуми. Од нивната анализа, од постапката со која се составувани може да се забележат критериумите според кои и се составени. На прво место е хронологијата. Систематичноста и точноста се само попатни појави. Театролошки, се задоволени основните принципи на театрографијата. Подредени во четири големи групи, кои одговараат на четири значајни, големи временски периоди на актерските ангажмани на Џувалековски, самата прави нивна периодизација и се обидува да ги смести, да ги спои неспојливите делови од неговиот живот - *приватниот* (фотографии на нивната ќерка Мирчела, портрети на членови на семејството, внуците, посети на други предели/места) и *јавниот актерски* (фотографии од претстави, гостувања, доделување на награди, признанија, програмки и комплетен промотивен материјал, исечоци од критики со подвлечени делови каде што се споменува неговото име - тука мислам дека можеби и самиот Џувалековски подвлекувал, ракописот се

разликува од оној постојаниот, основниот за овие албуми). Оваа какофонична збирка на сеќавања се помирува и расправа меѓусебе во зависност од активноста на главниот протагонист. Ако првиот албум во кој се годините пред и по војната (мислам на Втората светска) и делови од неговите гостувања надвор од земјата (на пример, работата во Москва, како главен во радиото на „Слободна Југославија“), е подреден некако безлично, би рекла дури и стерилно, па може да се претостави дека или го правела тоа откако таа дошла или пак самиот тој пред нејзиното влегување во неговиот живот (пред бракот со Елза, Џувалековски се жени два пати). Тие фотографии, исечоци, програмки даваат само фактографско појаснување, па нам, на театролозите ни служат како непосреден извор при реконструкцијата на одредена претстава или театарски феномен, меѓутоа, ја немаат онаа привлечност, заводливост, што се препознава во другите три албуми, кои имаат и своја насловна фотографија на одреден настан/важен датум или место (како веќе еднаш споменатиот ХНК, со целата своја привлечност на старата деветнаесетковна архитектура што на романтичен начин алудира и визуелно на „убавите добри стари времиња“). Интерсно е да се евидентира нејзината интервенција и во тој „стерилен“ прв албум, кој е насловен како ЛИЧКО СКОПЈЕ 1918-1963, а на насловната корица е фотографија на ќерката Мирчела и старата зграда на Народниот театар од Скопје. Личко како што им бил познат на неговите пријатели, неговата трета сопруга го гледа и како актер и како татко, но не независно едно од друго, туку заедно. Тоа се тие очи на жена-мајка, жена што љуби и жена што знае како. Можеби овие мои интервенции, театролошки недозволените шпекулации само ќе навлезат во огромната тема и ќе чекаат подоцнежни истражувања. Вториот албум ја почнува нејзината **приказна**. Начинот на кој ги гледа неговите претстави на сцената на Хрватското народно казалиште во Загреб, начинот на кој ја следи неговата педагошка дејност (Илија Џувалековски предава актерска игра на македонски јазик, во Драмската академија/Академија за театар и филм во Загреб), се нејзини лични, непосредни и делуваат како свежи сеќавања раскажани лесно и едноставно, можеби во која било седенка. Се разбира дека и *нејзиниот Личко* интервенира во овие сеќавања, со одредена забелешка, со подвлекување на некој дел што му значел од критиката, со издвојување на малечок детаљ што ја дефинира

неговата тогаш успешна кариера. Последните два албуми како да се само нејзини. Тоа се годините во Скопје. Годините што хронолошки го отсликуваат времето до нејзината смрт. Се разбира дека албумите не остануваат празни по нејзиното заминување. Сега функцијата на сведок ја има актерот, кој во пензија своето време го подредува на составување на сопственото минато. Затоа одвреме-навреме во симултаниот ред продира исечок кој хронолошки не се поклопува со тековните фотографии/исечоци / програмки. Примарниот космос е нарушен и од забелешки, од делови од тетратки со кои ги учел/совладувал улогите. Неговото навлегување во нејзиниот ред не е насилно, конфузно, агредивно. Тоа е повеќе како логична последица на симбиозата забележлива уште од првиот албум. Сепак иако комплексен, можеби дури отпосле хаотичен, материјалот укажува не само на актерската професија на Џувалековски, туку и на неговата лична историја, приказна што ја создава и раскажува, но најважно од сè и живее, неговата сопруга. Приказната на Елза Џувалековска ја раскажуваат тие фотографии на кои не е таа, туку нејзиниот сопруг и неговата приказна (во контекст со феминистичкото толкување како *his-story*).

Анализа од женски агол – критичарки, теоретичарки, гледачки

Личното искуство не само на театролог, многу повеќе на читател(ка), а уште повеќе на гледач(ка), иницира некои од клучните хипотези на овој текст. Не случајно, како методологија на работа на ова мое приватно истражување е феминистичката критика. За разлика од маскуларното, веќе востановено гледање на актерскиот потенцијал, а со самото тоа и подредување/врамување во одредени теориски и театролошки рамки, женскиот агол на гледање значи соочување со диференциран систем на мислење. Поточно, жените читателки/гледачки/консументки на уметнички дела различно ги читаат/гледаат/слушаат уметничките дела од нивните машки колеги (Culler, 1991: 39). Меѓутоа, женското читање не значи нужно и читање од жена, многу „читателки читале и читаат како мажи“ (исто). Она што е важно е дека поимот на „феминистичка критика значи пронаоѓање на врската меѓу женското искуство на општествените и семејните структури и женското читателско искуство“ (Culler, 1991: 39). Напоредното цитирање на Калер во овој дел од текстот, е намерен обид да се „влезе“ во светот гледан од женски агол. Театроло-

гијата како релативно млада научна дисциплина сè уште ги нема строго разграничено машките од женските театролози (машкото од женското **гледање** на претставите), туку се помага со искуствата на светската теорија, воопшто. Некои од најзначајните светски феминистички критичарки се обиделе и со анализа/гледање/читање на театарот и театарските претстави. Мојот личен однос кон театарот не се темели на машко-женските опозиции, туку на непосредно, лично, би рекла дури и новоистористичко гледање/читање/консумирање на театарот. Една од најпознатите театролози, Ан Иберсфелд (Ann Ibersfeld), на театарот му пристапува од таа непосредност, која подоцна и самата ќе ја надмине. Сепак денешната агресивна теорија, која се занимава со многуте, комплексни и различни делови на предметот на истражување, во духот на надминувањето на пост-модерната, дозволува и разговор, критика и на претходната критика. Затоа во овој дел од текстот сакам да го поставам мојот агол на гледање, не случајно и женски, но не според обрасците/патерните на однапред поставената и призната феминистичка критика, туку лична, непосредна, би рекла дури и интимна, какво што тендирам да биде и ова читање на играта на актерот Илија Џувалековски. Поимот **феминистичка критика** има многу пошироки импликации од книжевно-теориските, и тоа пред сè, политичко-идеолошки (Biti, 1997: 86-89). Затоа користам само потребни елементи од тој метод на истражување и го аплицирам на сопствената анализа.

Актерската игра на Илија Џувалековски на театарските сцени, на филмот и телевизијата, како и неговиот ангажман во радиото и педагошката дејност, во текот на македонската театарска историја биле анализирани од тогаш доминантните, актуелни театарски критичари и театролози. Во нашиот пример, сè до сериозните и акрибични студии на театрологот д-р Јелена Лужина, критиките и интервјуата на Ксенија Гавриш, Лилјана Мазова, Катерина Чемерска, и филмските на Илинденка Петрушева, театарските критичари и театролози биле мажи, истакнати и реномирани исто како и самиот актер. Во духот на времето и во однос на доминантната тогашна театарска теорија, актерската игра на Џувалековски била анализирана според меморијалистичката (критиките на Јован Костовски, Јован Бошковски, Александар Алексиев, Матеја Матевски и др.), идеолошка критика (преку анализите на Митрев) и импресионистичката и тековна (Иван Мазов, Бранко Варошлија, Иван Ивановски). Оваа поделба преземена од студијата на М. Еслин (M.Esslin, 1977), на македонската критка ја аплицира д-р Нада

Петковска во текстот *Македонската театарска критика и театрологија* од книгата прилози за истражување на историјата на културата на почвата на Македонија, *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес* (МАНУ, 2004).

Критиката што ја проследува уметноста на Џувалековски која е современичка на него се задржува на описот на неговата игра на еден едноставен импресионистички начин и не ја издвојува како посебна во однос на комплетното читање на претставата. Од театарски критики во кои поголем дел од текстот е посветен на драмскиот текст, а многу малку на режисерскиот концепт, актерската игра, а најмалку на визуелните елементи на претставата, не може да се дознае многу за начинот на игра, за спецификите и креативниот потенцијал на актерот и за неговиот однос кон театарот. Сепак, не треба да бидеме прекритични од денешен аспект, поради актуелноста на таквиот тип критики во тоа време и поради начинот на кој театарот се гледал тогаш. Она што е интересно при читањето на големиот број критики собрани во албумите од Елза, овие што се предмет и на мое истражување во студијава, се личната фасцинација на критичарите во скоро сите тогашни југословенски медиуми од експресионистичката и доминантна игра на Џувалековски, од неговиот ефективен начин на изведба, па користат атрибути - ефективни и доминанти како и неговата игра: „**ефективна** улога“ (Јозо Пуљизевик за премиерата на *Зоо или убиениот филантроп*, Загреб, „Телеграм“, 6. 11. 1965); „**импозантен** беше Илија Џувалековски“ (Наско Фрндик за премиерата на *Медеја*), „**исклучителна** личност“ (Петар Селем, Загреб, Телеграм, 20. 11. 1964) и др. Квалификативите од овој, јас би рекла авторитативен, машки начин на гледање на театарската претстава, како да изостануваат или се подзасолнети во денешните читања/гледања на неговата актерска игра. Неговата игра се анализира во контекст на режисерскиот концепт, во однос на целокупната актерска изведба, а се разбира се потенцира, поточно, директно подвлекува неговата специфична актерска креација. Женскиот агол на гледање на актерската игра на Џувалековски може да се детектира во студии на театрологот д-р Јелена Лужина, Нада Петковска, во критките на Лилјана Мазова, во филмските критики или студии кои ги објавува Кинотеката на Македонија, по повод годишнините на значајните филмови од македонската филмографија.

Можеби е претенциозно, па дури и непрофесионално, да се двои/дели рецепцијата на актерската игра на еден од најреномираните македонски актери според ро-

довите карактеристики, но е интересно да се забележат разликите во претходните и овие критички, теориски и театролошки записи. Во корист на просторот на текстот, ќе ја предложам користената литература како референтни точки од кои треба да се анализира играта на Џувалековски од женски агол. Таквото дијаметрално различно поимање се темели и на релацијата претходна/мината критика/теорија наспроти сегашната која дозволува полиберален однос кон пристапот и која истражува мали, ефективни парчиња од големата приказна, кои не можат одеднаш да бидат составени. Затоа и во овие студии, играта на Џувалековски се анализира на многу начини, се компарира, се поставува во контекст и се проверува и покрај доминантниот сјај на славата со која е обвиткан овој актер. Македонската театрологија сè уште малку се занимава со непоредливиот талент на Џувалековски, недостигаат монографски трудови за неговата актерска игра, за специфичната игра која треба да се изучува како посебна.

Есеј, студија или интимно читање на женски начин

Архивирањето на личниот фонд на Џувалековски кај мене иницира потреба да се истражува гледањето и читањето на актерската игра, која од денешен аспект е интересна и провокативна. Личната актерска историја поделена глобално на четири големи периоди и просторно различни сцени, како и спецификата на актерскиот – театарски и филмски израз, се наметнаа како доминантни при денешното читање. Тоа значеше откривање на актерскиот потенцијал во шумата од впечатоци, критики, записи, во какофонијата од теориски и методолошки истражувања, во она што денес би се нарекло постпостмодерна. Затоа и овој текст самиот се водеше методолошки од есеј до научна студија, за на крај да стане интимно читање на женски начин. Во претходно споменатата голема студија на Ан Иберсфелд, денес дури од многумина отфрлена како старомодна и нефункционална, но нам, на изучувачите на театарот, понекогаш и незаменлива *Читање на театарот*, се наметнува идејата дека секое време го чита театарот на свој начин, во „склад со вообичаената перцепција на настаните во светот“ (Ibersfeld, 1996). Затоа и женското читање на актерската игра на Џувалековски, кое е базирано во овој текст-хибридна студија, се насочува низ директен сложен и комплексен културен феномен. Причината е едноставна, женското писмо се „очитува не само како книжевен (уметнички) и метакнижевен (критички) вид, туку и како сложен социјален и културен феномен или проект“ (Ќулавкова, 1998: 7).

Доминантен во изведбата, експресивен во играта, исто колку и ефективен, како што наведуваше неговата современичка критика, доследен во однос на режисерскиот концепт, агресивен, но истовремено и суптилен во однос на потребите од уметничкото дело што го создава, според актуелната театрологија, Илија Џувалековски е еден од најреномираните македонски актери, истовремено познати и признати и во филмот и во театарот, и во земјата и на сцените надвор од неа. Едуциран, музички и театарски, професионалец и исклучителен уметник, Џувалековски поставува сопствена актерска игра, специфичен актерски модел кој треба и понатаму да се изучува.

Од наведената истражувачка постапка се детерминира неговата исклучителна појавност на сцената, експресивноста во изразот, евидентираната театралност. Неговата актерска матрица е фокусирана на текстот, во личен конфликт со драмскиот текст, потребата да се прикаже непосредно, лично, водејќи се себеси на преден план на сцената, ама тоа на ненаметлив, интуитивен начин. Постапката ја базира на лично толкување во контекст со директниот однос кон изведбата. Нагласената театралност се препознава не само од критиките, и интервјуата, туку и од фотографиите, а најмногу од личните сведочења. Сето знаење го пренесува на своите студенти, создавајќи не само наследници, туку и продолжувачи на неговото театарско мајсторство.

Оваа хибридна студија која кокетира со жанрот, исто толку колку што кокетира и со методологијата на работа, се фокусира само на разграничување на гледањето од женски агол. Ако од една страна, сведочела неговата сопруга, албумите што ги создавала се иницијалната каписла што ја почнува оваа моја приказна, тогаш сè понатаму што значи читање и гледање, критики и студии, се само воведните нишки во осмислувањето и креирањето на теорискиот модел на неговата актерска игра. И намерно е оставен текстот како *отворено дело* (Еко) за да може да функционира и со другите истражувачи на оваа проблематика. Според една од доминантните феминистички теоретичарки, Елејн Шоувалтер (Elaine Showalter), научното гледање на одредени феномени треба да се постави не дијахрониско, туку синхрониско, и не со подредување, туку со „хистерично“ разединување на цврстата концепција (Showalter, 1997). Затоа овој текст се водеше од таквото, **женско**, гледање на феноменот земен за анализа, па текстот и жанровски се хибридизираше. Мислам дека на македонската театрологија ѝ недостига вакво читање на еден актерски, и не само актерски феномен.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2007). *Театролошка база-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Компанџон, Антоан. (2001). *Демон теорије*. Нови Сад: Светови.
- Кристева, Јулија. (1998). Време на жените. во: *Маргина*, бр. 39, 1/98 (132-150), Скопје: Темплум.
- Кристева, Јулија. (2005). *Токати и фуги за другоста – зборник текстови*. Скопје: Темплум.
- Кулавакова, Катица. (прир.). (1998). *Феминистички стратегии – зборник*. Скопје: Сигмапрес.
- Лужина, Јелена. (2006). *Театралика, три*. Скопје: Силсонс.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Мазов, Иван. (1982). *Сцената - тврда почва на стварноста*. Скопје: Култура.
- Старделов, Георги и др. (уред. одбор). (2004). *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес*. Скопје: МАНУ.
- Тодоровски, Гане, Варошлија, Бранко. (1975). *Илија Џувалековски*. Скопје: Драмски театар.
- Bahtin, Mihail. (1991). *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Culler, Johnatan. (1991). *O dekonstrukciji: Teorija i kritika poslije strukturalizma*. Zagreb: Globus.
- Ibersfeld, An. (1982). *Čitanje pozorišta*. Beograd: Kultura.
- Natan, Monik. (1964). *Virđinija Vulf – njom samom*. Beograd: Suvremena škola.
- Showalter, Elaine. (1997). *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media: Alien abduction, Chronic fatigue syndrome, Satanic ritual abuse, Recovered Memory, Gulf War syndrome, Multiple Personality syndrome*. New York: Columbia University Press.

ЏЕМАИЛ МАКСУТ (1933 - 2001)

АКТЕР

Џемаил Максут е актер кој создал свој препознатлив начин на игра, неговата харизма и секогаш професионален однос кон театарот, како свет само за себе, го детерминираат во групата театарски „страственици“ кои остануваат маркирани во македонската колективна културолошка меморија.

А. Примарна перспектива

Џемаил Максут е роден во Скопје, на 8 мај 1933 година. Основното, средното и високото образование ги завршува во родниот град. Дипломира англиски јазик и книжевност на Филозофскиот факултет во Скопје во 1964 година. По завршувањето на средното образование (1953) активно и професионално се вклучува во работата на Театарот на народностите - Турска драма (поточно, во тој период Турска група при Малцинскиот театар). На сцената на Театарот на народностите (и во Албанската и во Турската драма) е активен и по пензионирањето (1991). Во текот на својата долгогодишна кариера на македонските театарски сцени одиграл над сто и педесет улоги. Попознат е и како филмски, но и телевизиски актер. Создава и специфичен *театарски однос* со публиката. Во земјата и во странство снимил над дваесет филмови и повеќе телевизиски драми и серии. Соработувал во снимањето на познатите македонски телевизиски драми и серии: *Итар Пејо*, *Јуначко колено*, *Трст виа Скопје*¹⁰⁴ (сите во продукција на РТ Скопје, денес Македонска радио и телевизија). Во македонската филмографија е познат по ролјите во филмовите (меѓу другите): *До победата и по неа* (1966), *Јад* (1975), *Најдолгиот пат* (1976), *Црвениот коњ* (1981), *Јазол* (1985), *Хај-Фај* (1987), *Македонска сага* (1993), *Пред дождот* (1994), *Ангели на отпад* (1995), *Преку езерото* (1997)¹⁰⁵, *Прашина* (2001). Иако од изборот на неговите филмски и телевизиски ролји може да се заклучи дека станува збор за режисерска интервенција на вметнување на типичен лик за типична ролја, Џемаил Максут остварува значајни филмски креации, по кои ќе го паметат и публиката, и критиката и целата македонска јавност.

Својот актерски потенцијал го надградува играјќи на три јазици: турски, македонски и албански, на сцените во Македонија. Концептот што се базира токму на мултикултуралните изведби, кој денес е мошне актуелен и прифатен, е начинот на игра на актерот Џемаил Максут – еден од елементите за анализа на неговата изведба. Она што го разликува Џемаил Максут од политички дефинираната формула на „мулти-култи“ е примарниот однос кон театарот, филмот и кон актерската уметност, воопшто, која ќе биде елаборирана во текстот што следува. Од прегледот на театрографијата и филмографијата на Џемаил Максут може да се скицира дека неговиот интерес жанровски е разнороден, затоа што на театарот му пристапува како *модел на однесување*¹⁰⁶, а не само како професионална одредница. Ваквото тврдење се дообјаснува и со еден факт од приватниот живот на актерот. Семејството Максут има свои тројца претставници на сцената на Театарот на народностите. Покрај Џемаил, играат и неговата сопруга Сузан и синот Ердоан Максут (денес етаблирани членови на овој театарски ансамбл). Својата активна актерска кариера може да се рече дека ја завршува на еден симболичен начин со улогата на Касапот во претставата *Бунт во Домот за старци* од Венко Андоновски, во режија на Димитар Станкоски (Турска драма, 2001). Почина во Скопје, на 28 декември 2001 година, само два месеци по премиерата на претставата *Бунт во Домот за старци* и недочекувајќи ја промоцијата на филмот *Прашина*, што е негово последно актерско филмско остварување.

Б. Џемаил Максут како театарски актер

Во текот на својата долгогодишна кариера, Џемаил Максут се профилира како театарски актер, кој активно игра на три јазици и кој создава свој специфичен модел на актерска игра. Во работата на Театарот на народностите (не само на Турската драма со која е национално поврзан, туку и на Албанската) е вклучен уште од самите почетоци. Се едуцира, расте и се развива како што се развива и театарот. Игра во повеќе од сто и педесет претстави, од кои најголем процент им припаѓа на претставите одиграни на мајчин турски јазик (на сцената на Театарот на народностите¹⁰⁷). Дебитира на сцената на Турската драма при Театарот на народностите со улогата на Чауш во претставата

Бегалка од Васил Иљоски, во режија на Саша Маркус (премиера на 6 ноември 1955), иако е активно вклучен во работата на театарот од 1953 година. Претставите што ги игра на албански јазик, се поврзани со режисерот што ги режира (Тодор Николовски, Ќемал Лила, Мирко Стефановски, Бранко Брезовец, Сефедин Нуредини). Доминира и на двете сцени соработката на Џемаил Максут и режисерот Мирко Стефановски. Во вкупната бројка на одиграни претстави треба да се напомене и бројката од четириесет и еден режисер со кои тој соработува на театарските сцени. Вака вмрежената конструкција ни помага да ја откриеме и актерската постапка на Џемаил Максут. Најактивно соработува со турскиот театарски режисер Ќемал Лила (на дваесет и две претстави), со Мирко Стефановски (седумнаесет претстави), во десетте претстави што ги режира Саша Маркус, со Шерафетин Неби на девет претстави и со Тодор Николовски (седум претстави). Меѓутоа, квантифицирањето не значи и определување на актерската поетика. Имињата на овие режисери со Театарот на народностите се поврзани со нивната долгогодишна работа на афирмација на театарот и воспоставување на една типична репертоарска политика. Џемаил Максут игра и во претставите на повеќе познати македонски¹⁰⁸ и режисери од странство (посебно гости од Турција). Во најголемиот број на претстави што ги поставува Ќемал Лила, Џемаил Максут учествува како член на ансамблот и со режисерот соработува токму на тоа рамниште. За разлика од тоа, според направената базична реконструкција на дел од претставите што ги режира Мирко Стефановски, а во кои игра Џемаил Максут, може да се постави тезата дека *Мирко Стефановски многу добро го познавал актерскиот потенцијал на Максут*. Заедно соработуваат и во режијата на претставата *Омер и Мерима* од М. Беловиќ и С. Пешиќ, на сцената на Турската драма при Театарот на народностите (1971). Во таа претстава за прв пат, и единствена, вклучен е активно и при поставувањето на претставата. За да го потврдам ова би сакала да упатам на феноменот наречен *режисерот Мирко Стефановски*¹⁰⁹, кој најексплицитно го детерминира театрологот д-р Јелена Лужина во книгата *Театралика* (2000). Конкретно на две места во оваа книга се нагласува феноменот *Мирко Стефановски како единствен македонски театарција кадарен да функционира апсолутно, симултано, скоковито, молскавично... Со еден*

збор – маркантно (Јужина, 2000: 335). Причината е во тоа што каде и да се случуваат **важните театарски работи**, каде и да се забележуваат некои битни поместувања во македонскиот театарски контекст (сеедно дали организациони, артистички, репертоарски...), однапред треба да сме сигурни дека *Вие сте некаде во близина. Уште поточно: во самиот (епо)центар!* (Јужина, Ibid.). Вака направената дигресија не е со цел да се презентира мошне значајната активност на Мирко Стефановски за македонскиот театар, туку од театролошка позиција да се обидеме да ја декодираме релацијата актер - режисер (Џемаил Максут - Мирко Стефановски). Во претставите што ги режира Стефановски, Џемаил Максут одиграл процентуално најмногу насловни ролји. И процентуално најголем број претстави наменети за детската публика (посебно Дедото Сеземан во претставите *Хајди* од Јохана Шпири, двете во режија на Мирко Стефановски, 1968 и 1977 година), Емин од претставата *Али Баба и четириесетте разбојници* од Д. Николиќ, исто во режија на М. Стефановски, 1970). Од театарските ролји суптилно креирани преку кои се препознава актерскиот модел на игра на Максут се: ликот на Алиш (Алиш од Х. Сулејман, во режија на Љ. Сејфула и И. Емин, Турска драма при Театарот на народностите, 1958); ликот на Абди-ага (*Џафербеговица* од Р. Филиповиќ, во режија на Ш. Неби, Турска драма при Театарот на народностите, 1967); и посебно во претставите што ги режира М. Стефановски: ликот на Полковникот Хуarez (*Вистината е мртва* од Е. Роблес, Турска драма при Театарот на народностите, 1965); на Крис Келер (*Сите мои синови* од А. Милер, Турска драма при Театарот на народностите, 1968); на Идриз (*Омер и Мери* од М. Беловиќ и С. Пешиќ, Турска драма при Театарот на народностите, 1971); *Отело* (*Отело* од В. Шекспир, Турска драма при Театарот на народностите, 1973). Од интерпретацијата на претставата *Отело* може да се дефинира специфичниот модел на актерска игра на Максут, поставен врз база на соработката со режисерот. Од анализираниот театрографски материјал (а, посебно од фотографиите за претставата), може да се заклучи дека на улогата ѝ е пристапено од позиција на заедничка креација водена од режисерот, а резултира во играта на актерот. За да може да се дополни тврдењето при ваквото поставување и елаборирање на тези, би сакала да укажам на неколку податоци: Џ. Максут како што го дефинира театарската критика

игра, *внесувајќи живот на сцената* (Мазов, 1982: 71), со сценска импозантност од која *можеме да очекуваме подобро* (Емин, 1958: 14). Тоа е актер чиј физикус е уште една надворешна линија при создавањето на ликот. Неговата креација на Отело не може „да избега“ ни од ликот на Џ. Максут, ни од неговото претходно предзнаење за Отело (дипломира *англиски јазик и книжевност*, студиска програма која е посветена во голем процент на творештвото на Вилијам Шекспир). Тоа се податоци со кои и режисерот ја повлекува почетната линија. Актер кој е едуциран „на лице место“ во театарот за неговата умешност/вештина/*техне* и кој е академски едуциран за литературата и јазикот. Тоа е почетната позиција при градењето на ликот на Отело во истоимената претстава. Бидејќи режисерот наметнува ново читање на Отело, кое се разликува од дотогашниот модел на игра, актерот се обидува да отстапи од своите занаетчиски предзнаења и да создаде еден нов Отело што се развива од проба во проба, од изведба до изведба¹¹⁰. Во претставата игра достоинствено, од дистанца, создавајќи Отело кој ја прикажува и покажува својата приказна, а не ја пренесува реалистички и миметички. Тоа не значи дека неговата изведба не била реалистична, но отстапува од дотогашниот концепт на актерска игра. Затоа што своето внатрешно, иманентно препознавање со ликот што го игра го осознава откако ќе го простудира, а не само да го ефектуира како режисерска интервенција. Ваквото тврдење го комплетираат и критиките за претставата, посебно на Петре Бакевски во весникот *Вечер*, насловена како „*Отело*“ како *варијанта* (В. Вечер, бр. 3006, стр. 11, 06. 2. 1973) и на Бранко Варошлија во *Нова Македонија*, едноставно насловена „*Отело*“ на *турски начин* (В. Нова Македонија, бр. 9354, стр. 9). Соработката меѓу прецизниот режисер Стефановски и талентираниот актер Џемаил Максут, создала од него студиозен актер чиј специфичен модел на игра се дефинира како заемна конструкција на надворешниот изглед и на внатрешното, психичкото толкување на ликот. Токму застапеноста на елементите од релацијата „надворешно“-„внатрешно“¹¹¹ (во играта на еден актер) е еден од критериумите за дефинирање на специфичниот модел на актерска игра. Онаму каде што преовладува надворешното - станува збор за филмска или телевизиска креација (може да се рече дури и по дефиниција, создава свој сопствен тип - Џемаил Максут, и со тоа се елаборира и детерминира самиот себеси), а

онаму каде што внатрешното е позиционирано над надворешното тоа е театарска креација (се разбира, не во сите претстави, поточно само во претставите што ги режира Мирко Стефановски).

Театарската критика не го препознавала на почеток тој доминантен комплекс во играта на Максут. Затоа за улогата на Алиш во истоимената претстава, писателот и критичар Неџати Зекерија во критиката за претставата, објавена во списанието *Разглед* (бр. 11(111), год.V, 15. 6. 1958), ќе напише: *Џемаил Максут, макар што неговиот лик како Алиш е доста добро и со една прецизност формиран, остана прилично блед, само со единствената импозантност што улогата во себе ја носи. Неговата интерпретација на стиховите повеќе имаше декламаторски карактер, а понекогаш дури и безбојност* (Закерија, 1958: 11). Според претходните спознанија за играта на Максут, но и од фактот што станува збор за претстава одиграна во 1958 година, речиси на самите почетоци на неговото актерство, може, и од навидум недоволно позитивната критика, да го препознаеме специфичниот однос и кон текстот и кон режијата, што понатаму ќе се развие како типичен или матичен за изведбите на Максут.

Г. Заклучок наместо естетска валоризација

За потребите на оваа студија беа анализирани десетина улоги на Максут од вкупната маркантна цифра на над сто и педесет ролји, како и филмските и телевизиските актерски креации. Станува збор за актер максимално посветен на театарот, филмот и телевизијата, поточно на актерската уметност, воопшто. Неговата активност се гледа не само по бројот на одиграните ролји, туку и од начинот на кој му пристапува на текстот (одговорно и доследно, без импровизации), на кој работи со режисерот (студиозно, внимателно со почит кон режисерскиот концепт, особено во работата со М. Стефановски, Б. Ставрев, Ш. Неби, но и толкувајќи ролји во претставите на В. Милчин, Љ. Георгиевски, Д. Наумовски, кои не се насловни или „големи“, но сепак значајни), на кој се однесува со публиката. Неговата популарност се гледа и во големиот број на дадени интервјуа, во интересот на публиката за неговите претстави и филмовите во кои игра. Иако можеби подоминантен како филмски актер, на театарот му пристапува

како на *модел на однесување*, семиотички, но пред сè и социјален феномен, кој е редок во македонската театарска практика. Со самото тоа што игра на три јазици, во повеќе медиуми се поставува како активен театарски „страственик“ кој на театарот му пристапува максимално одговорно и сериозно. Еден редок уметнички талент надградуван и образуван во текот на целиот живот.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2005). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Кинотека на Македонија. (2000). *Векот на филмот во Македонија*. Скопје: Кинотека на Македонија.
- Костовски, Јован. (1973). *Дела и изведби – белешки од театарски претстави*. Скопје: Култура.
- Лужина, Јелена. (2000). *Театралика*. Скопје-Мелбурн: Матица Македонска.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Мазов, Иван. (1982). *Сцени од животот*. Скопје: Култура.
- Мазов, Иван. (1982). *Сцената - тврда почва на стварноста*. Скопје: Култура.
- Маринис, Марко Де. (1998). Социологија на театарот. (стр. 55-82). во: Лужина, Јелена. (уред.). *Теорија на драмата и театарот*. Скопје: Детска радост.
- Матевски, Матеја. (1987). *Драма и театар (огледи, критики и прикази)*. Скопје: Мисла.

ЧЕПКАЈЌИ НИЗ АРХИВАТА НА КИРИЛ РИСТОСКИ - ТЕАТРОГРАФИЈА, ФИЛМОГРАФИЈА, ФОТОГРАФИЈА

Архивата на Кирил Ристоски (1948 - 2011) - познатиот македонски актер, педагог, декан на Факултетот за драмски уметности, Скопје и долгогодишен претседател и уметнички раководител на познатиот МТФ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, брои вкупно триста и тринаесет фотографии. Фотоархивата во дигитален формат ја поседува Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности, Скопје. Ја донесе лично тој, по неколку договори да ги скенирам неговите фотографии и истите да стојат зачувани. Фотографии од претстави, јавни настапи, промоции, изложби, фестивали, приватни фотографии... Цел еден живот составен во повеќе папки. Токму тоа е она што ме провоцира да чепкам низ архивите, и тоа не само низ театарските. Обично, интересни факти/податоци, културолошки артефакти може да се најдат и во историските архиви, но и во архивите на некои институции, кои се лични сведоци на животот на еден човек. На тој начин, чепкајќи низ архивите ги реконструирам, не само авторските поетики, туку и луѓето, или барем се обидувам да го направам тоа со парчињата живот оставени врз фотографиите, книгите, документите, приватните предмети, понекогаш аудио- и видеозаписите. Помеѓу парчињата напластена прашина, се наоѓаат факти, податоци, исечоци што на секој театролог му помагаат да се обиде да ја реконструира барем базичната слика за еден театарски уметник. Театрологијата нив ги нарекува *посредни* и *непосредни извори*. Како **непосредни извори**, вели познатиот хрватски театролог Батушиќ, најчесто се користат податоците за зградата-театарот, за сценскиот простор, сценската техника, делови од сценска опрема, костими, реквизита, маски, режисерски, суфлерски и инспициентски книги, фотографии, влезници, програмки, плакати и други видови на театарски пропаганден материјал (Batušić, 1991: 126-128). За разлика од нив, експлицира тој, **посредни извори** се: драмскиот текст-предлошка или адаптациите, драматизациите, синописите, теориските и театролошките студии за изведбата, критика, репортажи, полемика, други видови на театарска публицистика, дневници, анегдоти, биографии, спомени. Како помошни извори може да се користат

и студиите на конкретна проблематика од повеќеродни научни области и сл. (Batušić, *ibid.*). Во контекст на чувањето на приватната/лична архива на македонскиот актер и педагог Кирил Ристоски, треба да се напомене дека сите овие извори и посредни и непосредни, помагаат и сега, но и во понатамошните истражувања да се вивисецира неговото актерско мајсторство, но и неверојатниот талент/способност/вештина да се биде одличен педагог, декан, водител на еден голем театарски фестивал...

Бидејќи театарското траење е на благодарно кратко, имањето на некака архива значи многу не само за самиот уметник, туку и за неговите гледачи/реципиенти, но и толкувачи од некоја блиска или далечна иднина. Трагите уметност зачувани од абењето низ времето помагаат при вешто комбинирање за целосно откривање на театарското паметење.

Во театролошката дата-база на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје, прецизно се собрани, дигитализирани и архивирани неговата театрографија, биографија и неговата фототека (фотоархива). Анализата на секој од овие извори покажува дека станува збор за извонреден, професионален актер, кој според зборовите на театрологот д-р Лужина, „исклучително активен/ангажиран актер, чијшто сензибилитет за колективна игра е примерен и апсолутно редок. Дури и во претставите во кои имаше можност за правење солистички актерски паради (*Ништо без Трифолио*), тој функционираше како голем тимски играч (Лужина, 2007: 311). Преку анализата на тие претходно споменати триста и тريسет (330!) фотографии се детерминира неговото актерско мајсторство, односот кон сцената и партнерите, неверојатно моќниот сенс за јавен настап. Овој мој текст е обид да се постават темелите за некои понатамошни големи истражувања на неговата актерска поетика и естетика. Како и во секое истражување, примарно се детерминираат базичните извори, за потоа истите да ја реконструираат и неговата биографија/театрографија/фимлографија/фотографија...

Биографија

Неговата биографија како што е општо познато ги презентира основните податоци за образованието и работата, како што се следните: „Дипломира на отсекот

за драмски актери на Вишата музичка школа во Скопје (1977/78). По дипломирањето, една година работи во Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, а во 1978 година се вработува во Драмата на Македонскиот народен театар. Во 1982 година ја започнува својата педагошка дејност како асистент по предметот *актерска игра* на Факултетот за драмски уметности, напредувајќи во наставните звања: во 1988 година е избран за доцент, во 1993 година - за вонреден професор, а во 1998 година е избран за редовен професор по предметот *актерска игра*. Од 1997 до 2006 година (односно од 32. до 41. фестивал) е Претседател на Собранието на МТФ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп. Од септември 2009 година е избран за декан на ФДУ – Скопје“. (Театролошка дата-база/автори/Кирил Ристоски). Исто така, во овој дел на неговата биографија се евидентирани сите негови релевантни награди, како наградите за најдобро актерско остварување на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, за улогите на: *Актерот* во претставата *Манги пијат чај* (1978); *Тартиф* во истоимената претстава (1986); *Спиро Црне* во истоимената претстава (1989); *Колобан* во претставата *Колобан* (1992) и *Арсениј* во претставата *Арсениј* (1994); За улогата на Тартиф во истоимената претстава, ја има добиено Наградата на Град Скопје *13 Ноември* (1986); Награда *Актер на годината* од Драмски театар - Скопје за улогата на Просперо во *Бура* (1993); Награда на Собранието на Град Прилеп *3 Ноември* за животно дело (2001).

Секоја од овие награди ја покажува не само неговата актерска умешност, туку и способноста на публиката, критиката, реципиентите да го препознаат во него вонредниот актерски потенцијал и силата на трансформацијата, моќта на колективната игра, вештината за справување со секој театарски проект посебно. Наградите го докажуваат и неговиот и културолошки и општествен ангажман, затоа што е и наградуван неговиот придонес за театарот и културата во Република Македонија. Тука посебно ги имам предвид двете награди *13 Ноември* на Град Скопје и наградата за животно дело *3 Ноември* на неговиот град Прилеп.

Неговата биографија треба да го профилира и неговиот успешен ангажман како декан на Факултетот за драмски уметности (на чие место останува до крајот од својот прерано завршен живот). За неполни две години од мандатот, успеа цврсто да ја по-

стави стратегијата за развој на Факултетот и да му ја зацврсти позицијата во рамки на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје. Непосреден во изразот и како актер и како педагог, но и како декан, за што можам и лично да посведочам, длабоко уверен во моќта на позитивната идеја, успеа во краток временски период да создаде работна атмосфера и препознатлива креативна енергија на матичниот факултет.

Имајќи ги предвид сите овие елементарни податоци, истражувањето треба да се фокусира на анализата на неговата театрографија. Чепкањето низ нечија архива секогаш значи и концентрирање врз доминантниот предмет на интерес – во овој случај актерската професија и театрографијата на одиграните претстави.

Театрографија

Неговата театрографија бележи осумдесет и три (83!) ролји во македонските професионални театарски институции, два речитатива во ораториуми на Македонската опера и балет и една режија на театарска претстава (претставата *Стјуардеси* од Марк Камолети, во продукција на Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, 2005). Значи, станува збор за респектабилна театрографија од осумдесет и шест референцијални единици. Самиот преглед на овие референтни пункта упатува на обемна, богата кариера (за жал, прерано прекината), која се одликува со разнородност во изборот и на режисерите и на авторите и на театарските институции. Оваа дивергентност само оди во корист на неговата актерска профилација, а не во ограничување. Успева од секој театарски проект да го извлече максимумот и потоа да го надгради во оние што ќе следуваат.

Во својата кариера играл на сцените на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, на следната матична сцена по дипломирањето – Македонскиот народен театар, но и на сцените на Драмскиот театар – Скопје, Народниот театар – Штип и Народниот театар – Битола. Играл во независна продукција на Универзалната сала од Скопје и Младинскиот културен центар. Од улогата на Првиот стражар во *Нок спроти Водици* од Шекспир, во режија на Душан Владисављевиќ, со која фактички дебитира на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, во сезоната 1965/66

(за жал, анализата на архивата на театарот не може да го потврди со сигурност датумот на премиерата, според критиката на Иван Мазов од „Нова Македонија“, (бр. 6296 од 28. 1. 1966), се гледа дека премиерата е на почетокот на 1966), па сè до последната ролја на Верховенски во претставата *Бесови*, работена според Достоевски и Ками, во режија на Златко Славенски, со премиера на 21 април 2011 година, може да се анализира неговиот актерски потенцијал, но и соработката со повеќето доминантни македонски, но и странски режисери. Во овој скоро не цел петдецениски активен актерски ангажман, Кирил Ристоски соработува најмногу, според бројот на премиерни изведби, со Владимир Милчин (игра во петнаесет негови претстави) и со Владо Цветановски (игра во четиринаесет негови претстави, од кои една е корежија со Ѓорѓи Јолевски). На сцената на прилепскиот театар, најмногу играл уште како почетник, во претставите на Благоја Дамески (во седум претстави). Од другите македонски режисери играл во пет претстави на Бранко Ставрев и во пет на Љубиша Георгиевски, во четири претстави на Слободан Унковски и Ацо Алексов, во три на Коле Ангеловски, Љупчо Ѓоргиевски и Блаже Алексоски. Од неговата театрографија забележливо е дека играл барем во една претстава на некои од доминантните и респектабилни режисерски имиња и од земјата и оние што гостуваат.

Иако драмскиот избор, во најголем број случаи е дело на режисерот, сепак, базичната театрографска анализа покажува дека Кирил Ристоски играл најмногу во претстави работени според текст на неговиот сограѓанин и пријател Благоја Ристески-Платнарот, и тоа во пет претстави, потоа во четири претстави работени според драмите на Шекспир, три на Чехов, Нушиќ, Горан Стефановски и Блаже Миневски, по две според текстови на Молиер, Плевнеш, Крле, Иљоски, Ѓузел, Чернодрински.

Примарниот преглед на неговата театрографија реферира кон извонреден актерски дијапазон на профилација на ролји, сите прецизно и професионално толкувани, со адекватен третман од првата до последната изведба. Иако овој мој текст е само патоказ кон едно поголемо истражување на неговиот актерски/изведувачки перформатив, сепак би сакала да ја нагласам токму несекојдневната актерска величина која може да се детектира од секој извор претходно споменат, и посреден и непосреден.

Филмографија

Доминантен како појава, авторитативен по својот аудиовизуелен потенцијал, а сепак едноставен како актер, игра во многу телевизиски серии, емисии, но и долгометражни и краткометражни играни и документарни филмови. Бидејќи мојот текст е само „чепкање“ во неговата архива, јас ќе се обидам да дадам назнаки за понатамошните истражувања на филмската активност на Кирил Ристоски. Според податоците од веб-страницата на Македонскиот информациски филмски центар/Кинотека на Македонија (maccinema.com), Кирил Ристоски дебитира во филмот *Пресуда*, 1977 година, работен по сценарио на Јово Камберски, во режија на Трајче Попов, а продукција на „Вардар филм“. Последен негов филмски проект е *Тајната книга*, (2006), работен по сценарио на Јордан Плевнеш и Љубе Цветановски, а во режија на Владо Цветановски.

Во неговата филмографија неодминлив дел се ангажманите во голем број телевизиски филмови и серии, посебно едукативните/образовните, како што се: *Илинден*, *Бушава азбука*, *Наши години*, *На наш начин* и др. Секоја од овие улоги значи донесување на преден план на цврсто изграден лик кој останува препознатлив не само за македонската филмографска традиција, туку и за културната јавност воопшто. Секој од неговите ликови, одигран прецизно, интелегентно, истовремено, совршено трансформиран според параметрите на одлично поставените карактерни потенцијали, останува во глобалната културолошка меморабилија дури и како адекватен знак на кој постојано ќе се реферира. Тука би сакала да го споменам ликот на *Ловецот* во една од најинвентивните телевизиски серии за деца *Бушавата азбука* (МТВ, 1985, автори: Горан Стефановски и Слободан Унковски).

Фотографија

Оние триста и тريسет фотографии споменати на почетокот на овој текст, не се единствените фотографии на Кирил Ристоски кои се архивирани во Театролошката дата-база на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје. Треба да се напомене дека скоро секоја претстава од неговата театрографија има барем по една до две фотографии, со исклучок на оние од неговите актерски почетоци.

Во тој контекст со истражувањето на неговата фототека, може да се направи исклучително важна реконструкција на неговата актерска игра. Секоја од овие бројни фотографии го бележи неговиот физикус, уникатната можност за трансформација, како и начинот на кој тој ја создава својата ролја. Прецизната анализа на фотографскиот материјал покажува дека игра комплементарно со својата моќност/можност и гради личен, непосреден однос кон претставата. Неговиот прониклив израз, луцидниот пристап кон ликот се евидентира и од елементарното прегледување на неговата фототека. Од сите фотографии може да се детектира исклучителната способност за трансформација на ликот, доминацијата во просторот, но и истовремено неограничената доверба и почит кон партнерот/партнерите на сцената. Од елементарно значење е и неговиот однос кон сценскиот простор. Од анализата на фотографиите односот кон сцената реферира на неговата адаптибилност кон режисерскиот концепт и огромниот труд вложен во креирањето на ликот.

Критиката

Од прегледот на зачуваната критика може да се направи анализа/реконструкција и на неговата актерска игра. Исто така, може да се направи анализа на односот на критиката кон него како кон актер. Анализата на критиката од театролошка позиција секогаш реферира на конкретен суд, донесен врз основа на неговата тогашна изведба. Сакам во таа смисла да го потенцирам непосредниот однос *актер-критика* од една страна и од друга, состојбата на критиката како практика во македонската театарска ситуација. Името на Кирил Ристоски, според анализата на театарската критика архивирана во Театролошката дата-база, се сретнува во повеќе референтни единици и секогаш со адекватен импут на неговата работа. Критиката ги верифицира неговите улоги, ги валоризира, но не го маркира и не го издвојува како што тоа го прави со некои други актери во македонскиот театарски праксис. Поконкретно, ја бележи неговата сестраност, ја каталогизира неговата специфична игра, но како да не го препознава неверојатниот талент и работа, од секоја улога да направи мало, комплетно уметничко дело. Тука ги имам предвид сите критики што може да се најдат архивирани и катало-

гизирани, а реферираат на актерскиот опус на Кирил Ристоски. Исклучок од тоа дури не е и неговата исклучително успешна креација во претставата *Полковникот птица* (а потоа и во *Жена за Полковникот*) од Христо Бојчев во режија на Владо Цветановски, во продукција на Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, (1998). За неговата неверојатна изведба на Фетисов, македонската театарска критика го „почестила“ со две критики и едно интервју. И покрај инертноста на македонската критика, посебно на оваа за театарот, може да се направи анализа на односот критика - актер, кога станува збор за актерското мајсторство на Кирил Ристоски.

Во изборот од пишаните медиуми, каталогизиран во Театролошката дата-база, може да се потенцираат и неколку примери на негова полемика на теми што го интересираат, посебно за креирањето и менаџирањето на МТФ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп. Во тоа се препознава и неговиот однос кон сопствената работа, личниот во контекст на општествениот ангажман и исклучителната, денес раритетна одговорност кон сопствената естетика и практика, воопшто.

Заклучок

Чепкајќи по архивата на овој актер – педагог – претседател на фестивалот – едноставно голем човек на македонскиот театар, може да се постават основите за реконструкција на неговиот исклучителен актерски талент. Неговата збирка дигитализирана и архивирана во нашиот Институт нуди основа за понатамошни истражувања.

Она што не можат да го кажат фактите, кои даваат само насоки/референци за истражување, го покажуваат фотографите, видео- и аудиозаписите, сеќавањата, разговорите, миговите и отисоците на истите тие мигови на секој од нас што барем еднаш соработувал со него.

Лично сеќавање - едно од многуте

Некаде кон крајот на 2010 година добив покана - повик од нашиот декан да бидам претседател на комисијата за самоевалуација на ФДУ. Штотуку вратена од породилно отсуство, не знаев дали ќе можам спремно да одговорам на предизвикот. Своите

дилеми ги изнесов и пред него и пред продеканот (сегашниот декан проф. м-р Лазар Секуловски) и двајцата ми одговорија дека стојат зад мојот избор. Во описот на работните задачи за истиот проблем беше спроведувањето на студентската анкета која поради критериумите (да биде истата студентска група како од минатата анкета) требаше да дојдам на факултет во попладневните часови. Меѓутоа имаше проблем, немаше кој да биде со мојот скоро година и пол стар син. Кога му го кажав тоа на Деканот, рече: „Донеси го, не е проблем“. Во тоа време на телевизија одеше една од многуте репризи на познатата ТВ-серија од моето детство *Бушава азбука* и од време-навреме мојот син го забележуваше ликот на Ловецот, таму на екранот. Кога попладнето стигнавме на ФДУ, влеговме во кабинетот на Деканот, моето дете го препозна Ловецот од серијата, кој исто толку непосредно како што се соочуваше со секојдневните професионални предизвици, се соочи со предизвикот да биде пак Ловецот за едно едно и полгодишно дете, додека јас ја извршував мојата зададена обврска. Во тоа време од околу еден час, Кирил Ристоски покажа зошто е толку успешен и како актер и како декан и како човек, затоа што знаеше како!!!

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2011). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Лужина, Јелена. (2007). во Старделов, Георги и др. (уред. одбор). *Театарот на почвата на Македонија XX век*. Скопје: МАНУ.
- Batušić, Nikola. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.
- Македонски информациски филмски центар, from: http://www.maccinema.com/avtor_detali.asp?IDSORABOTNIK=120&tSearch=&kategorija=4 (пристапено на: 21. 1. 2012).

ВЛАДИМИР МИЛЧИН (1947)

РЕЖИСЕР

Режисерскиот театар во Македонија најјасно се детектира во работата на неколкумина режисери, меѓу кои, едно од доминантните места му припаѓа на Владимир Милчин. Режисер чијашто авторска поетика и естетика може да се дефинираат на рамниште на стил и се вредни и потребни за истражување токму по својата уникатност и специфичност.

А. Примарна перспектива

Владимир Милчин е роден во Скопје на 29 април 1947 година, во семејството на маркантниот македонски актер, режисер, педагог... - Илија и Даница (по професија лекар). Основно и средно образование (прва, трета и четврта година) завршил во Скопје, во Гиманзијата „Јосип Броз“. Втората година од средното образование ја учи и завршува во Прага (тогашна Чехословачка, 1963/64), во *Прва Гимназија на Летна* (името на квартот). По враќањето од Прага, го основа Не-театарот „Кактус“ (1964 - 1967), во кој се вклучени голем број денес - етаблирани македонски театарски уметници. Дипломира на отсекот за режија на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград во класата на проф. д-р Хуго Клајн (1970). Уште за време на студиите има прилика да режира во професионален театар. Во 1969 година на сцената на Драмскиот театар од Скопје ја поставува претставата *Балада за лузитанското страшило* од Петер Вајс. Дипломира со претставата *Пантаглез* од Мишел де Гелдерод, повторно на сцената на Драмскиот театар, во 1970 година. По враќањето во Македонија (1970-1972), во манастирот Св. Никита близу до Скопје, го води (заедно со Слободан Унковски) Театарот „Кај. Св. Никита Голтарот“. Со театарската алтернатива се занимава и малку подоцна, кога ја основа *Театарската работилница ФФ* (1979-1983). Вработен е како драматург и режисер во Драмата при МНТ (1970-1982). Води класа на отсекот за драмски актери хонорарно, на Вишата музичка школа во Скопје (1972-1974). Од 1982 година до денес, води класа за актерска игра на Факултетот за драмски уметности – Скопје (каде што

бил и декан, два четиригодишни мандати (1983-1987 и 1989-1993). Бил и претседател на Сојузот на Здружението на драмските уметници на СР Македонија (избран во декември 1984). Од 1992 година е и извршен директор на Институтот „Отворено општество Македонија“. Активно режира во и надвор од Македонија. Добил голем број награди, меѓу кои се: *Награда за најдобра режија* на МТФ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп за претставата *Обесеник* од Борислав Пекиќ (МНТ-Драма, 1979); Истата награда ја добива и следната година за претставата *Свечена вечера во погребното претпријатие* од Иво Брежан (Народен театар – Битола, 1980); *Награда за најдобра драматизација* на Фестивалот „Стериино позорје“ - Нови Сад во 1986 година за претставата *Дервишот и смртта* од Меша Селимовиќ (Покраинско позориште - Приштина, 1985); Плакетата „Јурислав Корениќ“ на Фестивалот МЕС - Сараево во 1986 година за претставата *Дожд во Вертомонто* од Теки Дервиши (Албанска драма, 1985); *Награда за најдобра режија* на МТФ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп во 1987 година за претставата *Калугерички тишини* од Слободан Шнајдер (Народен театар – Битола, 1987); На Фестивалот „Сплитско лето“ во 1991 година ја добива наградата „Јудита“ за претставата *Клетите пејач* од Мишел де Гелдерод (Хрватско народно казалиште - Сплит, 1991); Повторно добива *Награда за најдобра режија* на МТФ „Војдан Чернодрински“ - Прилеп во 1998, 1999 и 2003 година за претставите *Коските што доаѓаат доцна* од Теки Дервиши (Албанска драма, 1998), *Људиот Ибрахим* од Туран Офлазоглу (Турска драма, 1999) и *Колку пати ќе умираме* (Народен театар – Битола, 2003); За претставата *Дервишот и смртта* (Албанска драма, 2003) ја добива *Наградата од весникот „Нова Македонија“* за најуспешна претстава во целина на 39. МТФ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, (2004).

Б. Надвор од институциите

- Не-театар „Кактус“

Владимир Милчин ја запознава режисерската активност уште од средношколските денови. Имајќи прилика во Прага да се запознае со нов за него театарски израз (сатиричен театар, колажна форма), по враќањето во Скопје, во летото 1964 година го

основа Не-театар „Кактус“. Уште со дефинирањето како „не-театар“ може да се скицираат основните поетички начела на театарот. Тоа е неформален театар, кој ќе ги одбегне доминантните сфаќања за тоа што е театарска претстава, ќе ја одбегне институцијата – театар, која се поврзува со „сериозноста“ како прагматична поетика, и ќе стане сатиричен, лудистичен, луциден театар. Од позиција на коментатор на ситуациите, не само во општеството, туку и во уметноста, Милчин ќе го предизвика вниманието на јавноста со режиите на претставите: *Кактус коктел бр. 1* (праизведена на 23 мај 1964 година на сцената на МНТ); *Бла-блу* и *Кактус коктел бр. 2: Конференција како бесконечно тоа звучи* (по текст на Аљоша Руси и Слободан Унковски). Со Унковски заедно ја режираат претставата *Кактус под чадор* (1967). Не-театар „Кактус“ како што и симболично тоа го навестува името на трупата, има цел „да боцка“, да го провоцира застоениот театарски *mainstream*. Уште од овие претстави може да се препознава авторската режисерска поетика во формирањето – коментар, провокација, концепт.

Театар „Кај Св. Никита Голтарот“

Во просториите на манастирот Св. Никита на Скопска Црна Гора, во летото 1970 година формирана е првата и единствена театарска трупа во Македонија, која функционира по примерот на комуна, братство, но и универзитет, по примерот на тогаш актуелните, светски познати театарски трупи (на Готовски, Барба, Шекнер). Театарот го добива денес амблематското име „Кај Свети Никита Голтарот“. Исто како со *Кактус*-от, така и во името на овој театар содржана е и неговата програмска визија. Претходница на формирањето на театарот е манифестот *Проект за еден театар 70*, објавен во априлскиот број на месечникот „Фокус“, од авторите Владимир Милчин, Слободан Унковски и Мартин Панчевски. Според подоцна запишаното сеќавање за манифестот, тоа е обид да се дефинира сопствениот став кон традицијата и модерното во театарот (Милчин, 1999: 112). Во овој театар Владимир Милчин на работата на трупата ѝ пристапува од позиција на режисер-гуру, режисер кому сите членови на тимот му укажуваат безгранична доверба, и кој ги води – како духовен учител – по патот на создавањето на театарското уметничко дело. Единствената претстава на театарот *Скици за преданието Каинавелиско* е работена според двете стихозбирки на Славко

Јаневски: *Евангелие по Итар Пејо и Каинавелија*, кои се луцидни по својата енергија, 'карневализациски' (Bahtin, 1967: 186) и нудат можност за навраќање кон ритуалната енергија на театарот (Стојаноска, 2003: 32). Членовите на овој театар практикуваат психофизички техники/вежби, преземени од практиката на претходноспоменатите режисери. Во записот на Милчин, се упатува и на тоа дека *претенциозната програма беше под влијание на претставите кои доаѓаа на БИТЕФ. Мејерхольдовата биомеханика, вежбите на Гротовски, Бруковите вежби за импровизација, белешките на учениците на Вахтангов, сето тоа беше преведено за потребите на подготовката на групата млади луѓе, сите аматери* (Ibid.). Нивниот секојдневен распоред (според зачуваните тетратки-дневници на В. Милчин) може да се анализира, како и секоја наставна програма¹¹². Ова е засега единственото искуство не само на режисерот, туку и на актерите и сите други учесници во театарскиот процес.

- Театарска работилница ФФ

Во рамките на работата на Естетичката лабораторија (која на Филозофскиот факултет во Скопје, работи уште од 1959), во 1978 година почнува со работа *Театарската работилница ФФ*, под водство на Владимир Милчин. Ова е уште едно од во-нинституционалните театарски искуства на Владимир Милчин, кои ќе го проектираат и неговиот личен ангажман, како препознатлива режисерска поетика, подоцна. Во *Театарската работилница ФФ* (поставени се и одиграни четири претстави сите во негова режија¹¹³) 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 дека учесниците не се дистанцирани и изолирани од општосекојдневниот живот, како што беа *голтарите*.¹¹⁴

Од прегледот на сите претстави што Владимир Милчин ги поставил надвор од институциите може да се детектира специфична авторска естетика насочена кон коментар на актуелните секојдневни случувања, еден вид на ангажирана уметност, од позиција на перманентна нагласена присутност. Режисерската естетика се формира и

низ континуираните вежби, тренинзи, проучувања и истражувања на театарот. Ваквиот начин на работа, режисерот Милчин ќе го продолжи и во институционалните претстави, земајќи ја во некои од нив и позицијата на автореференцијалност, навраќајќи се кон темите, актерите, сцените од своите претходни неинституционални претстави.

В. Во професионалните театарски институции

Владимир Милчин на сцената на професионалните театри освен што режирал, работел и како асистент на режисерот Хуго Клајн за претставата *Венецијански трговец* од Шекспир (МНТ-Драма, 1970). Во повеќето претстави што ги режирал го направил изборот на музиката. Превел седум драми и драматизирал исто толку прозни текстови. Адаптирал три текстови за поставување на сцена, два пати изработил костимографи и е автор на либретото за балетот *За непознатиот* (МНТ - Балет, 1992).

- Македонските театри

Режисерската поетика на Владимир Милчин продолжува да се создава и денес. Во рамки на професионалните театри во Македонија, на територијата на поранешната СФР Југославија, и надвор од неа, има режирано повеќе од осумдесет претстави. Неговиот пристап кон работата е активен, истражувачки, интеркултурален. Според македонската театрологија, тој е *можеби единствениот балкански режисер кој систематски се обидува да го воспостави, но и постојано да го одржува жив и отворен интеркултуралниот/мултикултуралниот дијалог помеѓу етничките и театарските заедници коишто во Македонија живеат напоредно (една покрај друга), ама мошне ретко се допираат* (Лужина, 2003: 21).

Првата претстава во професионален театар ја режира уште пред да дипломира. Тоа е претставата *Балада за лузитанското страшило* од Петер Вајс (Драмски театар, 1969). Драматиката на Петер Вајс е мотивирачки чекор кон формирањето на личната режисерска поетика на В. Милчин. *Режисерски театар* е карактеристична сценска интерпретација на одредена предлошка за претставата, во која се препознава особено режисерскиот концепт: да не се интерпретира некој текст, туку да се создаде новиот текст на претставата. Владимир Милчин го создава својот текст на претставата со

препознатливиот за него - избор на текстот - драмската предлошка, визуелниот впечаток од претставата (сценографија, костимографија, светло, реквизита), работата со актерите и останатите учесници во театарскиот процес. Базичната анализа на драматуршкиот материјал што го поставува како предлошка во неговите претстави, укажува на насоченост и концентрираност на еден политички мотивиран и ангажиран театар, но не со пропагандни цели, како што во еден период се развиваше театарот во неговата историја, туку директно, насочена потреба и *театарот да го менува светот!* Статистиката посочува неколку факти, потребни за детерминација на работата на режисерот Милчин со драматуршкиот материјал. Од тие повеќе од осумдесет претстави, најзастапени се претставите играни според македонски автори (деветнаесет, и тоа најмногу четири на Благоја Ристески-Платнар, три на Блаже Миневски и на Живко Чинго), потоа следуваат авторите од поранешните југословенски простори (петнаесет, од кои најпоставуван е Теки Дервиши – три пати), класиците на светската драматургија ги избрал за драмска предлошка во десет претстави, драмите на Едвард Бонд - три пати, исто како и на Мишел де Гелдерод. Бројките што ја предизвикуваат понатамошната анализа го експлицираат и примарниот однос на режисерот кон драмскиот автор. Текстовите најчесто се провокативни, политички ангажирани (според Сартр). Предмет континуирано е еден посебен човек и неговиот однос кон општеството. Човек кој по многу нешта не му припаѓа на општеството и борбата со него (пример за тоа се сите текстови на Едвард Бонд, Мишел де Гелдерод, Меша Селимовиќ, Живко Чинго...).¹¹⁵ На таквите текстови, режисерот им додава голем број на симболи и знаци што гледачот секогаш мора да ги декодира и да биде во перманентен активен однос со режисерскиот концепт. Претставите ги создава според концепт, кон кои строго се придржува, како тој, така и сите членови на театарскиот ансамбл. Од реконструкцијата на претставите може да се заклучи дека Владимир Милчин го респектира драмскиот автор, го користи неговиот текст како еден од текстовите на претставата и максимално му го доверува аудитивниот процес на претставата. Меѓутоа, текстот е само базата од која почнува да се плете мрежата на разноразните интертекстуални релации, кои ги повлекува режисерот во текот на работата на групата. Тој го насочува внимание-

то кон главниот херој на претставата, кој најчесто е нетипичен¹¹⁶. Не постои разлика меѓу работата во професионалните театарски институции и во оние надвор од востановените институционални норми, при работата со актерите. Типичен пример за тоа е претставата *Фарса за Храбриот Науме* од Русомир Богдановски (МНТ-Драма, 1971). Во претставата активно и паралелно и во подготовката, и при изведбата, учествуваат и професионалните актери на МНТ (Петре Прличко, Љупка Џундева, Ристо Шишков, Кирил Андоновски...), но и актерите од Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ (Катерина Јованова, Катица Трајковска, Кире Печијаревски, Ненад Стојановски, Љубиша Никодиновски...). И едните и другите работат според своите востановени начела на работа со истиот режисер. Резултат на тоа е извонредно интересната претстава, во која се поставуваа и некои од базичните постмодернистички интервенции кои ќе следуваат подоцна во македонската театарска практика.

Неговиот режисерски дискурс го дефинираат најчесто стилизиран, гротескно реализиран визуелен простор (темна масовна/масивна сценографија, повеќе наменска, работена многучесто, со ист сценограф - Крсте С. Цидров, четириесетина сценографии; Бранко Костовски (четиринаесет), и ист костимограф - Елена Дончева, петнаесет сценографии; Рада Петрова-Малкиќ, пет; Благој Мицевски, дванаесет; Марија Пупучевска, десетина). Визуелниот портрет во сите претстави на Милчин го коментира текстот и се поврзува со претставата „однатре“ (односно, на претставата ѝ пристапува како на матичен материјал, органски поврзан елемент со којшто се справува во текот на целото дејство). И аудитивниот елемент секогаш го коментира тоа што се создава во претставата. Без разлика дали станува збор за изборот на музиката на режисерот или за комплетно авторско решение музиката е секогаш активен чинител во претставите.

- Театарските искуства однадвор

Првата режија на Милчин надвор од матичната земја е *Големата вода*, според истоимениот роман на Живко Чинго, на сцената на театарот „Нова сцена“ во Братислава, тогашна Чехословачка, во 1977 година. Претставата е забранета по првата генерална проба. На текстот на Чинго, Милчин ќе му се врати подоцна во претставата со истоимен наслов режирана на сцената на Албанската драма при Театарот на народностите (1977).

Интересот кон провокативниот драматуршки материјал се забележува и во сите претстави режирани надвор од матичната земја. Еклатантен пример за тоа е претставата *Свети Сава* од Синиша Ковачевиќ (Народно позориште - Зеница, 1990). Во претставата која се бори со повеќето догматски ликови на српската национална историја и истите ги первертира, но не пародирајќи ги, туку напротив, накалемувајќи им само чисто човечки димензии, игра тогаш најекспонираниот актер Жарко Лаушевиќ (познат и по ангажманите надвор од театрите, како провокативен и амбивалентен актер).

На сцената на Покраинското позориште во Приштина (Албанска драма), Владимир Милчин поставил три драмски претстави и еден балет. Сите три претстави ја отсликуваат неговата режисерска поетика и се работени со еден ист актер (кои ги толкува главните ролји во претставите) - Истреф Беголи. Тоа се претставите *Конфитеор* од Слободан Шнајдер (1983), *Дервишот и смртта* од Меша Селимовиќ (1985) и *Брегот на жалоста* од Теки Дервиши (1987), како и балетот *Зеф Љуш Марку* од Акил Коци (1986). Во Хрватското народно казалиште „Аугуст Цесарец“ во Вараждин поставил две претстави *Маскерада* од Лев Бирински (1982) и *На домашна нега* од Иван Бакмаз (1983). Претставите *Руво* од Шемседин Гегик (1989), *Предел сликан со чај* од Милорад Павиќ (1989) и *Свети Сава* од Синиша Ковачевиќ (1990) ги поставил на сцената на Народното позориште во Зеница. Во Сплит ги поставил *Самоубиец* од Николај Ердман (1988) и *Клетиот пејач* од Мишел де Гелдерод (1991). *Клавиго* од Гете го поставува на сцената на Народното позориште во Нови Сад (Унгарска драма). Во Камерниот театар 55 во Сараево ја поставил претставата *Беснакето на куклата* од Сафет Плакало (1991). На сцената на Националниот театар во Тирана, Албанија во 1996 година ја режира *Смртта на Дантон* од Георг Бихнер. Во октомври 1977 година во Крагуевац, го режира ораториумот на отворено *Големiot училищен час* по текст на Лилјана Чаловска и музика на Ристо Аврамовски.

И во претставите што ги режира надвор од матичната земја доминира препознатливата режисерска естетика, што ја дефинираат: промислено избран текст со содржина што провоцира, од кој се режира само потребниот материјал, темна сценографија, повеќенаменска, симболична и стилизирана костимографија, актерска емоција

диктирана од идеологија, актерска игра од дистанца, ареалистична и со груб коментар на стварноста, играње од внатре со воздржаност и дисциплина. Секогаш постои кулминација од емоции на крајот, но емоции што се строго водени од режисерскиот концепт, а не патетично наметнати од самата приказна.

- ТВ-искуство

Во својата долгогодишна режисерски определена кариера, Владимир Милчин режирал и за потребите на телевизијата. Ги режирал телевизиските снимки за повеќето свои претстави, емисии за Фестивалот „Струшки вечери на поезијата“, како и ТВ-драмите: *Мистер Порфирие* од Атанас Вангелов (1974) и *Ибе Паликуќа* од Аљоша Руси (1976) и двете во продукција на РТВ Скопје (денес МРТВ).

Г. Педагог

Активен педагог е повеќе од триесет години. Не само што ги учи актерите во своите претстави (според принципите зацртани во *Проектот за еден театар 70*, да се образуваат сите – и актерите и публиката и режисерот), туку и работи како професор по актерска игра. Хонорарно води актерска класа на отсекот за драмски актери при Вишата музичка школа во Скопје и порано (1972-1974).

На Факултетот за драмски уметности води класа по актерска игра од 1982 година. Истражувањата поврзани при создавањето на претставите, продолжуваат со активната педагошка дејност. Од неговите класи најчесто излегуваат најактивните македонски театарски и филмски актери.

Д. Владимир Милчин или спецификата на авторскиот режисерски ракопис

Текстот што претходеше е само почетна иницијатива да се детерминира творештвото на режисерот Владимир Милчин. Од понатамошните истражувања, како и од овие направени претходно може да се постави неговата режисерска поетика, се разбира, и естетика, целосно авторизирана, модерна по својата основна вокација со сите предизвици на модернизмот (оригиналност, авторство, политичност, утопичност), но и по некоја нишка на постмодернизам (интертекстуалност, дистопичност, симболичност, коментар), како и една специфична авторска естетика на дескрибирање

и минуциозно вивисецирање на односот на човекот и власта, поточно на единката и општеството. И како режисер и како педагог и како активно вклучен во секојдневните општествени прилики, Владимир Милчин го протежира својот специфичен авторски ракопис, по кој денес го препознаваме неговиот стил. Заедно со Љубиша Георгиевски и Слободан Унковски ги поставуваат основите на македонскиот режисерски театар, кој иницијално бил зачат во работата на нивните претходници.

Користена литература:

- Маринковиќ, С., Стефановски, Р. (1986). *Четириесет години на Македонскиот народен театар 1945-1985*. Скопје: МНТ.
- Беловић, Мирослав. (1994). *Уметност позоришне режије*. Београд: Универзитет уметности у Београду и Завод за уџбенике и наставна средства.
- Иванов, Благоја. (1999). *Поглед од гледалиштето*. Скопје-Мелбурн: Матица Македонска.
- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2005). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (уред.). (1998). *Теорија на драмата и театарот*. Скопје: Детска радост.
- Лужина, Јелена. (прир.). (1999). *Актерството и режијата во македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Јелена. (2000а). *Театралика*. Скопје-Мелбурн: Матица македонска.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2000б). *Прилози за историјата на македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Лужина, Јелена. (2003). *Театралика, пак*. Скопје: Магор.
- Мазов, Иван. (1982). *Сцената - тврда почва на стварноста*. Скопје: Култура.
- Мазова, Лилјана. (2003). *Тој и тие – Театарски сложувалки*. Скопје: ФДУ.
- Стојаноска, Ана. (2003). *Македонски постмодерен театар*. Магистерски труд. Факултет за драмски уметности. Скопје, Македонија.
- Bahtin, Mihail. (1967). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: NOLIT.
- Милчин, Владимир. (vmilcin@soros.org.mk) (18. 4. 2005). Re: Mala molba, Email до Ана Стојаноска (arcanna10@hotmail.com).

ТЕАТАР: МЕМОРИЈА

СИТЕ СТРАНИ НА ТЕАТАРСКАТА МЕМОРИЈА - ОБИД ЗА ЗАЧУВУВАЊЕ НА ТЕАТАРСКАТА ПРЕТСТАВА

Театарот е место на меморија. Театарската претстава е во постојана потреба да остане запаметена поради нејзината краткотрајност и неможноста истата да остане меморирана, конзервирана и/или презервирана на еден, уникатен и специјален начин. Театрологијата овој проблем го надминува користејќи алатки од неколку сродни научни дисциплини, но и создавајќи свои со користење на т.н. театролошки, посредни и непосредни извори. Реконструкцијата на претставата е доминантен метод за анализа на една претстава. Имајќи го предвид сето ова, но и од моето лично искуство, со дигитализацијата на повеќето театарски претстави и работата на првата театролошка дата-база на овие простори, сакав да се фокусирам на еден специфичен начин на истражување на проблематиката. Поточно, мојот текст е фокусиран на откривањето на сите страни на театарската меморија, на кој начин секој од нас памети една претстава, но и на кој начин актуелната наука ја памети претставата. За таа цел, студијата/рефератот е конципиран во неколку делови.

- Дигитализирање на претставата, снимање и внесување податоци – со пренесување на лично искуство од работата на Театролошката дата-база на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје
- Личните сеќавања за истата претстава, начин на селекција и презентација
- Театарската претстава и нејзиното зачувување - преглед на извори и дефинирање на методот на реконструкција
- Науката како главен чувар на театарската меморија и адекватната помош од приватната театарска меморија.

Секој од елементарните компоненти на овој текст на свој начин ги открива лицата на театарската меморија. Исто како што и реконструкцијата на претставата ја открива самата претстава по еден долг процес на истражување.

Дигитализирање на претставата, снимање и внесување податоци - со пренесување на лично искуство од работата на Театролошката дата-база на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје

Водени од идејата македонската театарска практика да остане зачувана, а притоа и да може истата да се истражува понатаму, и да се презентира, тимот на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности - Скопје, тргнува со идеја да создаде театролошка дата-база. Базата за тогашни услови, во 1999 година, е пионерски потфат, затоа што се темели на современите, тогаш актуелни трендови на презервација и конзервација на културното наследство. Идејата на македонските театролози не е ниту прва, ниту уникатна. Идејата да се направи дигитална база поврзана со театарска граѓа ја има насекаде низ светот. Посебно, со продорот на интернетот може да се следат активностите на сите институти и независни групации кои работат на тоа да го зачуваат театарот, поточно, театарската претстава. Од најопштите дигитални бази, како што е светската дигитална база (The World Digital Library /WDL/) која на интернет ги донесува сите значајни материјали поврзани со културното наследство и тоа на различни начини и во повеќе различни формати (за повеќе може да се види на <http://www.wdl.org/en/about/>), па сè до посебните театарски дата-бази, како што е онаа на група волонтери, која треба да е адекватна на најголемата филмска база [imdb.com](http://www.imdb.com), а се нарекува Internet Theatre Database (<http://www.theatredatabase.com>), или дата-базата на Бродвеј (<http://www.ibdb.com>). Секоја од овие дата-бази работи на утврдени принципи кои хуманистичките науки ги преземаат од искуствата на новата компјутерска и интернет-технологија. Користејќи го тоа искуство, но и сакајќи Македонија да се позиционира на светската театролошка мапа, македонскиот тим создава своја која има цел да го чува своето матично театарско наследство.

Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје, континуирано и перманентно скоро четиринаесет години собира, архивира, дигитализира театрографска граѓа, истата ја анализира и објавува во зависност од работата на конкретни проекти. Почнувајќи од 1999 година па сè до денес, непрекинато се прави ажурирање на базата, со цел да се дигитализира македонската театарска традиција. Ваквиот начин

на елаборација е потребен за да се има предвид за тоа што содржи целокупниот фонд на Институтот, поконкретно *Театролошката дата-база*. Фондот на Институтот за театрологија е разнороден и разновиден. Постојат архивски, библиотечни и кинотечни пофондови, како и дигитализирани фондови. При крајот на 2003 година, Институтот започна систематски да ги дигитализира видеоснимките од театарските претстави на сите македонски театри. Засега, овој фонд собира над 250 поединечни наслови. Снимените театарски претстави се чуваат од неколку различни причини. Првата е базичната - да се зачуваат театарските претстави во нивната иницијална форма, ако тоа може така да се нарече. Снимени или со професионални телевизиски тимови, или аматерски од личната архива, најчесто на режисерот на претставата тие се уникатен доказ дека претставата се играла и е поставена. Овие снимки на истражувачите им користат при реконструкцијата на претставите, за истражување на моделот на режија и изведба, како и за презентација на самиот материјал. Нивната конзервација значи можност за истражување на феноменот на времето и на културата, и потенцијал за користење при истражување на работата на секој учесник од театарскиот тим. Тоа подразбира и нивна достапност и репрезентативност. Потенцијалните музеолошки постановки може да ги користат и како презентација во актуелни проекти. Всушност, примарното ниво од кое тргнува оваа идеја нуди неограничен број опции за истражување. Втората причина за зачувување на театарските претстави со нивното снимање во ДВД-формат е секундарна, каталогизација на материјалот. Македонската професионална театарска практика е релативно мала и истата може да се следи и хронолошки и тематски, односно естетски. Следната причина е веќе научна, обид да се следат светските и европските стандарди за конзервација и презервација на културното наследство, посебно на она што УНЕСКО го именува како нематеријално културно наследство. Односно, да се зачува дел од културата на еден народ што не може на ниту еден друг начин да биде зачувана. Заштитата на културното наследство на еден народ (и на материјалното и на нематеријалното) е примарна грижа за секоја институција од областа на културата. Според стандардите на УНЕСКО потребно е културното наследство да се зачува, валоризира и да се ревалоризира, и што е најважно, да се **ДИГИТАЛИЗИРА** и да се постави како широко **ДОСТАПНО** за понатамошна употреба.

Македонскиот театар има свои специфики што го дистингвираат во однос и на балканските, но и во однос на европските театарски системи. Секоја од спецификите што македонскиот театар го поставува како различен, но и во корелација со другите, како сличен на нив, го прави дел од културното наследство на македонскиот народ, поточно *нематеријално, недопирно/intangible* според правилата на УНЕСКО. Македонската глума/актерска игра уште во минатиот век, од повеќе театролози (не само македонски, туку и странски) беше детерминирана како *посебна, специфична, ретка*. Тоа е уште една од причините да се заштити и да се зачува како нематеријално културно наследство. Презервацијата во таканаречената дигитална ера на културното наследство има две основни фази:

- Основна дигитализација - директно зачувување со пренесување во дигитален формат (снимање на текст на компјутерска меморија, скенирање на фотографии, пренесување на аудио и видео форматите во дигитален и сл.)
- Напредна дигитализација - со вметнување на културните артефакти во напредни компјутерски програми.

Бидејќи директно сум вклучена во работата на Институтот од 2001 година, ми беше едноставно да го пренесам искуството од работата на базата. Во базата се евидентира процесот на развој на секоја професионална театарска институција во Македонија, детално според неколку базични знаци: претстава, учесници во претставата, фото- и видеозаписи. Освен со податоците за денес активните театарски институции и фестивали, Институтот за театрологија располага и со податоците за театрите од минатото (1913-1944), како и со податоци за поголем број аматерски, алтернативни и независни театри. Богатиот фонд на Институтот за театрологија содржи и поголема збирка предмети, лични архиви и персонални датотеки на поголем број реномирани македонски автори. Персоналните фондови се дигитализирани и архивирани според стандардите за архивирање на податоци. Институтот за театрологија има и пообемна збирка на театрографски материјал и во дигитална и во печатена форма (плакати, програмки, фотографии, исечоци од весници и сл.)

Во едно од своите претходни проучувања на оваа тема, напишав дека, истражувањето на дигитализираното културно наследство може да се развива на повеќе различни начини: компарација на моделите и методите на работа, историско и теа-

трографско дефинирање на проблематиката, дефинирање на естетиката и поетиката на секој автор поединечно или на секој театар посебно. Истражувањето на моделите и методите на работа со компаративен метод истовремено ја развива и идејата не само да се презентираат пред јавноста, туку и да се валоризираат и да се детерминираат како специфични, номинални, онтолошки практики на работа, а со тоа да го систематизираат театарот на едно повисоко ниво. Компарацијата на моделите може да се користи и во едукативната практика. Истражувањата може да бидат: еднодимензионални - концентрирани на откривање на авторските поетики (актер, режисер, драмски автор, учесници во претставата) и на театарските практики (репертоар, модел на игра, доминантни квалификувати) и мултидимензионални - истражување на влијанието на театарот на една средина, култура, контекст. Од досегашното искуство на Институтот за театрологија се препознаваат двата модели на истражување кои секојдневно се надградуваат и овозможуваат развивање на оваа релативно млада научна дисциплина. (Stojanoska: 2013, *Digitalized memories – conference materials*).

Театарската претстава и нејзиното зачувување - преглед на извори и дефинирање на методот на реконструкција

Како може да се зачува нешто недофатливо? Нешто што не може да се стави во кутија и да се запечати? Како може да се дигитализира сеќавање? Како, ако тоа сеќавање е само лично, а сепак толку познато за сите што го гледале? Повеќе прашања без одговор, кои нудат само потенцијални одговори. Така тргна мојата истражувачка приказна со обидот да се зачува театарската претстава, притоа да се дигитализира и да даде отворени можности за натамошни истражувања. Театролозите и љубителите на театарот секогаш се соочени со овој предизвик. Театарот, тој краткотраен уметнички чин, кој живее само и исклучиво додека го гледаме, не може да се конзервира на ист начин на кој може кој било друг уметнички производ. А сепак постои потреба од истото, потреба да се сочува за иднината едно сеќавање, еден миг од траењето на едно комплексно и комплетно дело.

Одамна познато и веќе општо место е тврдењето дека театарот е место на меморија. На 30 март 2007 година, за време на Фестивалот „Скомрахи“, на Факултетот за драмски уметности – Скопје, се одржа Научна конференција со наслов „Театар и мемо-

рија“. На истата свои истражувања презентираа шеснаесет театролози и културолози, кои беа водени од примарната идеја – театарот како место на меморија. Заклучокот од конференцијата беше дека театарот е и треба да биде место на меморија. Некои од тие текстови ми беа одличен истражувачки материјал и за оваа студија. Театарската претстава е ограничена на неколку саати изведба. За разлика од другите уметности кои се темелат на својата трајност и постојаност, театарската претстава трае само во мигот на изведбата. За разлика од театарот, другите уметности се чуваат и се конзервираат во истата форма во која и се настанати. Можеби токму краткотрајноста му го дава на театарот магичниот впечаток да се изгледа, да остане во нашата емотивна меморија. Меѓутоа, сите ние вљубениците во театарот сакаме да го зачуваме тој краток миг. Затоа благодарение на придобивките од некои од медиумите истото се прави постојано. Се прават фотографии, се пишуваат рецензии, со продорот на снимањето и видеото, денес и ДВД-то, претставите се снимаат, сè со една цел да останат запаметени. Меѓутоа, кој начин и да го избереме од оние класичните - музејски реконструкции на дадени претстави, па сè до современите дигитални конзервирања на претставите останува впечатокот дека театарот е минлив, а нам, на неговите вљубеници ни останува да го сочуваме. Што сè може театарот да зачува или како истото од театарот да биде зачувано? Театарот сам по себе е место на меморија. Тој чува: „драмски приказни, гестови, настани, лични и колективни доживувања, атмосфера, интимни чувства, начин на нивното пренесување...?“ (Лужина, 2013: 8) Театарот, исто така, го чуваат и сите негови сведоци и оние што тие сведоци ги наследиле, преку личните сведоштва (кажани и/или напишани), преку снимените претстави, преку интервјуата, рецензиите, стручните текстови. Театарот е едно мошне интересно место за соочување со меморијата. Денешното време кое посебен однос остварува со новите технологии (интернет, големи компјутерски сервери, ХД-техника на снимање и презентација и сл.) само му помага на театарот што полесно, со помалку пречки во основниот комуникациски канал да се остави трага, да се запамети, зачува... За жал, или за среќа, емоцијата сè уште не може да се конзервира и да се дигитализира, туку само да се пренесе. Тоа парче од сложувалката му е оставено на театрологот, на проучувачот, на сведокот, на научникот. Сепак, постоењето на можност, на едно место да се зачува искуството на театарот е податлива идеја за размислување. Слично како и во другите научни дисциплини што се занима-

ваат со реконструкција и теориско-методолошкиот пристап во една театролошка тема, реконструкцијата ќе се заснова на повторно создавање/реконструкција на претставата врз основа на повеќе извори. Како што напоменува хрватскиот театролог Никола Батушиќ бидејќи знаеме како се конструира една театарска претстава, во однос на „нејзината реконструкција, театрологијата ќе настојува да ги утврди обележјата на сите составни елементи“ (Batušić, 1991: 125). Реконструкцијата на претставата како основна методологија на работа во театрологијата, значи „враќање во живот“/воскреснување на театарската претстава. Реконструкцијата може да биде базична или примарна и проширена или секундарна. Во зависност од тоа што и како се зачувува, реконструкцијата на претставата се служи со посебни извори. Всушност, реконструкцијата како научен метод, театрологијата ја позајмува од други сродни дисциплини, на пример, од археологијата.

Базичната реконструкција подразбира консултирање на примарните и секундарните театролошки извори, нивно имплементирање при реконструкцијата и правење на мала по обем визија за тоа како претставата била креирана од театролошки аспект. **Проширената реконструкција** е надградба на базичната и истата вклучува и консултирање на дополнителни извори, целосна реконструкција врз основа на откриените извори, правење на *холограм* на претставата, се разбира од историска дистанца.

Првиот чекор при реконструкција на претставата (без разлика дали станува збор за *базична* или *проширена* реконструкција) е пронаоѓање на изворите за реконструкција, најчесто познати како **примарни и секундарни** театрографски извори. Хрватскиот театролог, прави прецизна *differentia specifica* за тоа кои се **непосредни**/примарни, односно, **посредни**/секундарни извори. Која номенклатура и да се прифати е правилна, само е ако правилно е направена дистинкцијата (Batušić, 1991: 126-128).

Како **непосредни извори** најчесто се користат податоците за зграда-театарот, за сценскиот простор, сценската техника, делови од сценска опрема, костими, реквизита, маски, режисерски, суфлерски и инспициентски книги, фотографии, влезници, програмки, плакати и други видови на театарски пропаганден материјал (Batušić, *ibid.*). За разлика од нив, **посредни извори** се: драмскиот текст-предлошка или адаптациите, драматизациите, синопсисите, теориските и театролошките студии за изведбата,

критика, репортажи, полемика, други видови на театарска публицистика, дневници, анегдоти, биографии, спомени. Како помошни извори може да се користат и студиите на конкретна проблематика од повеќеродни научни области и сл. (Batušić, ibid.).

Личните сеќавања за истата претстава, начин на селекција и презентација

Освен научниот пристап во зачувувањето на театарската меморија, постои и нешто што се вика интимна меморија, лични сеќавања за претставата. Тие можат исто да бидат диференцирани на две нивоа, личните сеќавања на учесниците во претставата - актери, режисери, драмски автори, костимографи и сценографи, кореографи, композитори, сите други главни учесници во претставата, како и личните сеќавања на публиката, која може да е едуцирана (критичари, теоретичари, театролози и сл.) или неедуцирана (гледачи, вљубеници во театарот). Секој од нив, на сличен начин, како оние сведоци од познатата книга *Раиомон* на Риносуке Акутагава (или попознатиот истоимен филм на бардот на јапонската кинематографија, Акиро Куросава), може различно да ја сеќава/меморира театарската претстава. Затоа секој од нас, што на некаков начин се обидува да ја реконструира, а притоа и да ја зачува театарската претстава треба да има свој начин на селекција на личните сеќавања и да одбере соодветен начин за нивна презентација. Личните сеќавања секогаш носат со себе и емоции. Тоа се трагите што претставата ги оставила на гледачите и емоциите што секој гледач ги има лично и непосредно кон секој од учесниците во креативниот театарски процес. Затоа кога се консултираат сеќавањата како извор, треба да се води сметка и за овој аспект во анализата. Секогаш кога се прави реконструкција на претстава, секој од нас што се занимава со оваа дејност, се нашол во ситуација да се користи со лични сеќавања, или да ги користи личните сеќавања во процесот на детекција на одреден извор или во процесот на самата реконструкција. Следењето на личната меморија покажува дека сепак и покрај разностраноста на материјалот, постои одреден феномен што се покажува

како објективен и непристрасен. Од искуството на истражувачот зависи кога и како ќе го процени и ќе го препознае тој тип на феномен и каде ќе го архивира и ќе го аплицира. Во личните сеќавања на гледачите, во нивните приватни материјални збирки на театрографски податоци, се зачувани голем дел од изворите на македонската театарска историја. Тоа може да го видиме и во повеќето монографски трудови посветени на работата на одредена театарска институција или за конкретен театарски уметник.

Долгогодишната работа на конзервација и презервација на македонското театарско наследство, ме научи дека не секогаш се поистоветуваат емоциите за истата претстава, што е сосема логично и прифатливо. Затоа се користиме со одредена апаратура за селекција, имајќи предвид кој е изворот на информацијата и во кој контекст е истата таа информација пренесена. Таа апаратура е мерлива и проверлива. И апликативна, се разбира. Консултирањето на три независни извори според научните принципи помага да се дефинира истата и да се користи во секое истражување. Затоа мислам дека е важно да се наведе дека науката секогаш помага да се направи базична селекција од интимната историја. Откако ќе се селектираат, тие во процесот на реконструкција на претставата, се презентираат како посредни, индиректни извори и служат за комплетирањето на целосната слика на театарската претстава што ја истражуваме и ја анализираме.

Реконструкција на претставата - постапка

Што значи реконструкција на претстава? Откако ќе ги консултираме сите можни извори, откако ќе се направи селекција на истите и откако ќе се одберат објективните извори и директни и индиректни, театрологот почнува со реконструкцијата на претставата. Се прави своевиден, како што го нареков „холограм“ на претставата. Основата ја дава драмскиот текст, доколку го има, потоа фото- или видеоматеријалот, заедно со аудиоматеријалот и скиците (костимографски и сценографски). Претставата се „чита“ на три нивоа — односот кон текстот, дефинирањето на просторот и работата со актерите. Тоа е темелот на секоја реконструкција. Потоа се аплицираат и приватните/лични/интимни сеќавања за претставата, од оние на едуцираните гледачи, до оние на

другите гледачи. Процесот е долг и тежок, меѓутоа, резултатот е потребен. И како што покажува искуството, треба да се земе предвид и еден друг аспект, а тоа е своевидниот отпор на дел од театарските уметници кон науката, односно, кон потребата претставата да се реконструира и да се зачува. Затоа некои од нив и не сакаат да зборуваат за своите претстави, што е исто така легитимен извор. Во обид да се направи што поспецифична анализа реконструкцијата како еден од методите на театролошката наука, сакам да споменам уште еден елемент мошне значаен за истата, кој прецизно го наведува д-р Мишел Павловски, во еден од првите текстови посветен на реконструкција на претставите во македонската театрологија. Пишувајќи за реконструкцијата на првата професионална претстава со која е официјално и отворен Македонскиот народен театар *Платон Кречет* (од Алексеј Корнејчук, во режија на Димитар Костаров, МНТ, 3. 4. 1945), театрологот Павловски, пишува дека еден од основните методолошки принципи при реконструкција на претставата е *сомнежот*. „Секој заклучок“ – наведува тој, „добиеен преку анализа на некој од погорните извори потребно е да се провери преку критички осврт на друг извор. Само на тој начин можеме да дојдеме до реконструкција на претставата која нема да биде прост расказ за тоа како изгледала претставата, туку до релевантен историски и научен податок, кој без опасност можеме да го користиме понатаму, во нашата научна работа (Павловски, 2000: 134). Научниот инструментариум секогаш подразбира објективност, строгост и систематичност. Проверувањето на три независни извори за да може да се дефинира научен податок е исто така еден од клучните елементи на театрологијата, што го презема, исто така од природните науки. Откако ќе се проверат сите факти, останува да се аплицираат на своевидниот „костур“ на примарното истражување, за да може потоа претставата да се реконструира.

Процесот на составување на консултираните извори има свој, да го наречеме, координатен систем. Се почнува од презентирање на основните извори, а потоа се оди кон апликација на истите и анализа на методите на работа. На тој начин може да се рече дека се прави комплетна реконструкција на претставата. И при пишувањето на научните трудови посветени на анализа на одредена претстава, треба да се води сметка за правилното презентирање на оваа постапка. Откако ќе бидат пренесени основните

извори во непосредна форма, театрологот ја почнува својата работа со претставувањето на неговото читање на претставата. Затоа што колку да е тоа научно и објективно, сепак станува збор за негово, авторско читање и реконструирање на претставата. Дефинирањето на просторот ја почнува постапката. Секогаш од тлоцртот, не само на театрот, туку и на сцената може да се препознае на кој начин е направена претставата. Во тој контекст се прави и анализа на сценографските скици (доколку ги има) или сведоштвата за изгледот на сценографијата (од фотографии до лични сведоштва) за да може да се дефинира самиот простор. Тоа подразбира препознавање не само на режисерската поетика и практика, туку и на стилската формација на која таа претстава припаѓа, на начинот на користење на сцената и на што точно се водело сметка при прикажувањето на просторот, но и времето во самата претстава. Потоа се прави анализа на текстот. Од основниот драмски материјал (објавен, редактиран, некогаш во ракопис, некогаш во делови) може да се направи надградба на анализата на текстот, со користење на режисерски и/или инспициентски книги, текстот што го имал некој од актерите или другите учесници во процесот, за да може да се препознае и работата на режисерот. Тоа значи да се види неговиот однос кон текстот, дали нешто крател, штрихал или додавал, дали го следи со посветеност драмскиот автор или има одредена резерва, на кој начин вметнува или менува реплики (ликови) и сл. Потоа се оди кон следење на работата со актерот. Од снимката, критиките, од личните сеќавања, од сознанијата на кој начин работат конкретните актери со кои соработувал режисерот на претставата, може да се направи анализа на работата со актерите. Во македонската театарска традиција, слично како и во западноевропската, познати се тандеми, режисери-актери, за чија соработка се напишани и објавени повеќе различни истражувања. И тие може да се користат како извор за реконструкција на претставата. Откако ќе се направи целиот тој процес, може да се каже дека претставата е реконструирана. Завршната мисла секогаш ја дефинира начинот на рецепција, валоризација како и презервацијата на претставата. Од бројот на изведби/репризи (некои театри имаат посебна датотека со бројот на изведбите), од напишаната и објавена критика, од третманот во другите театролошки изданија, како и од личните сеќавања може да се препознае влијанието на претстава-

та и преку рецепцијата да се заврши реконструкцијата на претставата. Завршно при секоја реконструкција е презентирањето на целиот материјал што бил користен при анализата, за да можат понатаму и другите истражувачи да го користат материјалот во понатамошните свои истражувања и проучувања.

Науката како главен чувар на театарската меморија и адекватната помош од приватната театарска меморија.

Она што сакам да го покажам со овој текст е дека науката е главен чувар на театарската меморија. Дека благодарение на театрологијата денес, може да станува збор за зачувани претстави и дека истите тие можат понатаму да се користат во други истражувања. Она што досегашната работа покажала е дека науката помага и при анализата на приватната театарска меморија затоа што има механизми за селекција на материјалот и затоа што користи строг научен инструментариум. Всушност, театарската меморија има повеќе лица. И исто како и театарот има сопствен метод на зачувување и користење на изворите. Краткотрајноста на претставата е уште еден аргумент повеќе да се зачува театарот, да се конзервира претставата, за да може потоа истата и понатаму да се истражува. Сите лица на театарската меморија се различни, повеќеслојни и повеќезначни. Користејќи се со научната методологија, театролозите тие лица ги селектираат и ги аплицираат според однапред познати научни методи. Затоа мислам дека е важно да бидат откриени за подоцна да им го олеснат патот на сите што ќе се занимаваат со оваа мошне привлечна и интересна научна дисциплина. Во тој контекст постоењето на Театролошката дата-база на Институтот за театрологија при ФДУ – Скопје има огромно значење, затоа што сите податоци се внесени, лесно достапни и може да се користат во понатамошните истражувања.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (ур.). (1999 - 2013). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва - Енциклопедија* (ЦД-ром). Скопје: ФДУ.
- Лужина, Јелена. (прир.). (2013). *Кревко театарско паметење*. Скопје: ФДУ.
- Павловски, Мишел. (2000). *Платон Кречет – обид за реконструкција и методологија*. во Лужина, Јелена. (прир.). (2000). *Прилози за историјата на македонскиот театар*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.
- Стојаноска, Ана. (2007). *Реалистичката поетика и естетика на Димитар Ќостаров – докторска дисертација*. Скопје: ФДУ.
- Ќулавкова, Ката. (прир.). (2007). *Поимник на книжевната теорија*. Скопје: МАНУ.
- Batušić, Nikola. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički Zavod Hrvatske.
- Luzina, Jelena. (ed.). (2007). *Theatre and memory*. Skopje: FDA.
- Pavis, Patrice. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus doo.
- Stojanoska, Ana. (2013). *Digitalized memories*. Bristol: Performing Art Documents, Conference materials, University of Bristol, UK.
- <http://www.wdl.org/en/about/> (пристапено на: 1. 9. 2012)
- <http://harvardmagazine.com/2012/01/the-future-of-theater> (пристапено на: 1. 9. 2012)
- http://mactheatre.edu.mk/main/inst_mac.html (пристапено на: 1. 9. 2012)
- <http://www.ibdb.com/> (пристапено на: 1. 9. 2012)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Internet_Theatre_Database (пристапено на: 1. 9. 2012)
- <http://www.theatredatabase.com/> (пристапено на: 1. 9. 2012)

**(Convention for the Safeguarding of the
Intangible Cultural Heritage, Paris 17 October 2003
(достапна на: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00006>)**

НОВОТО ЛИЦЕ НА ТЕАТАРСКАТА МУЗЕОЛОГИЈА ИЛИ МИНАТОТО ВО ИДНИНАТА

Во системот на паметењето во културите, на организираното собирање на есенцијалните придобивки, секавањата се сместени во конкретно прецизирани утврдени простори - музеи, архиви, институти. Во сите тие места сериозно и одговорно се колекционира минатото.

Театарското секавање не е само лично секавање што го чува еден човек, без разлика дали е тоа актер, режисер, сценограф, писател, гледач, критичар. Театарското секавање исто како и самиот театар е колективно, повеќебројно, мултиплексно и е множество од лични и официјални секавања. Затоа, провоцирана од темата на денешната конференција, решив да пишувам за театарската музеологија, однатре, непосредно, лично и официјално истовремено. Поточно, за нејзиното ново лице, за начинот на кој еден етаблиран систем на архивирање на културни вредности се активира во современи/денешни услови – во периодот на глобалната дигитализација. Можностите што ги нуди дигитализацијата, на музејот, односно, на театарскиот музеј го носи/пренесува/транспортира/катапултира минатото во иднината. Истражувањето е направено на неколку конкретни музејски постановки, но и на личниот ангажман на одредени збирки што се чуваат во Институтот за театрологија при ФДУ - Скопје. Истржувани се *on-line* збирките на Театарскиот музеј од Лондон, на постојаните постановки на МХАТ и на други големи репрезентативни театарски куќи, како и класичните музејски збирки на Театарските музеи во Белград и во Софија.

Од овде до таму... меморија

На театарот му треба секавањето. Секавањето го продолжува театарскиот чин. Доколку не постои комплетното, колективно паметење (не во психолошкиот контекст општопознат како колективна меморија), ќе исчезне и театарот. Компетентноста на театарското секавање е во неговиот колективизам, во можноста да се искористат повеќе извори за да се претстави ова исклучително уметничко дело. Театарската уметност која не

е само театарската претстава, туку и сите изведбени/перформативни дела, би требало да се чува, да се архивира на специфичен начин, наметнат од основните изразни средства.

Театарскиот музеј во Лондон е еден од најпознатите во светот. Тој во себе, на стариот, отмен, да не речам, препознатлив англиски стил, го собира сеќавањето за цела една голема театарска култура. Култура свесна за својата традиција, како што е англиската, во музејот го препознава последниот дом на артефактите. Посебно, на оние на кои времето сè повеќе им го одзема животот. И како што се традиционални, да не речам конзервативни, таквите видувања на светот и уметноста, воопшто, таков е и системот на собирање на театарските предмети – едноставен, прецизен, материјален, класичен, традиционален, да не речам конзервативен систем на архивирање.

Зошто токму од овде, поточно зошто токму од овој музеј, од ова сеќавање, од овој театар? Затоа што од тука некаде односот кон театарот и меморијата почнува да се артикулира, приспособува едниот на другиот, за да може понатаму, не само да се собира, туку и да се проучува, да се истражува, да не се дозволи смртта на уметничкиот предмет, туку негово понатамошно користење, се разбира во сосема поразлични услови. Она што сакам да го акцентирам, а што е сосема познат и прифатен факт - сеќавањето, паметењето, меморијата се непосредни сојузници на театарот, а посебно ако истите имаат и официјална форма, како што е на пример, музејот. На нешто што исчезнува, одминува, завршува, му треба нешто што е конечно, долговечно, бескрајно. Затоа поврзаноста меѓу театарот и сеќавањето е непосредна и постојана. Од друга страна, пак, постои свесноста за „новите форми“ (Чехов), во кој е не само театарот, туку и начинот на кој се колекционира. Затоа почнувам компаративно да го анализирам проблемот, од една класична поставка, сместена во утврдена зграда, со класични артефакти датирани и презентирани на однапред познат начин и новиот начин на презентација на тој традиционален музеј на интернет, целосно достапен секому. Се разбира дека за разлика од познатите презентации на интернет на најголемите и најрепрезентативни дигитални музејски збирки како онаа на „Ермитаж“ од Санкт Петербург, изработена во соработка и како реклама на можностите на една од најголемите компјутерски компании на светот – ИБМ (IBM), како и на Музејот на Холокаустот во Њујорк, оваа музејска

збирка од Лондон, како и на другите традиционални театарски музеи е поедноставна и служи само за запознавање со збирката, но не и за нејзино презентирање. Претходно споменатите два репрезентативни дигитални музеи, своите артефакти комплетно ги претвораат од материјални во дигитални и го трансформираат медиумот на нивната презентација. ИБМ има конструирано посебна алатка за прегледување на збирките од музејот, наменета само во дигиталниот виртуелен свет. Кратенката која ја означува е QBIC (Query By Image Content). QBIC е алатка за пребарување (т.н. search engine), која помага да се најде бараниот артефакт, да се види во различни формати и во повеќе позиции (дво- или тродимензионални форми, различни подлоги, анализа на минимални делови со можноста за максимално зумирање и сл.) Целиот тој дигитален/виртуелен музеј е конструиран да нуди повеќе можности од стандардните музејски експонати, а истовремено да ја прикаже и страната на технологијата која е фокусирана кон напредување на уметноста. Затоа и фокусот на ова истражување е позициониран на *новото лице на театарската музеологија*, на можностите што ги нуди, и на инвентивниот и иновативен начин на нејзино функционирање.

Театарска музеологија – архивирање на секавањето

Колективирањето и колекционирањето на секавањето, на паметењето, во театарскиот контекст секогаш значи собирање на повеќе различни делчиња, кои треба да ја комплетираат целосната/комплетна слика. Затоа во театарскиот музеј, се архивираат само делови од секавања – фотографија, слика, звук, видео, костим, скица, сцена, текст, белешки. Секој од овие делови мора да му помогнат на театрологот да дојде до комплетирање на сликата, со помош на реконструкцијата. Сега доаѓаме до клучниот елемент во процесот на архивирање на секавањето – а, тоа е истражувачкиот, научниот аспект, а не само колекционерството и изложувањето само по себе. Театарската музеологија е специфична дисциплина која се фокусира на понатамошно „воскреснување“ на претставата, преку собраните повеќе, разновидни и разноформни предмети. Не само чување, собирање, архивирање, презентирање на театарскиот артефакт, туку и негово понатамошно истражување, набљудување, имплантирање во повеќе различ-

ни контексти и негово аплицирање во понатамошни студии. Од ова треба да се заклучи дека процесот на театарската претстава продолжува постојано и континуирано, нудејќи повеќе метаморфози на самиот чин, преобразби кои не само што се иманентни за уметничкото дело театарска претстава, туку се и негово основно обележје. Театарскиот музеј секогаш ќе нè потсетува на големите, величествени изведби, „што сме ги виделе и другите што се легендарни“ (Schoulvaaloft, 1987: 4). Неговата цел е да ги повикува, воскреснува, присекава театарските претстави.

Моето лично инсистирање на потребата од театарски музеј, на архивирање на театарското секавање, не е само иницирано од мојот личен однос кон театарскиот артефакт, туку и од подемот на музеологијата на културолошко рамниште во последниве скоро десетина години, поточно во новиот век. Зошто една институција од минатото наменета да „прима или собира предмети кога од некоја причина престанува потребата од нив или се загубува можноста тие да ѝ служат на онаа суштествена цел заради којашто настанале односно во видот во којшто се создадени“ (Вук-Павловиќ, Павао, 1994: 80), да му биде потребна на едно време сместено во дигиталниот/виртуелен свет, кој за овој секојдневниот нашиот користи само едноставна и еднозначна кратенка RL (real life)? Одговорот се наметнува со само летимичен преглед на актуелните, трендовски културолошки феномени - колекционирање на секавањето од непосредна близина. Секавањето на рамниште на *микросторијата*, на личната историја. Затоа што овој комплексен пренос на информации преку мрежата (интернетот) придонесува да се пронаоѓаат и други можности на архивирање на секавањето, ама не на едното, унифицираното, институционализираното секавање, туку на повеќето, различни, човечки секавања, кои ќе ги води, собира и ќе презентира одредена тема, почетен импулс, заеднички однос. Затоа на исто ниво е и интересот за дигитализацијата на театарскиот артефакт, негово нурнување во интернетското пространство и можноста за глобално запознавање со повеќе театарски феномени. Како што на денешната култура ѝ требаат секавањата за повеќето различни феномени од типот на детски музеи, чоколади, соништа и сл., така ѝ требаат и театарските секавања, презентирани на еден поинаков современ начин.

Театарските музеи од минатото се основани со цел да собираат, проучуваат и изложуваат материјал за развојот на театарската уметност (Шукуљевиќ-Марковиќ, 2000: 16). Денешните театарски музеи се создаваат како креативни истражувачки центри со иста цел, но на различен начин го архивираат сеќавањето. Разликата е во медиумот на кој тоа сеќавање се чува, за потоа да може да се истражува и да се презентира.

Синергија - артефакти - материјални и дигитални

Целата оваа размисла има цел да покаже дека конечната завршна заедничка синергија меѓу дигиталните и материјалните артефакти е најдобрата опција за новиот театарски музеј. Бидејќи, станува збор за специфичен музеолошки проблем – делчиња наспроти целина, дигиталниот ововремен свет дозволува поинакво гледање на театарскиот музеј. Дигиталната технологија помага полесно да се архивира сеќавањето и подолготрајно да ја задржи својата функција на сеќавање на нешто што е ефемерно во својата онтологија.

Артефактот е дел од културното наследство. Артефактот е всушност нуклеусот, концентрацијата на традицијата, начинот на пренесување од минатото во иднината. Затоа секоја колекција на сеќавања се базира на артефакти. На предмети што се преземени од минатото, што се концентрирани на одреден феномен на минатото и се транспортираат во иднината. Секој културолошки феномен има сопствени артефакти, но и еден артефакт може да биде ист за различни културолошки феномени.

Театарскиот артефакт е специфичен примерок на културно-уметнички предмет. За разлика од артефактите на другите уметности, кои се единечни, театарскиот артефакт е мноштво од поединечни предмети. Ако театарското уметничко дело - претставата се дефинира како артефакт, начинот на кој се архивира е преку повеќето различни предмети - од драмскиот текст, преку фотографиите и сликите и цртежите, од костимите и сценографските скици и макети, од нотите и белешките на инспициентот до светлосните конструкции, па сè до последните начини на собирање - како што се аудио- и визуелните записи. Театарската претстава не може да биде еднозначен, монолуменски артефакт. Ова мноштво од артефакти се основни за нејзиното колекционирање. Не може да се зачува цела театарска претстава, туку може да се посочи само

на разностраноста на нејзиното архивирање. Затоа симбиозата меѓу материјалниот, видливиот, опипливиот артефакт како што се скиците, фотографиите, костимите и сл. и нивното презентирање на класичен, традиционален начин, и потенцијалот од дигиталните артефакти - аудио- и визуелни записи дигитализирани и архивирани во повеќе различни формати и презентирани преку новите медиуми – ЦД-РОМ, ДВД, компјутерска презентација во повеќе различни програми, архивирање во бази, интернет-презентација од обично претставување на фотографии, т.н. „slide show“, па сè до посебна, виртуелна музејска поставка, која ќе наликува, но и ќе го привлекува музејот од некои несонувани соништа, поточно, од некои минати времиња. Направеното истражување што ѝ претходеше на студијава, покажа дека потребата од ново лице на театарската музеологија се наметнува како есенцијална и како можност за негово популаризирање. Публиката како непосреден чинител на театарската претставата, треба континуирано да продолжи да ја следи таа претстава и преку средените, архивирани сеќавања за неа. На тој начин активниот модел на рецепција на театарската претстава, ќе продолжи и на ниво на активна рецепција и на нејзините сеќавања. Она што сакам да го акцентирам е можноста за доближување до домот на публиката преку дигиталните постановки, презентирани во некоја соба на виртуелниот свет, достапни секому според оригиналната замисла на интернетот. Лично, ваквиот пристап ми е возможен, интересен, привлечен и од позицијата на публика и од позицијата на науката и затоа го поместувам контекстот на конкретен простор и традиција – Македонија. Иако интернетот е медиум кој е глобално достапен, сепак традицијата што треба да се „отфрли“ на глобално поле е лична и национална. Затоа и предметот на мојот интерес е мојата лична театарска традиција.

Македонската театарска музеологија – новата форма на паметење

Македонија нема театарски музеј. Театарското сеќавање во Македонија е повеќе лично, несистематизирано, неколекционирано. Повеќегодишната работа на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности е концентрирана кон базично архивирање и елаборирање на повеќето театарски артефакти. Она што е осо-

бено важно да се презентира на вакво место е и постоењето на првиот музеј *on-line*. На интернет-страницата на Институтот може да се види првата дигитална музејска збирка од областа на театарот. Иако станува збор за едноставна презентација на фотографии во дигитална форма и нивна неограничена предаденост за конзумирање, сепак тоа е првиот чекор кон поставувањето на една репрезентативна музејска збирка. Од само оваа збирка, но и од повеќето галерии за конкретни претстави, исто така достапни на адресата: www.mactheatre.edu.mk,

Од тука почнува и односот кон условно речено, новиот начин на паметење. Чувањето на театарскиот артефакт во формат различен од примарниот, нема да ја намали неговата оригиналност, туку ќе го продолжи неговиот живот. Архивирањето на театарската меморија во Македонија, се базира на неколку нивоа. Освен личните сеќавања, кои не треба да се занемарат, ама треба квалитетно да се вклучат во колективното архивирање, постои ангажманот на членовите на тимот на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности – Скопје, во кој се архивира, дигитализира и презентира комплетната театарска меморија. Се разбира дека и секоја театарска институција во Македонија има свој систем на архивирање на артефактите – најчесто визуелни артефакти, кои се чуваат несоодветно и не се уредно селектирани и стандардно архивирани. Секое од овие нивоа на чување на театарското минато, би требало, од театролошка позиција да бидат соединети во еден театарски музеј кој би функционирал на архивирање, презентација и истражување и на дигитални и на материјални артефакти. Ваквото, заедничко спојување на минатото и иднината значи отворање кон повеќето потенцијали за театарската меморија во Македонија.

Се разбира дека ова е само моја лична театролошка опсервација на зададената проблематика и можност таа понатаму повеќе да се истражува.

Користена литература:

- Вилијамс, Рејмонд. (1996). *Културата*. Скопје: Култура.
- Вук-Павловиќ, Павао. (1993). *Творештвото и музејската естетика*. Скопје: Мета форум.
- Шукулевиќ-Марков/иќ, Ксенија. (2000). *50 Година Музеја позоришне уметности Србије*. Београд: МПУС.
- Craig, Edvard Gordon. (1980). *O umetnosti kazališta*. Zagreb: Centar za kulturnu delatnost.
- Schouvaloff, Alexander. (1987). *The Theatre Museum, Victoria and Albert Museum*. London: Skala Bokks.
- Pavis, Patris. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti; Centar za dramsku umjetnost; Izdanja Antibarbarus.
- Музеј Ермитаж. (2006). from http://www.hermitagemuseum.org/html_En/index.html (пристапено на: 15. 3. 2007).
- Македонски театар. (2002). from <http://www.mactheatre.edu.mk> (пристапено на: 2. 3. 2007)
- Theatre Collections Online (----) from <http://www.vam.ac.uk/vastatic/theatre/index.html> (пристапено на: 28. 2. 2007).
- Theatre Museum (----) from http://en.wikipedia.org/wiki/Theatre_Museum (пристапено на: 9. 3. 2007).
- The Columbian Theatre, Museum and Art Center (----) from <http://www.columbiantheatre.com/history/default.asp> (пристапено на: 9. 3. 2007).
- The Museum of Jewish Heritage. (2003). from <http://www.mjhnyc.org/index.htm> (пристапено на: 15. 3. 2007).

ИНТЕРКУЛТУРАЛИЗМОТ И ТЕАТАРОТ

Вовед

На дописната картичка која пред неколку месеци ми ја испрати германскиот издавач, Гротовски седи покрај Брук. (...)

Двајцата многу патувале. Можеби, подобро е да се рече: странствувале. Од патувањата на Брук, како по сè што работи, останата е документација, описи, извештаи, фотографии. По патувањата на Гротовски, а повеќе месеци сам ги одмерувал големите прострства на Индија, останала трага. Само во него самиот... (Kot, 1988: 128)

Интимноста на есеистичкиот пристап на Јан Кот во претходнонаведениот фрагмент служи што подобро да нè воведе во темата дадена во насловот на оваа студија: ИНТЕРКУЛТУРАЛИЗМОТ И ТЕАТАРОТ. Средбата на двајцата стари „пријатели“, кои „патувале“ и нивното бreme, (мошне сликовито прикажано, во изгледот на ранецот меѓу нивните нозе), што го носат, е индикативна слика на зародишот на интеркултурализмот во театарот. Од една страна, и Питер Брук и Жежи Гротовски, преку сопствените истражувања и подоцнежната нивна апликација во конкретните театарски форми, се директно поврзани со интеркултурализмот. Патувањето на Питер Брук во Африка, работата на типично интеркултуралните претстави, како на пример *Племеното Ик*, *Махабхарата*, *Вишиновата градина*, *Мара-Сад...* довела до кристализирање на идејата на **размената** и до нејзино подигнување на уметничко ниво. Од друга страна, пак, оваа слика (разгледница) силно експресивно и визуелно ги пренесува основите на интеркултурализмот, што се таложат на неколку нивоа. Метафората е разбирлива. Интеркултурализмот како техника, дисциплина, правец, начин на работа... е визуелно прикажан преку клучните слики-термини на разгледницата: станува збор за пријатели/идеја за братство или група, потоа имаат ранец-бreme меѓу нив, всушност материјалот што го понесуваат од патувањето на кое е преземено нешто ново, откако е запознаена новата култура.

Примарно постои чувството за сопствената традиција, што ја нивелираме со културниот идентитет. Етнолошкиот материјал, себеспознавањето преку посебни

- лични детерминанти (национална, полова, расна...), води кон желбата да се патува. Патувањето подразбира откривање на непознатото, новото, Другото..., потоа негово истражување и размена, па сè до последното ниво - аплицирање и имплементација во конкретно уметничко дело, во примеров - ТЕАТАРОТ!!!

Културолошкиот дискурс го развива интеркултурализмот, како *изам*, правец, движење, а со самото тоа ѝ помага на уметноста да може да ги каталогизира уметничките дела во однос на антрополошкиот или социолошкиот контекст. Всушност, станува збор за спознавање на материјалот на уметничкото дело, како на пример театарот, чија интеркултуралност ја подразбираме преку преземени и содржински и формални матрици.

Според Уна Чаудхури (Una Chaudhuri), прашањето што нормално се поставува за новиот „изам“ е - Што е тоа? - подобро е да се трансформира, во случајот со интеркултурализмот, од неговата општа и дефинирана форма, во временско специфично и нормативно: Она што интеркултурализмот беше, и што би можел - би требало - да биде, сега и во иднина? Откако се појави во културолошкиот дискурс, пред нешто повеќе од деценија, предметот на интеркултурализмот изгледаше нејасен и рудиментиран, неговите форми бескрајно се разгрануваа, како линии од чад на притаен оган. (Chaudhuri, во Marranca-Dasgupta, 1991: 192). Прашањето за основите на интеркултурализмот тргнува од неговото одредување во сеопштиот светски поглед, пракса и теорија, особено во областа на театарот. Според Бони Маранка (Bonnie Marranca), „Интеркултурализмот е поврзан со сеопштиот светски поглед, пракса и теорија/критика - што е, психички став што му претходи на перформансот (изведбата), на процесот на изведбата и на теориското пишување што ја придружува изведбата. Како релативно нов прилог на театарскиот речник, интеркултурализмот е исто толку состојба на умот, колку што е и начин на работа (Marranca, 1991: 11).

Интеркултурализмот и театарот или Интеркултурализмот во театарот

Разбирливо е дека театарот како уметност која во себе обединува повеќе креатори на уметничкиот чин, најдобро ќе може да го разбере и да го имплементира интеркултурализмот. На еден своевидно исполнет начин, театарот е плодна почва за развој

на идејата за меѓукултурната размена. Затоа, како што интеркултурализмот подразбира патување, запознавање, традиција, размена, така и театарот адекватно одговара, само со своите специфични функции. За да биде претходно кажаново поилустративно, ќе ја презентираме теоријата на Шекнер за **Интеркултуралниот тренинг**.

Поради што тренинг? Мислам на петте функции, кои не се секогаш одвоени. Тие се преклопуваат. Во Северна Америка, актерите се подготвуваат за интерпретација на драмските текстови. Тоа е потреба на евроамериканската култура. (...) Друга функција на тренингот е изведувачот да стане некој што ќе го пренесува „текстот на претставата“. (...) Третата функција на тренингот - не толку позната во евроамериканската култура, но многу добро позната на Индијците, во Јапонија и на други места - е чувањето на тајното знаење. Методите на изведбата се скапоцени, тие им припаѓаат на одредени семејства или групи. (...) Четвртата функција е - помош на изведувачите да се стекнат со самоизразност. Тоа е надградба на индивидуализмот. (...) Петтата функција на тренингот е формирање на театарски групи (Šekner во: Barba-Savareze, 1996: 147).

Сам по себе театарот создава дисциплини што се одредени со предзнакот интеркултурални. Овие функции на тренингот се бележат со размена на некои од чувствителните predispozicii на културноунифицираните кодови. Ако од една страна постои типично западноевропското или евроамериканското учење на драмскиот текст и негово репродуцирање на сцена придружено со повеќе елементи, како сценски израз, музика, светло, сценографија, итн., тогаш од другата страна, постои езотеричниот источен начин на мислење и пренесување на знаењето како тајна, непознато, недоволно јасно. Вештината да се открие новото, непознатото, или според рецентните културолошки идентификации - Другото, започнува со патувањето. Но, прашањето што се поставува препрочитувајќи ги петте функции на интеркултуралниот тренинг, (Интерпретација на драмскиот текст, пренесување на текстот на претставата, пренесување на тајната, самоизразност и формирање на група), според Шекнер, е дали, релацијата е еднонасочна?; односно, дали **само** човекот од Западот го открива и го запознава непознатиот Исток? Или е повратна? Поради матичната поврзаност со Западот

и разговорите со книгите на веќе споменатите режисери, или театарски уметници во севкупност, овој текст ќе се обиде да ја согледа само личната поврзаност со проблемот: Како човекот од евроамериканската култура, го гледа Истокот, низ очите на Барба, Брук, Шекнер, Готовски...

Традиција

Фолклорниот материјал, најчесто е одреден од националната или верската припадност, со тоа и традицијата, која е минато исто колку и иднина (Т. С. Елиот), е национално, расно, верски мерлива. Во зачетоците на кристализирањето на сликата на интеркултурализмот е појаснувањето на традицијата, на она што се нарекува етноматеријал, кон кој уметникот, во случајов режисерот, актерот, сценографот... има оформено јасна претстава. Свесноста за традицијата не подразбира само пасивно набљудување и восприемање на традиционалните модели, туку активно селектирање и свесно одредување на најзначајните теркови на тој материјал. Затоа, театарот традицијата ја искористува на еден специфичен начин со создавањето на општопознати жанровски матрици, кои подоцна се преработуваат. Во македонскиот театар, пример на таква матрица е македонската битова драма. Традицијата е искористена на основно ниво, со допирање на клучните категории и односи во прикажаната средина дополнета со богат фолклорен материјал. Меѓутоа, во примерот со интеркултурализмот, традицијата е важна за да се добие освестена слика за припадноста и за можните примероци што ќе ги презентираме и ќе ги искористиме при процесот на размената. Во театарот традицијата може да подразбира и традиционални форми, чисто како образец на текот на драмското дејство. Односот кон традицијата води кон осветлување на уште една социолошка категорија - културниот идентитет.

Културен идентитет

Чувството за припадност се покажува со темелно одредување на разни квалификациски референци: пол, раса, вера, националност.

Во однос на уметноста ваквите социолошки карактеристики, го потпомагаат дефинирањето и интерпретирањето на уметничкото дело. Културниот идентитет, во рамки на театарската антропологија е клучен термин при нејзиното дефинирање, од

аспектот на научноста. За театарот е значајно потеклото на одредени слики, прикази, форми што го сочинуваат, односно, што се составен дел на секоја театарска претстава.

Културниот идентитет и традицијата се базичната подготовка во процесот на интеркултурализација, што водат, подоцна, до желбата да се патува, да се запознае новото и истото да се имплементира во сопствените традиционални матрици на создавање на уметничко дело.

Патување

Патувањето, или (н)ововремениот номадизам, претпоставува заминување по сопствена волја, со желба да се истражува, запознава, разменува информации. Шекнер тоа едноставно го дефинира во присутноста на интеркултуралните теми во неговото режирање преку односот кон мноштвото патувања што ги имал. Тој себеси се смета како патувач во вистинската смисла на зборот, тогаш кога патувањето е направено по сопствена волја: „Во Азија, Микронезија, Австралија, Примитивна Америка, Латинска Америка и Европа, јас разменував информации, идеи, чувства со луѓето што ги сретнував. Некои од тие размени беа спроведени во дело, во повеќе или помалку формални начини на предавања, режирајќи претстави, учествувајќи во или водејќи работилници, разговарајќи со новинари, ангажирајќи за превод на моите текстови. Иако лично јас не сум бил ниту колонизатор, ниту истражувач, сум бил збогатен (да, ја знам метафората), со искуството на моите патувања (Schechner во Marranca-Dasgupta, 1991: 308).

Поради динамиката и активноста на театарот како процес на создавање на уметничко дело, размената, запознавањето, истражувањето се во сржта на театарот. Од друга страна, поради глобалниот развој на човештвото и познатата кибернетичка максима „светот како глобално село“, патувањето и запознавањето на **другата** култура е потпомогнато од мас-медиумите и овозможеноста на глобалното комуницирање. Патувањето подразбира излегување од сопствената култура/традиција/идентитет, одење кон ново, непознато, неоткриено. Патувањето, посебно патувањето во група (братство) води кон запознавање на аспектите од новата култура, кои доколку се компатибилни се внесуваат во новите уметнички дела на патувачот.

Можеби патувањето, како што е примерот со Брук и претставата *Племето Ик*, патувањето води кон желбата да се експериментира со сопствената култура на туѓо непознато подрачје, кое се нема сретнато со ваквиот начин на работа. Но, повторно, посебно театарот станува лабораторија, во која се испитуваат интеркултуралните врски. Доколку се оди кон непознатото со цел да се запознае новото и непознатото, патувањето (особено на луѓето од театарот) е искористено за преземање на традиционалните форми на изразност (што ги проучува Антропологијата на театарот): **ритуалот, актерската игра, традиционалните вештини и дисциплини**, од кои некои се дури и езотерични, (на пример, Готовски прави вежби со своите актери од традиционалната, пред сè, индиска вештина - хата јога (*Hatha yoga*), па дури и самиот тренинг го конципира според матичните стандарди - Да се вежба сè додека се чувствува ползност од вежбата, а не само да се вежба моториката на телото; потоа примерот на Питер Брук и езотеричните учења на Гурџиев /Gurdjieff/).

Патувањето се изведува за да се почне од нула. Се прочистува на некој начин и актерот и режисерот..., уметникот од личниот однос кон матичната култура и нејзините матрици на создавање на уметничко дело, и се оди кон нешто ново, непознато, а со самото тоа силно експресивно. Нема претходни знаења. Комплексот на научени материјали се брише при средбата со новото. Со тоа повеќе се зголемува моќта за впивање на другото. Тоа најдобро го објаснува еден од соработниците на Брук за нивното патување во Сахара: „Никој, дури ни Питер Брук, не знаеше што ќе се случи на патувањето. Требаше да биде така, како да не се случило ништо претходно. Немаше претходници. Ние имавме мапа. Рутата минуваше низ шест држави - Алжир, Нигер, Нигерија, Дахомеј, Того и Мали. И имаше еден или два маркери на мапата - специјални подрачја за водење, како Осхогбо во срцето на Нигерија, одредено да биде најтрауматичната шок-средба на патувањето. (...) Така природата на патувањето водеше до сржта на работата на Брук. Требаше да биде импровизација во мрак. Веројатно ќе имаше и светлина. Брук сакаше да ја започнува работата во празни места и празнини: Пустината Сахара“ (Heilprin, 1989:40).

Преземање и размена

Преземањето не би било успешно доколку не е извршена размена. Ако само се преземе нешто ново од туѓа култура и се вметне во сопствената изведба - перформанс - претстава, без да биде комуницирано со културата од која доаѓа преземениот материјал, сè останува само на обична колекција на егзотични елементи кои служат само да се дополни сликата со детали. Според Барба, во целокупното негово истражување идејата за размената се гледа во два пристапа:

1. Пристап на „слични принципи, различни претстави“

Овој принцип подразбира дека, откако ќе биде извршено откривањето на непознатото, ќе откриеме дека различни изведувачи, на различни места и во различни времиња, наспроти стилските облици карактеристични за сопствената традиција, поаѓаат од принципите кои се повторуваат (Barba, 1996: 8).

2. Пристап на разлика

Како два културни модуси Истокот и Западот се разликуваат во повеќе нешта: начинот на мислење, социјалните, културните, филозофските и други позиции. Принципот на размена, според првиот пристап ќе биде еднаков на поеднакувањето на сликата за театарот и начинот на изведба на уметничкото дело. Размената според овој пристап, значи изедначување. На пример, според Барба, промената на рамнотежата, танцот на спротивностите, енергијата... илустрирани со примери од повеќе култури. Според вториот пристап, размената се прави со преземање на експлицитни примери од туѓата, другата култура и нивно имплементирање во сопственото уметничко дело. Може да се рече дека и двата пристапи имаат свои изразити примери во театарската практика, со што се потврдува мислата дека интеркултурализмот најмногу се пронаоѓа во театарот, поради сличната патека по која минуваат.

Метафизичката средба со интеркултурализмот во театарот

Мојот избор не е ниту случаен, ниту арбитрарен. Еуџенио Барба, режисер и основач на Театарот „Один“, во текот на низа години го концентрирал своето истражување врз идентификување и формулирање на науката за театарот и пред сè, науката

за глумење на која самиот Барба ѝ дал име **Антропологија на театарот**. Главен извор на овој материјал е едно артикулирано мноштво на материјали, кои беа дискутирани и разгледувани на пет јавни седници на ИСТА/ISTA (Меѓународна школа за антропологија на театарот), (Бон, 1980; Волтера, 1981; Париз, 1985; Холстебро, 1986; Саленто, 1987), седници кои се претворија во одлични експериментални лаборатории. Еуџенио Барба, во полето на сопствените истражувања, значајно место му остава на интеркултурализмот и театарот, или интеркултурализмот во театарот. Со неговото истапување од саморежисерската улога на режисерот во претставата и поставувањето на театарот во рамки на лабораторија, како што тоа го правеле или прават претходно споменатите режисери и Готовски и Брук и Шекнер и некои други, се поставуваат основните проблеми на интеркултурализмот во сите делници на неговото оформување кои се веќе претходно споменати. За Барба, исто како и за Питер Брук, како што беше напоменато во почетокот на овој текст, истражувањето претставува научна работа, која завршува со артикулирање на резултатите во практична изведба, во книги, предавања, работилници, значи, во материјал кој им останува и на другите почитувачи на театарот да го искористат знаењето и да продолжат со негова надградба.

За разлика од нив, Жежи Готовски, е режисерот кој својот пристап кон театарот го ограничува на мал круг луѓе, езотеричен е и недостапен за обичните луѓе. Театарот како лабораторија, останува позади затворените врати на неговиот Театар-Лабораториум на 13 редови, кој подоцна се преименува во Институт за истражување на методите на актерската игра. Во неоавангардната и поставангардната смисла поимот на 'театарска лабораторија' го вовел и го разработил полскиот уметник Жежи Готовски, од крајот на педесеттите до раните седумдесетти години (Театар-Лабораториум Вроцлав и подоцнежната работа во САД). „Работата на Готовски се одвивала низ форматичкиот период на критичко преиспитување на авангардната традиција, формулацијата на сиромашниот театар (чист театар) кон крајот на 60-тите и напуштање на нормалната театарска пракса поради **целосниот експеримент** и истражување на граничните подрачја на ритуалот и духовните микрорелации (на духовното и егзистенцијално школување) меѓу група соработници (во почетокот на 70-тите)“ (Šuvaković, 2001: 57).

Јежи Гротовски го отвора патот на театарот како наука. И самиот Гротовски патувал многу. Од тие патувања ги зачнал сопствените истражувања поврзани со интеркултурализмот во театарот.

Ричард Шекнер интеркултурализмот го поврзува со постмодерниот театар. Како што претходно беше напоменато во искористениот цитат, за Шекнер, патувањето е направено по свој избор со цел да се изврши размената. Во неговата книга *Помеѓу театарот и антропологијата (Between theatre and anthropology)*, тој прави приказ на интеркултурализмот како метод добиен од истражувањата направени преку патувања. „Се разбира, патиштата Исток-Запад/Север-Југ, се збиени со сообраќај што оди во двата правци. Стотици Африканци, Азијати и Латиноамериканци дојдоа во Европа да ја учат изведбата (перформансот). Прво, овие луѓе најмногу работеа во Евро-американската тенденција (*mainstream*), и вратија назад во нивните култури верзии на модерниот Западен театар и танц и музика. Но, не толку одамна, многу не-западњаци зедоа учество во експерименталните перформанси. Ова водеше кон развој на интеркултуралните друштва и до чудесно комплицираната размена на техники и концепти, кои не можат повеќе лесно да бидат лоцирани како припадници на оваа или онаа култура“ (Schechner, 1989: 23-24).

Заклучок

Интеркултурализмот во театарот е една од доминантните придобивки на театарот на доцниот XX век. Шекнер, тоа го дефинира преку интересот на публиката за новата театарска форма инспирирана од истокот, поточно од она што долго време стоеше како забравено во Западниот театар. Затоа тој посочува дека „луѓето не ги интересираше многу дали е или не е овој интеркултурализам - оваа љубов за вежби од катакали, прецизноста на Но-драмата, симултаноста и интензитетот на африканскиот танц - бил продолжение на колонијализмот, понатамошна експлоатација на други култури. Беше нешто едноставно празнично во откривањето на различноста на светот, на бројните театарски жанрови и можности да го збогатиме нашето сопствено искуство преку заемки, кражби, размена. Во тоа време (*60-тите и 70-тите години, моја заб.*) засеано е семето на неколкуте ин-

теркултурални трупи: Центарот на Брук во Париз, надреализмот на Терајамин во Токио, излегувањето на Гротовски од театарот“ (Šekner, 1992: 81). Цитираниот фрагмент од Шекнер накусо ја објаснува суштината на интеркултурализмот. Иако зачнат во седумдесетите години на минатиот XX век, тој останува патоказ по кој треба да се движи театарот на иднината. Затоа што општата потреба за глобализација, отстранета од националните дефетистички ставови за колонизација, нè доведува до потребата да се мешаат културите, да се премостат културите и да се направи модел на интеркултурален театар. Желбата на авторот на овој текст беше да се направи личен „разговор“ со секој од зачетниците на пристапот. Меѓутоа, сама по себе се наметна потребата да се извлечат клучните термини и да се консултира секој од авторите. Останува желбата интеркултурализмот во театарот да биде иднината на театарот.

Користена литература:

- Лужина, Јелена. (прир.). (1995). *Теорија на драмата и театарот*. Скопје: Детска радост.
- Bonnie, Marranca., Gautam Dasgupta. (ed.). (1991). *Interculturalism and Performance*. New York: PAJ Publications.
- Barba, Eugenio., Savarese, Nicola. (1996). *Tajna umetnost glumca*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Brook, Peter. (1995). *Prazan prostor*. Beograd: Lapis.
- Brook, Peter. (1999). *Between Two Silences*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Brook, Peter. (1999). *Threads of Time*. Washington, D.C.: Counter Point.
- Grotowski, Jerzy. (1968). *Towards a Poor Theatre*. Forlag: Odin Teatrets.
- Heilprin, John. (1989). *Conference of the birds – The story of Peter Brook in Africa*. London: Methuen.
- Jovanov, Svetislav. (1999). *Rečnik postmoderne*. Beograd: Geopoetika.
- Kot, Jan. (1988). *Kameni potok*. Beograd: Književne novine.
- Schechner, Richard. (1989). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Šekner, Ričard. (1992). *Ka postmodernom pozorištu*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti: Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Šuvaković Miško. (2001). *Paragrami tela/figure*. Beograd: CENPI.

ТЕАТАРСКАТА МУЗИКА КАКО ПРОТЕСТ – (ВРЗ ПРИМЕРИ ОД НЕКОЛКУ МАКЕДОНСКИ ПРЕТСТАВИ)

Театарот треба да е протест! Театарот е протест! Не секој, се разбира, туку оној што тргнува од својата онтолошка определба, оној кој се дефинира како медиум и кој има цел да ја предизвика публиката, да ѝ прикаже какви се нештата или какви треба да бидат, да е огледало или одраз на стварноста. Во скоро сите дефиниции за театарот, почнувајќи од оние првите на Аристотел (без неговата *Поетика*, како да не може да се дефинира ништо што е важно за театарот секогаш во историјата, па и денес!), се наметнува констатацијата дека театарот треба да е одраз на стварноста и дека го прикажува светот (кај Аристотел тоа е според тројцата најважни драматичари на античкиот свет – Есхил, Софокле, Еврипид), онаков каков што е, онаков каков што треба да биде и онаков каков што сакаме да биде. Во секоја од овие три страни на театарот се крие протестот, поточно, активната идеја на некои од авторите да се користи театарот како медиум. Театарот како и секоја уметност, не само според мене, туку според редица авторитети кои со театарот го менувале светот (пред сè, режисерите/автори на XX век – политичкиот и ангажиран театар) го одразува протестот. Во апстрактот за овој симпозиум напишав дека - Уметноста во својата основа подразбира бунт, против, анти... Секогаш е со енергија силна да создаде нешто ново. А создавањето на новото подразбира отпор кон првото. Театарот е најстариот медиум, оној што долго време го држел приматот на најмоќниот медиум. Неговата активност е уште позначајна, затоа што станува збор за симбиоза меѓу повеќе различни уметности. Музиката е клучен елемент на една театарска претстава. Режисерот преку музиката ја надградува сликата на претставата или прозборува јасно за тоа што го прикажува. Театарската музика е интересен феномен за истражување. Тргувајќи од темата на симпозиумот, јас се решив да пишувам за феноменот на театарската музика како протест, преку неколку клучни примери од македонската театарска практика. Како лајт-мотив ја зедев песната на Дејвид Боуви која направи еден вид на револуција и вовед во глам-рокот во средината на седумдесеттите години. Театарската музика или применетата музика за театар

подразбира посебен начин на komponирање музика, која е автентичен создавач на театарската претстава. Пред да почнам да го пишувам трудот, направив дополнително истражување, кое вклучуваше прашалник наменет за авторите на музиката на претставите дадени за анализа во овој труд. (Прашалникот следува во прилог). Независно, секој од нив, го потврди токму мојот став, дека музиката, а посебно, театарската музика треба да одразува протест, затоа што и самиот театар треба да е бунт/отпор/протест! Мултимедијалноста на претставата подразбира адекватно користење на сите уметности, а со самото тоа и на музиката. Сакајќи да ја одвојам како неодвоив дел од претставата, на театарската музика ѝ пристапив аналитички, со цел да можам да ја докажам мојата насловна теза дека театарската музика е протест, се разбира дека не секоја театарска музика и не секаде! Следејќи го долго време македонскиот театар, скоро како образец се наметна идејата дека постојат претстави кои ја имаат музиката како гласноговорник, музиката која ја води концепцијата на претставата и тоа најчесто во оние претстави кои имаат цел гласно да проговорат за одреден тип на проблеми, без разлика дали се лични, или пак имаат едно глобално значење. Меѓутоа, како што и сите знаеме, во театарот и тоа што говори на лична тема, секогаш има одраз на глобално ниво. Дека најчесто театарските автори се одлични поставувачи на замки/стапици, кои ќе не воведат навидум на лично, интимно поле, а преку претставата ќе решаваат глобални проблеми или ќе имплицираат значајни темати. Секоја од претставите што се предмет на моја анализа го докажува ова тврдење. Првата, по хронолошки редослед, претстава *Диво месо* од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски, продукција на Драмскиот театар – Скопје, има цел да го прикаже распадот на едно семејство, поточно на домот на тоа семејство во годините пред Втората светска војна, во еден бурен период за македонската историја, кога се дефинира не само социјалната промена, туку и политичка и општествена и историска. Авторот на текстот, а потоа и режисерскиот концепт, нè водат низ личната историја на секој од членовите на семејството Андреевиќ, за да ни го покажат крајот со рушењето на куќата, но и ни даваат надеж, во мигот кога снаата Вера, која долго време не може да остане бремена, се држи со раката на стомак и вели: „Ми се чини дека му го слушам срцето“ (Стефановски, 2002: 143), иако има мртви, иако куќата е срушена, иако целиот тој свет, а и системот е распаднат, сепак во духот на модернистичката традиција ни дава надеж. Меѓутоа, читањето

на претставата не може да остане само на ова базично ниво. Моќта на театарскиот медиум во оваа претстава е повеќеслојноста што ја има и потенцијалната мултизначност што е претпоставена, со читање на метафорите што авторите на претставата ги поставуваат. За таа цел тука успешно функционира музиката. Таа која ја изведува за потребите на претставата, денес културната македонска група „Леб и сол“. И не само во оваа претстава, туку и во сите што се предмет на мојата анализа, се гледа тој однос на мултидимензионалниот и повеќеслојност комплетно фокусирани на прикажување претстава која ќе го прикаже протестот и отпорот. За сите претстави посебно сакам да зборувам понатаму во текстот. Пред да ја почнам театролошката анализа, сакам да обрнам внимание на улогата на театарската музика за секоја театарска претстава. Уште во ритуалите кои се сметаат за основа на театарот во светот, музиката зема активно учество. Нејзиниот пристап е симбиотски заедно со сите други уметности/медиуми што ја прават театарската претстава. Театарска музика е целата музика „компонирана да ја регулира, подобри или поддржи театарската концепција. Музика композирана за театарски цели се повладува на различни закони, за разлика од музиката за концерт, перформанси или конвенционална опера“ (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/590284/theatre-music>). Тоа подразбира дека ќе биде композирана со применета цел, исклучиво за таа театарска претстава, поточно за тој режисерски концепт. Нејзината применетост е уникатна и неповторлива за друга каква и да било изведба. Затоа при анализата на театарската музика треба да се води сметка за тој аспект. Идејата за театарската претстава како протест, поточно за музиката како протест во една театарска претстава се наметна како основна, по подолго следење на македонскиот театар. Така се заокружи идејата дека театарската музика е и може да биде протест, дека уметничкиот чин - претстава се комплетира со музиката и дека благодарение на музиката таа добива своја форма и естетика. Во примерите што се анализирани може да се зборува за оригинална и авторска театарска музика која има цел да ја додефинира претставата, а со самото тоа да биде еден од доминантните чинители на естетскиот чин. Протестот во уметноста е нешто априори, автентично, онтолошки вкоренето во уметничкиот чин. Затоа и театарската музика треба да се анализира како автентичен чин на протест и отпор. Еден од авторите на музиката од претставите што се предмет на оваа анализа, смета дека „музиката во претставата е уште еден лик, невидлив, а можеби најважен“

(Некаќ, одговори на прашалникот). Ако тргнеме од ова тврдење тогаш е мошне јасно дека протестот ќе го бараме во овој доминантен „лик“ на театарската претстава.

Македонската театарска традиција како и секоја во која доминира европскиот театарски концепт, има различни примери на употреба на театарската музика. Во некои претстави музиката е доминантна, во некои само служи на целта, а во мјузиклите, оперите и оперите таа оперира меѓу говорот, танцот и песната (според дефиницијата за театарска музика на Енциклопедија Британика). Меѓутоа, од почетоците на современиот македонски театар, кога битовите пиеси се потпирале на традиционалната музика (вклучувале комплетни народни песни и ора), па сè до денешната примена на театарската музика, може да се рече дека во македонскиот театар, музиката исто како и во европскиот игра централна улога и конкретно во театарот на XX век и денес, е дел од режисерската концепција. Се разбира дека и македонската театарска практика има танцов театар, музички театар, но во овој случај јас сакам да се фокусирам на традиционалната театарска форма и да направам преглед на она што се нарекува конвенционален, стандарден, репертоарен театар. Затоа и сите примери за ова мое истражување се земени од професионални театарски институции. И секој од авторите што ја прави музиката за овие претстави се етаблирани музичари, композитори и/или изведувачи кои оставиле доминантна трага во македонската и не само македонската култура, туку и надвор од неа.

Како што сите знаеме, музиката е „интегрален дел на претставата. Ние ја користиме музиката да прикажеме одредено расположение, да покажеме некој позадински звук, да го исполниме тој вакуум меѓу сцените што се менуваат и уште многу други работи“ (<http://www.theatreontario.org/resources/copyright/music-use-in-theatre.aspx>). Во оваа цитирана дефиниција на Театар „Онтарио“, која е преземена од сосема поразличен контекст, се дава основната, базична информација за тоа што е функцијата на театарската музика. Токму откривањето на една од функциите на театарската музика, за мене беше предизвик, затоа што станува збор за анализа на примената на музиката, поточно, не за музиколошка анализа, не за техничка анализа (каде на кое место ќе има музичко парче), туку театролошка анализа на еден дел од претставата, поточно на музиката и тоа дали тој дел може да прикаже/пренесе одредена идеја на авторите на претставата. Ако се согласиме со дефиницијата дека ние ја користиме музиката да прикажеме одредено расположение, тогаш сигурно може да ја користиме музиката и да прикажеме одреден

протест или бунт. Во таа насока тргна моето истражување, заедно со почетниот став дека уметноста, а со самото тоа и театарот во својата основа го крие бунтот. Секој од авторите за чии музички дела пишувам во овој текст, дефинирајќи го својот ангажман во создавањето на естетскиот чин, напоменуваше дека музиката сама по себе и тоа како е бунт/протест, посебно ако е аплицирана на соодветно место и на адекватен начин.

Мојата студија е фокусирана на презентирање на користењето на театарската музика како активен чинител во претставата која е работена како своевиден отпор/протест и која преку своето делување го прави токму тоа. Влијанието на таквата музика се гледа до денес, преку музичките нумери кои остануваат и по претставата да говорат за промената што ја направиле. Во тој контекст правам анализа на музиката од претставите: *Диво месо* од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски, продукција на Драмскиот театар - Скопје, музиката е на групата „Леб и сол“, (1979); *Дервишот и смртта* од Меша Селимовиќ, во драматизација и режија на Владимир Милчин, продукција на Албанскиот театар - Скопје, музиката е на композиторот Марјан Неќак, (2003); *Црнила* од Коле Чашуле, во режија на Дејан Пројковски, продукција на Народниот театар - Штип, музиката е на Горан Трајкоски (член на „Падот на Византија“, „Анастасија“ и „Мизар“), продукција на Народниот театар – Штип, (2004)¹¹⁸. Се разбира дека во текстот ќе бидат дадени и други примери, меѓутоа, анализата ќе биде направена на овие конкретни претстави.

1979 година за македонската театарска практика е мошне важна. Направени се неколку исклучително важни претстави, во кои се препознава промената на доминантниот театарски израз. Од дотогаш препознатливиот реалистички и модернистички пристап, полека се открива авангардата, па дури и некои постмодернистички постапки. Кон крајот на годината, поточно на 29 декември е праизведен текстот на Горан Стефановски, *Диво месо* во режија на Слободан Унковски, а продукција на Драмскиот театар - Скопје. Музиката за претставата ја прави групата „Леб и сол“, каде што вокалист и гитарист е братот на Горан - Влатко Стефановски. Што е она по што отскокнува оваа претстава? Или поточно, каде е протестот во неа? Напишана како драма за распадот на едно семејство, во годините пред Втората светска војна, оваа пиеса е всушност парадигма за распадот на едно општество преку метафората на распадот на една куќа/дом. Протестот е таму низ сите реплики на некои од клучните ликови во драмата.

Она по што ќе се издвои оваа претстава од другите е и музиката, за која тогаш мошне популарната група „Леб и сол“ ја создава музиката. Групата за ППП РТБ таа година го објавува и денес култниот албум „Ручни рад“. Македонската музика го бара својот израз заедно со целата македонска култура. Се разбира дека сосема е логично тогаш актуелната група да ја прави музиката за претставата. Пред да ја направат музиката за оваа претстава, членовите на групата ја прават музиката за денес култната претстава *Ослободувањето на Скопје* од Душан Јовановиќ, во режија на Љубиша Ристиќ. Со новото, поинакво читање на познатите македонски традиционални песни, како што се: *Абер дојде Донке*, *Море сокол тие* и *Јовано, Јованке*, групата за таа претстава создава музика, која исто како и претставата ќе ги промени дотогашните гледања на целиот процес на создавање музика за театарска претстава. Следствено на тоа музиката за *Диво месо* ќе биде нов, инвентивен пристап во процесот на создавање театарска музика, во годините кога и светот и Македонија се менува културолошки. Во разговорот со Влатко Стефановски, на моето прашање за протестот во музиката за претставата, ми прецизираше неколку клучни топови, дека музиката на седумдесеттите воопшто е музика на протест и дека логично на тоа и музиката и за оваа и за некои други претстави, секако дека ќе биде обид да се направи однос кон светот и општеството во кое се живее и тоа активно, динамично, преку изразување на несогласување или отпор. Музиката за претставата *Диво месо* е прва во низата повеќе театарски музики што ќе ги направи оваа македонска култна група. Потоа соработката со тандемот Стефановски - Унковски ќе следува и во неколку други претстави (*Лет во место*, /1982/, а Влатко Стефановски самостојно ќе биде автор на музиката на уште две претстави на овој тандем: *Хај-фај*, Драмски театар - Скопје, /1983/ и *Демонот од Дебар Маало*, Драмски театар - Скопје, /2006/)¹⁹. Претставата *Диво месо* ја отвора едно препознатливо парче за „Леб и сол“, прецизно дефинирана гитарска партитура, која има цел да прикаже една навидум обична вечер во семејството на Андреевиќ. Музиката ја илустрира содржината на текстот и има функција на дефинирање на расположението, односно, атмосферата во семејството. За разлика од другите музички примери во ова мое истражување, оваа воведна музика функционира на примарно ниво, комплетно посветена на илустрација на настаните и емоциите што авторот има цел да ги предизвика. И ако остане на тоа прво музичко парче, тогаш нема да одговара на примарниот импулс за пишување на

овој труд. Напротив ќе биде само наменска/применета музика која е комплементарна за секоја претстава и која има цел аудитивно да го прикаже театарскиот текст. Но, како што расте тензијата во семејството, кое оперира со препознатливиот библиски модел на тројцата браќа (моделот што го препознаваме и во култниот роман на Достоевски *Браќа Карамазови*), така и музиката почнува од примарната идеја да ја илустрира таа тензија, да премине во доминантен фактор. Имајќи ја привилегијата да ја гледаме театарската претстава на зачуваната снимка (и тоа од директен пренос на телевизија, што е една од ретките пионерски примери на тогашната Радио-телевизија Скопје, да пренесува театарска претстава во живо), гледаме дека музиката сега е активен чинител на претставата. Од некој што само ја илустрира атмосферата, станува еден од ликовите во претставата. За тоа да го доживееме на тој начин, придонесува моделот на кој е направена оваа музика. „Леб и сол“ прави комплетно нов пристап во создавањето на театарска музика. Употребените музички партии се со исклучително значење затоа што придонесуваат кон општата динамика на сцената. Сега протестот во текстот, преку личниот протест на еден од ликовите Симон, па преку општествениот протест преку ангажманот на најмладиот брат Андреја, станува протест во музиката. Секое излегување на ликовите во сцените во кои ќе доминира она што е контра, она што е отпор или бунт, како во сцената со Клаус (Германецот, претставник на надворешното што доаѓа и ја руши хармонијата/космосот на семејството), музиката го акцентира и истовремено „говори“ од сцената. Музиката за оваа претстава е комплетна авторска и оригинална, која е направена на три елементарни делови, првиот е теми за отворање и затворање на претставата, вториот теми за спојување на сцени и третиот и најважен, музика за нагласување и атмосфера. Според анализата на претставата, музиката протестот го бележи на примарно ниво, како нагласување на содржината на драмата, акцентирање на доминантните точки и создавање логичен одговор на протестот на ликовите. Имајќи го предвид времето во кое е создавана, ова е пионерски музички проект, кој на еден симболичен начин им ги отвора вратите на музичарите што ќе создаваат театарска музика во последната деценија од XX век и во денешно време.

Доаѓањето на новиот милениум, како и работата во својата нова, независна држава, македонската театралика го бележи со неколку мошне важни претстави. Една од нив е *Дервишот и смртта*, драматизација на истоимениот роман на култниот писател

Меша Селимовиќ, на самиот режисер Владимир Милчин и младата драмска авторка Сема Али. Претставата е продуцирана од Албанскиот театар - Скопје. Оригиналната музика за претставата ја прави македонскиот композитор Маријан Неќак. Маријан Неќак е познат автор на театарска музика, не само во Македонија, туку и надвор од границите на земјата (неговата театрографија бележи музика за повеќе од сто претстави). На професионалните театарски сцени во Македонија, создал музика за седумдесет и една претстава и соработувал со повеќе значајни режисерски имиња на македонскиот театар. Неговата соработка со режисерот Милчин е повеќегодишна и имплицира успешна тандемска авторска корелација. Затоа може слободно да се дефинира дека станува збор за изградена доверба автор - режисер, каква што во македонската практика е позната и за други автори и режисери. Всушност, една од одликите на режисерскиот театар е создавањето на успешен авторски тим, со кој режисерот соработува долготрајно. Музиката во претставата *Дервишот и смртта* треба да се анализира и во тој контекст, како и во однос на долготрајната определба на овој режисер со театарот да го менува светот, да биде ангажиран и политички мотивиран. Затоа, не случајно, при изборот за анализа на претстави за потребите на овој симпозиум, се наметна изборот и на оваа претстава. Претставата и самата создадена како протест/отпор, како приказ на односот на малиот човек кон авторитетот, односно, борбата на човекот со општеството, е одличен приказ како театарската музика го доловува самиот протест. Досегашното искуство и големиот број истражувања поврзани со театарската антропологија, посебно со ритуалното потекло на театарот, покажало дека најавтентичен однос кон простестот, кон борбата на човекот/единката со авторитетот/државата го даваат шаманските и суфистичките танци и музика. Одличен пример за тоа е и самиот дервишки ред. Протестот ќе се дефинира преку поставувањето на музиката во средиштето на претставата. Со тоа создавањето музика за ваква претстава е директно поврзано со содржината/тематиката на претставата.

Во основата на дервишкиот ред Мевлевии, за кои и пишува Селимовиќ и за кои говори и оваа театарска претстава, е доживувањето на односот човек-Бог преку танцот. Музиката и танцот се главните изразни средства на човекот во неговата комуникација со Бога. Затоа целиот комплекс на емоции, потенцијални влијанија, сетилни рефлексии што треба да се прикажат ќе бидат водени од самата музика, поточно од танцот и

играта чија цел е доживување на трансот. Музиката за оваа претстава, нејзиниот автор Неќак ја создава и со користењето на оригиналните инструменти од истокот, поврзани и за дервишкиот ред и за исламот/суфизмот, но музика создава и апликативно на сцена со користење на сценската реквизита, што е уште еден одличен пример за тоа како музиката станува лик во претставата (прави музика од синцирите со кои се врзани ликовите, од секое парче реквизита, како и од гласовите) и што е уште позначајно како музиката активно функционира како протест – отпор – бунт.

Како што и претходно напишав во една своја студија посветена на дервишките редови во претставите на Владимир Милчин, а која е инспирирана од оваа претстава, „Музиката е може да се рече уште еден главен лик во претставата, го засилува дејството, ги движи актерите, го појаснува впечатокот“ (Стојаноска, *Културен живот*, 2005). Уште од самиот почеток на претставата, евидентно за музиката е дека ќе го следи базичниот дервишки инструмент неј и дека ќе биде во корелација со истакнување на основниот ритам и функција на дервишката музика – доживувањето и предизвикувањето на трансот. За разлика од другите претстави што се предмет на оваа анализа, оваа музика е најнаменска и најблизу до основната инспирација за претставата, па со самото тоа протестот нема да биде наметнат, туку е имаментен на содржината со претставата. Да прецизирам, музиката во оваа претстава е еднаква на музиката на дервишките редови, но не е имитација, туку ја има како инспирација. Иако во основа се држи до базичната композиција на редот, авторот на музиката создава свое читање/гледање/слушање на тој тип музика и со тоа создава авторска музика. Овој постмодернистички пристап помага и во нашето гледање на претставата. Соочени со проблемот на Ахмед Нурудин, на неговата трансформација на сцената директно пред нас и тоа Ахмед Нурудин кој екстровертно, експресивно и силно емотивно ја владее сцената, музиката што е дел од оваа претстава помага да ги видиме сите трансформации на ликот преку одличните решенија, мали музички партитури кои служат да се засили дејството или уште повеќе нагласи емоцијата. Оттаму, музиката, поточно протестот во неа ќе се бара во емоциите што ги предизвикува и во односот на публиката кон претставата. Претставата извонредно комуницира со публиката, правејќи еден амалгамски, симбиотски спој во кој се препознава активното учество на двете страни. И актерите, посебно главниот актер Рефет Абази, кој игра експресивно, комплетно фокусиран во презентација

на промената и отпорот што го има Ахмед Нурудин и публиката се поврзани директно преку музиката. Ова е можеби најпластичниот пример за тоа како музиката го провоцира и проектира отпорот, како тој протест се следи независно од текстот на претставата, всушност, како самата е своевиден протест. Со првите тактови на музиката, со првите движења на актерите/изведувачи, кои прикажуваат два доминантни дервишки ритуали – зикр и сема, бунтот што ќе го испровоцираат се наметнува како автентичен и иманентен за оваа претстава. Во корелација со ритуалното потекло на театарот, со користењето на музиката во функција на создавање ритуал, а со автентичен авторски израз, како што е примерот со музиката за претставата *Дервишот и смртта*, може да се наведе уште еден принцип во театарската музика во Македонија, користењето на автентичниот македонски фолклор и препознатливата македонска народна традиција, а притоа да се создаде сосема нова театарска музика. Таков пример е музиката за претставата *Црнила* која ја создава Горан Трајкоски, исклучителниот познавач не само на музиката, туку и на театарот во Македонија и пошироко. Неговата театарска продукција е голема и вклучува редица доминантни режисери од бившите југословенски простори. Како член на денес кулtnата група „Анастасија“, која во светски рамки стана позната поради музиката за филмот на Милчо Манчевски *Пред дождот*, има работено музика за седум претстави на професионалните театарски институции во Македонија. Како самостоен автор, само во Македонија е автор на музиката на четириесет и четири претстави, а надвор од Македонија работел на повеќе претстави на театрите во Суботица и Нови Сад.

Претставата *Црнила* од Коле Чашуле во режија на Дејан Пројковски и продукција на Народниот театар - Штип, според тоа како беше направена, се истакна над тогашната театарска продукција за 2004 година. Учествоваше на повеќе македонски театарски фестивали и го сврти вниманието на театарската јавност со користењето на современите театарски техники, создавајќи претстава која треба да се гледа повеќекратно. Музиката во претставата за лајт-мотив го има познатото македонско оро „Тешкото“, како и неколку други народни македонски песни, кои авторот на музиката ги користи да го илустрира вековниот бунт/отпор на македонскиот народ против кој и да е непријател. Во контекст на постмодернистичкото читање на оваа кулtnа македонска драма, придонесува и постмодернистичкото создавање на музиката со вметнување

директни цитати не само на претходно споменатите македонски песни, туку и на аргентинското танго и/или на некои познати маршови. Од сите претстави кои ги вклучив во моето истражување, музиката за оваа претстава е најпарадигматска за тематот на овој симпозиум. Музиката е протест во оваа претстава. Тргувајќи од основното ниво да го илустрира текстот, музиката станува доминантен автор на претставата. Како што напишав во критиката за претставата „Музиката на Горан Трајкоски е исто така, вешто исткаен комплекс од неколку препознатливи композиции („Тешкото“, македонските народни песни, аргентинското танго, маршови и процесии) кои и самите се главен учесник во театарската претстава, надополнети со изведбата во живо на двајцата кларинетисти“ (Стојаноска, *Дневник*, 10. 8. 2004). Тука директно дадено, во непосреден контакт и со публиката и со актерите, музичкиот дел е активниот принцип. Музиката е самата протест, директно и најпрецизно фокусиран да се прикаже отпорот, проблемот со несогласувањето, иницијалниот бунт, она што и самиот текст го прикажува. Музиката не е само илустрација. Музиката за оваа претстава е театар во ноти. Авторот на музиката Горан Трајкоски, не само во оваа претстава, туку во скоро сите за кои прави музика, создава свое читање на претставата. Неговиот уникатен пристап се дефинира како создавање театар во музика, неговата музика е читање на претставата на јазикот на музиката. Тоа не се делови што го илустрираат текстот, прават атмосфера (иако ја имаат и таа функција), туку тоа се музички предефинирани клучните топови на театарската пиеса. Во неговата музика има цел комплекс на дејства, емоции, прецизно исткаени елементи што се во комплетен и комплексен однос со драмското дејство. Оттука и протестот во музиката за оваа претстава ќе биде најекспресивно прикажан и ќе може да се препознае со самото слушање само на музиката за претставата.

Последната претстава за која се решив да ја анализирам музиката е претставата *Животот на Молиер* според текстот на Булгаков, во режија на Александар Поповски, продукција на Македонскиот народен театар - Скопје, 2012 година. За разлика од претходните, оваа претстава нема авторска музика, туку музиката е по избор на режисерот. Она што ме привлече да ја анализирам е завршниот дел на претставата кога актерот Никола Ристановски, што на неверојатно успешен начин го толкува самиот Молиер, почнува да ја пее култната песна на Дејвид Боуви „Heroes“. Неговата изведба, исклучително театарска, поточно, театрична, го носи целиот бунт, протест, против авторитетот

- во базичниот текст на линијата Луј XIV - Сталин, кој во примерот на претставата е против целиот систем, кој и да е, поточно, против системот што го оцрнува театарот и го става на позиција на директен виновник. Изведбата на оваа култна песна ја дефинира претставата, ја поставува на едно ново ниво, затоа што и таа е направена да се чита повеќеслојно, мултизначно, а сепак со директен протест. Претставата која за основно прашање го има: „Што правиме ние во театарот?“ завршува катарзично и за актерите (секој од нив или свири на некој инструмент или пее позадински вокали, и на тој начин го поддржува главниот актер - затоа што и во цела претстава тие играат за еден, сите се фокусирани да играат за својот Молиер) и за публиката (која мошне мудро е наместена во целиот тој симболичен свет за да може со сите сетила да ја доживее и задната страна на театарот). Музиката во претставата е избор на режисерот, и за разлика од авторската музика на претходно прикажаните претстави, овде режисерот директно ги посочува преку музичкиот избор уште на едно ниво основните постулати на неговиот концепт - борбата на уметникот не само со власта (Луј XIV - Сталин - актуелната власт), туку и со себе и со сите свои непријатели во својата област, во овој пример театарот. Затоа и крајот на претставата, кога „воскреснатиот“ Молиер ја пее песната на Боуви во живо, со музичка придружба на сите актери, директно го искажува тој бунт, протест, директниот конфликт кој ќе заврши со „I, I can remember (I remember)/ Standing, / by the wall / by the wall) / And the guns shot above our heads / (over our heads) / And we kissed, / as though nothing could fall / (nothing could fall) / and the shame was on the other side / Oh we can beat them, / for ever and ever / Then we could be Heroes, / just for one day“ (<http://www.azlyrics.com/lyrics/davidbowie/heroes.html>).

Секоја од овие претстави изведени во период од повеќе од три децении (од 1979 до 2013), на свој начин го презентираат отпорот. Иако некои од авторите на музиката сметаат дека театарската музика не го искажува доволно протестот, за разлика од другата неприменета авторска музика, затоа што е под директна координација со режисерската концепција, сепак овие претстави, поточно, нивната музика се пример за тоа како театарската музика го искажува протестот. Се разбира дека тоа е наменски направено, се разбира дека е во директна координација со концепцијата на режисерот, меѓутоа, слушана и самостојно, без најважниот сегмент (самата изведба), секоја од овие музики го покажува токму основното – дека е протест, бунт, отпор и дека го има својот јазик за да го искаже истото.

Користена литература:

- Аристотел, Петрушевски, Михаил Д. (прев.). (1990). *За поетиката*. Скопје: Култура.
- Група автори. (Старделов, Георги и др.). (уред.одбор). (2007). *Театарот на почвата на Македонија XX век*. Скопје: МАНУ.
- Лужина, Јелена. (ур.). (1999-2013). *Театролошка дата-база*. Скопје: Институт за театрологија при ФДУ.
- Стефановски, Горан. (2002). *Драми, книга прва*. Скопје: Табернакул.
- Стојаноска, Ана. (10. 8. 2004). Постмодернистички „исткаена“ претстава, критика за претставата „Црнила“, објавена во *Дневник*.
- Стојаноска, Ана. (2005). Бескрајот како предизвик (за театралноста на дервишките ритуали во претставите на Владимир Милчин). Скопје: *Културен живот*, бр. 3/2005, стр. 92-99.
- Wilk, Max. (2007). *The Making of The Sound of Music*. New York: Routledge.
- <http://mactheatre.edu.mk/default.htm> (пристапено на: 19. 7. 2013).
- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/590284/theatre-music> (пристапено на: 19. 7. 2013).
- http://theatricalmusical.com/history-theatrical_music.html(пристапено на: 19. 7. 2013).
- <http://www.theatreontario.org/resources/copyright/music-use-in-theatre.aspx> (пристапено на: 19. 7. 2013).
- <http://www.azlyrics.com/lyrics/davidbowie/heroes.html> (пристапено на: 20. 7. 2013).

БИОГРАФИЈА ЗА АВТОРКАТА

Д-р Ана Стојаноска (1977), театролог, вонредна професорка на Факултетот за драмски уметности - Скопје, по предметите *Македонска драма и театар*, *Историја на светска драма и театар* и *Од книга до филм*. Дипломирала на Филолошки факултет во Скопје, на секторот за општа и компаративна книжевност (2001). Постдипломските студии по театрологија ги завршила на ФДУ, каде што магистрирала (2003) и докторирала (2007).

Работела како истражувач-координатор во Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности - Скопје од 2002 година. Учествува на многу симпозиуми и работилници од областа на театрологијата, компаративната книжевност и културологијата.

Автор е на театролошките книги: *Димитар Ќостаров – Реалистичката поезика и естетика на еден режисер* (ФДУ, 2014) и *Македонски постмодерен театар* (ФДУ, 2006). Приредувач на книгите *Драми* од Дејан Дуковски (Проартс, 2002) и *Современа македонска драма* (Микена, 2008). Автор на повеќе студии и есеи објавувани во македонската и странската периодика, како и коавтор на неколку театарски монографии. Исто така, еден е од авторите/составувачи на *Поимникот на книжевната теорија* (МАНУ, 2007).

Пишува драма, поезија и проза. Автор е на романот *Јас и Лин, отпосле* (Блесок, 2016), за кој ја доби наградата *Раџиново признание* за 2017 година и влезе во најтесниот избор од три романи за наградата *Роман на годината*.

Автор е на монодрамата *Стаклен лампион*, произведена како радиодрама, во продукција на *Театра* – Скопје, 2013 година.

Книгата *Театар предизвик* е нејзин обид да ги собере на едно место повеќето свои театролошки студии поврзани со македонскиот и светскиот театар.

БЕЛЕШКИ

1. Сите податоци за наведените драми се од текстот *Драмските обиди на Џинот* од Харалампие Поленаковиќ, објавен и како прилог во книгата *Избрани страници* и во книгата *Во екот на народното будење*.
2. *Dead Man Walking* синтагма што се користи во американските затвори кога се носи затвореник осуден на смрт, овде е директно преземена и инспирирана од истоимениот филм (1996), работен според книгата на Хелен Прејен (Helen Prejean), сценарио и режија на Тим Робинс (Tim Robbins), во главните улоги се: Сузан Сарандон (Susan Sarandon) и Шон Пен (Sean Penn).
3. Податоците за филмот се земени од <http://www.imdb.com/title/tt0100594/> (пристапено на: 5. 5. 2007).
4. Се разбира дека ваква анализа на драмската структура може да се направи на драмите од целиот корпус на светска драматургија, разликата е во тоа што во битовата драматика тие се на базично, елементарно ниво, како што е примерот со таквиот тип на драматургија во секоја национална драматика.
5. Алваро Варгас Љоса (Alvaro Vargas Llosa, 1966, Перу) - писател и политички аналитичар, е најстариот син на познатиот перуански писател и политичар Марио Варгас Љоса (Mario Vargas Llosa), се занимава со теориско и политичко вивисецирање на приликите во Латинска Америка.
6. Биографските податоци за Гоце Делчев се наведени според неколку историски релевантни извори наведени како референијална библиографија во оваа студија. Дел од нив се лично истражување и ракописни трудови на Костадин Стојаноски (1982, Прилеп) - млад историчар со афинитети за расветлување на македонската историја од илинденскиот период.
7. *Табакерата*, ТВ-филм работен според истоимениот расказ на Ѓорѓи Абациев (1972, ТВ-Скопје), во режија на Душан Наумовски и сценарио на Ташко Георгиевски.
8. Станува збор за драмите *Ајдучка полјана* - Димитар Молеров (1902/1903), *Илинден* - Никола Киров Мајски (1903), *Срешта* од Војдан Чернодрински (1903), *Гоце* Венко Марковски (1952) и едночинката *Гоце* од Горан Стефановски (1991).
9. Станува збор за драмите: *Духот на слободата* од Војдан Чернодрински, *Илинден* од Никола Киров Мајски и *Окрвавен камен* од Васил Иљоски.
10. Терминот *поинаков*, *поинакво* го преземам од Бодријар (Baudrillard, 1995) и е употребен во функција на разграничување, разликување од нешто со што се споредува.

11. Ако за почеток на официјалниот македонски театар - државен, институционален се смета формирањето на првата институција од ваков вид по Втората светска војна во Македонија, а тоа е Македонскиот народен театар, на 31 јануари 1945 година, тогаш првата вонинституционална група се појавува скоро 15 години подоцна, во 1959 година.

12. Драмата при МНТ како државен институционален театар во текот на 1959 година ги поставил и ги прикажал следниве претстави (освен претходно споменатите: *Две судски минијатури*): *Игра на љубовта и случајот* (од Пјер Де Мариво, во режија на Димитрие Османли, 22. 1. 1959); *Шума* (од А. Н. Островски, во режија на Димитар Костаров, 22. 2. 1959); *Школа за озборување* (од Р. Б. Шеридан, во режија на Илија Милчин, 8. 10. 1959); *Долго патување во ноќта* (од Јудин О'Нил, во режија на Илија Милчин, 29. 11. 1959).

13. Според: Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва – Енциклопедија*. Скопје: ФДУ.

14. За активностите на Фестивалот на аматерски и алтернативни театри во Македонија следува во понатамошниот дел од студијава.

15. Гуру е термин преземен од хиндуизмот (вероучител, почитуван како олицетворение на некое божество); режисер-гуру е термин со кој се користат и Брук (Brook) и Барба (Barba), со што се подразбира: учител, водич низ процесот на создавање на сценската изведба. Режисерот-гуру секогаш е во непосредна близина на изведувачот и е емотивно и интелектуално поврзан со него.

16. *Скици за преданието Каинавелско* е изведена во конаците на манастирот Св. Никита Голтарот, на 25 август 1970 година.

17. Според разговорите водени со В. Милчин и сценографот Крсте С. Џидров, во текот на јуни, 2000 година.

18. *Најмалото театарче на светот „Зелената гуска“*, според драмолетите на К. И. Галчински; *Како трупата „Сина блуза“ ќе ја прикажеше „Животинската фарма“ од Џорџ Орвел; Пенепашка во поправен дом*, од Ј. Гловацки и *Сцени за шмекерите* од А. Пшидал; сите претстави се во режија на Владимир Милчин.

19. 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“, кои се собираат на проби три пати во текот на неделата и проби на кои се истражу-

ва, експериментира, се едуцираат членовите и т.н. (Според разговорите водени со Владимир Милчин и Крсте С. Цидров, Скопје, јуни, 2003).

20. Спореди: Стојаноска, Ана (2003), *Илија Милчин и Прилеп*, во: Лужина, Јелена. (прир.). (2003). *Илија Милчин, монографија*. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“.

21. Фредерик Џејмисон (Fredric Jameson, 1934) - американски книжевен критичар, теоретичар, приврзаник на марксистичката филозофија. Најпознат е по анализата на современите феномени на културата. Се поврзува со постмодерната, поради неговата теорија/критика од визурата на капиталистички феномен. Жан Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard, 1924 - 1998) - француски филозоф, социолог и книжевен теоретичар. Познат по својата дефиниција за постмодерната и по огромниот придонес на современата теориска мисла при анализата на актуелните уметнички феномени.

22. Авторы кои пишуваат реалистични драми во современата македонска драма се: Томе Арсовски, Бранко Пендовски, симболистички драми или поетски, пишува Георги Сталев, потоа Оливера Николова, Благоја Ристески-Платнар, егзистенцијализам, експресионизам и антидрама има во драмите на: Коле Чашуле, Живко Чинго, Богомил Ѓузел. Феноменот Горан Стефановски и модерната драма во вистинска смисла на зборот. За потребите на ова истражување доволни се овие автори, тоа не ја исклучува модерноста на драмското писмо на Владимир Костов, Русомир Богдановски и др. македонски драмски автори.

23. Постојат различни категоризации на драмските ликови, во примерите што ги анализирам и во начинот на кој ја третирам драматиката, го користам моделот: тип - функција - карактер - егзистенција, затоа што најреално ја прикажува сликата на драмскиот лик. Карактер е идеалниот лик според начинот на кој е создаден. Тој се гради пред наши очи од количината на информации што ни ги дава актерот. Силните карактери се одлика на модерната драматургија.

24. *Црнила – пиеса во четири дела*, (1960), објавена за прв пат во весникот „Нова Македонија“, 31. 7. - 2. 8. 1960 (одломки), списание „Разгледи“ бр. 2/1960, 5/1961, 6/1961; Коле Чашуле (1967) *Драми*, Скопје: Култура. (според *Театрографија на драмите* печатени во изборот Коле Чашуле (2002) *Драми*, книга 1 и 2, Скопје: Матица).

25. *Црнила – претстава*, произведена на 26 јануари 1961 година, на сцената на Македонскиот народен театар, во режија на Илија Милчин. (според *Театрографија на драмите* печатени во изборот Коле Чашуле /2002/ *Драми*, книга 1 и 2, Скопје: Матица), поставена е дваесет и шест пати на сцените во Р. Македонија и надвор (Хрватско народно казалиште Загреб, Хрватско народно казалиште – Осиек, Народно казалиште – Шибеник, Театар „Виспјански“

– Катовице, Полска, Народно позориште Népszínház - Суботица, Народно позориште – Зеница, Народно позориште „Јоаким Вуиќ“ – Крагуевац, Народно позориште „Тоша Јовановиќ“ – Зрењанин, Градско позориште – Вировитица, Народно позориште Тимочке краине – Заечар, Народно позориште – Титово Ужице) (според *Театрографија на драмите* печатени во изборот Коле Чашуле /2002/ *Драми*, книга 1 и 2, Скопје: Матица и *Театролошката дата-база при Институтот за театрологија*, ФДУ).

26. Режисерот Бранко Гапо, според *Црнила* на Чашуле го снима и филмот *Денови на искушение* (1965).

27. *Диво месо* е произведена на 29 декември 1979 година и веднаш станува хит. Оваа соработка меѓу режисерот Унковски и авторот Стефановски ќе продолжи низ децении, создавајќи сосема нови, модерни, уникатни драмски претстави. На македонските сцени е поставена четири пати. Поставувана е и на други сцени низ европските театри.

28. Тоа може да се направи ако се направи анализа на репертоарот на македонските театри во тој временски период, како и да се има увид во сите напишани и објавени текстови за тоа време. Истражувајќи за овој труд, направив анализа на тековниот репертоар за годините 1959-1961, како и за 1978-1980. Може да се забележи од таа анализа потребата од новото писмо, преку овие две драми, како и нивната исклучителна популарност.

29. Види: Горан Стефановски *Собрани драми, книга 1*, (стр. 12 - 14).

30. Коле Чашуле во својата биографија освен поврзаноста со Ѓорче Петров ја има како своевиден куриозитет, врската со Спиро Црне, по мајчина страна и Пере Тошев, по таткова. Во гимназиските денови бил активен во ученичкото движење, подоцна во СКОЈ. Активен е и во студентските денови во Белград, во Прилеп учествува во настаните од 11 октомври 1941 година, во илегалата учествува во многу акции, а за една од нив - атентатот на полицискиот агент Мане Мачков е затворен и осуден на смрт. Од затворот во Идризово бега, како организатор на бегството, подоцна оди во партизани. По војната работи како уредник на многу списанија, управник на МНТ, генерален козул на ФНРЈ во Канада, амбасадор во Боливија.

31. За одењето во колонијата на Јудин О’Нил пишува самиот во своите книги. Додека е конзул во Канада дознава за колонијата и оди на своја рака за да може да го учи пишувањето драми. Чашуле е еден од ретките автори во македонската драматика кој е посветен, самокритичен и со однос кон сопственото авторство.

32. Види: Јелена Лужина „А за кучето се слагаам со Аврама...“ или „Агитпроповската фаза во развојот на македонската драматика“ во *Театралика* (2000) (стр. 180-198).

33. Дека секое експресивно/изразно дело е вградено во мрежа на материјални практики; дека секој чин на демаскирање, критика и опозиција ги користи алатките кои го осудуваат и ризикуваат паѓањето на предметот кон практиката што ја изложува; дека книжевните и некнижевните „текстови“ циркулираат нераскинливо; дека ниту еден дискурс, имажинативен или архивен, не дава пристап до недопрените вистински, ниту пак ја изразува непроменливата човечка природа; на крај, како што моќно произлегува во ова издание, тоа дека критичкиот метод и соодветниот јазик што ја опишува културата под капитализмот учествува во економијата што тие ја опишуваат (Harold Aram Vesser 1989: xi).

34. Станува збор за *Антологијата на белградски раскази (Антологија београдске приче)* од Александар Јерков, (1994).

35. За разлика од *Јане Задроган* и *Диво месо* кои се произведени на сцената на Драмскиот театар - Скопје, *Лет во место* е произведена како самостоен независен проект во тогашниот Дом на млади „25 Мај“ (денешен Младински културен центар – Скопје, на 9 јануари 1982) во режија, исто така, на Слободан Унковски, како и претходните две пиеси на Стефановски, исто како и скоро сите други негови произведби што ќе следат понатаму. Истовремено со скопската премиера се подготвува и премиерата на *Лет во место* во Народниот театар - Куманово, во режија на Димитар Станковски (премиера на 6 февруари 1982). Слободан Унковски режирал девет произведби на драмите на Горан Стефановски.

36. Под 'тренд' (англ. trend), подразбирам општа склоност, тенденција, основен правец на движењето на некоја појава. Постмодерниот театар како тренд е една од тенденциите на постмодернизмот како движење.

37. Според Ц. Тодоров, за да постои **жанр**, мора да постојат повеќе дела кои имаат заеднички дискурзивни карактеристики. Потоа, теоријата ги систематизира и ги категоризира тие карактеристики.

38. Со овие режисери се поврзуваат и првите експериментирања на некои од постапките на постмодерниот театар.

39. *Поинаков* е театарот што се практикува во тој период во Македонија, во однос на тогашните театарски стандарди. Се експериментира, се истражува и се следи театарот што се појавува во западните театри.

40. Театрографскиот материјал е селектиран според претставите кои се предмет на анализа на овој труд. Тоа најчесто се: фотографии од претстави, програмки, плакати, сценографски и костимографски скици.

41. Постмодерниот театарски текст, текстот на самата претстава, не е создаден како дело, во затворена форма. Тој своето значење го собира откако ќе ги воспостави односите со сето она што ќе се случува на сцената. Искажано сликовито, своето значење го добива при „ис-преплетувањето“ на контекстите, посложените сценски изрази, уметностите што ја создаваат претставата и односите меѓу претставата и гледачите.

42. Претходно постоечкиот хипотекст е драмската предлошка или **текстот** кој е основата, суштината за да се создаде **текстот од претставата**.

43. Ова именување на дијалогот како двонасочен не треба да ја стеснува целокупната текстура на претставата. Поедноставено е со цел да се извлечат подобро теорските референци и да се аплицираат врз конкретната претстава.

44. Традиционалните и културните кодови се знаковни низи и состави на кои упатуваат „пораките“ од сопствената традиција и култура, како на драмскиот автор, така на режисерот и на сите учесници во претставата.

45. Во понатамошниот текст, членовите на овој театар ќе бидат именувани како *голтарите*.

46. Види: „Започнат дијалог...“, програмка за претставата *Фарса за Храбриот Науме*, уредник Петровски, Јоже; Издание на Одделението за пропаганда и публицитет при МНТ, (1971).

47. Во 1970 година во манастирот Св. Никита Голтарот, близу Скопје е создаден Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“, *експериментална театарска група која е формирана врз принципите формулирани во манифестот „Проект за еден театар“*, чиито автори се В. Милчин, С. Унковски и М. Панчевски. Одирана е само една претстава *Скици од преданието Каинавелиско* на драматизација од две стихозбирки на Славко Јаневски. Ова е прв ваков вид на театарска комуна, која ја предводи еден режисер-гуру и која експериментира барајќи го сопствениот театарски израз. (Според: Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва-Енциклопедија/Хронологија/1970*).

48. Според разговорите водени со режисерот на претставата Владимир Милчин.

49. Како помошни извори за да се направи реконструкција на актерската игра се користени и критики, рецензии и осврти за претставата од македонските весници и списанија („Нова Македонија“, „Разглед“, „Вечер“, „Млад борец“, „Трета програма на Радио Скопје“ и др.)

50. Просторот е „искарикиран“, скулптурите и сценографијата се направени според карактеристиките на карикатурата (преку смешен опис на некој предмет, лице, место со цел да се подбие, деформира, потсмее).

51. Не е само заемното учество во претставата на *голтарите* и вработените актери, пример за разнороден материјал. Режисерот во претставата комплементарно ги надградува и навидум различните елементи на други култури (македонската, потоа античката што ја пренесува текстот, ренесансната - музичарите среде претставата, комедија дел' арте...). Секој од овие разнородни материјали во претставата дијалогизира со режисерот, релацијата е заемна и наизменична.

52. Русомир Богдановски во споменатиот „Започнат дијалог...“, вели: *Тоа значи дека не само што живееме во време кога митовите се создаваат, туку и кога митот е во служба на трговијата. Митот се создава програмирано за потребите на фирмите. Славната личност е најново средство за реклама* (1971: 7).

53. Естетичката лабораторија е основана во 1959 година, на Филозофскиот факултет на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“ во Скопје, од естетичарот, филозоф и педагог, д-р Павао Вук Павловиќ (Pavao Vuk Pavlović /1894-1976/).

54. *Најмалото театарче на светот „Зелената гуска“*, според драмолетите на К. И. Галчински; *Како трупата „Сина блуза“ ќе ја прикажеше „Животинската фарма“ од Џорџ Орвел; Пенепашка во поравен дом*, од Ј. Гловацки и *Сцени за шмекерите* од А. Пшидал; сите претстави се во режија на Владимир Милчин.

55. За разлика од работата на *голтарите* (кои **живеат** изолирано, во манастирот „Кај 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“, кои се собираат на проби три пати во текот на неделата и на кои проби се истражува, експериментира, се едуцираат членовите и т.н. (Според разговорите водени со Владимир Милчин и Крсте Цидров, Скопје, јуни, 2003)

56. Според дефинирањето на значењето за движењето од режисерот В. Милчин, најексплицитно презентирани во програмата за настап на фестивалот „Млад отворен театар“, 28. 8. 1981 година.

57. Според разговорот со еден од сценографите Крсте С. Цидров.

58. Според сценографските скици на Крсте С. Цидров нацртани во театратка за подготовка на претставата, претставата е поделена на 13 сцени и секоја од нив е насловена (*Трупата „Сина блуза“ се претставува, Сонот на мајорот, Тиранинот човек свргнат ќе биде, Бунтот на животните, Дали сакате да се врати Џонс, Битката кај италата, Првите тешкотии,*

Сноубол во прогонство, Неуспешен обид да се изгради мелница, Агенти, насекаде агенти, Несопирливиот чекор на прогресот, Смртта на Боксер и Животните сè повеќе личат на луѓето).

59. Во понатамошниот дел од текстот, и покрај направената дистинкција, за да биде поразбирливо и двата термини ќе бидат употребени синонимно.

60. Овој однос го експлицира театрологот д-р Јелена Лужина во книгата *Македонската нова драма* (1996): *Сакам, заклучно, да нагласам: авторскиот ракопис на драматичарот Јордан Плевнеш - барем во периодот 1982 - 1987 („Еригон“ - „Р“), кој несомнено е и најважен за неговото профилирање како драмски автор - постојано се артикулира во заедничката „мајсторска работилница“, под цврстата рака и низ брза, дури молскавична сценска проверка на режисерот Љубиша Георгиевски* (Лужина, 1996: 222).

61. Тоа е затоа што **Еригон** е првиот драмски текст на Јордан Плевнеш.

62. Драмското писмо на Јордан Плевнеш, според театрологот д-р Лужина континуирано произведува сè поларни, поелиптични, поеклектички текстови чијшто драмски говор (драматургија, воопшто) не е само редуциран/фрагментиран/палимпсестички, туку е-сè почесто! *Шифриран во слики* (Лужина, 2000: 233).

63. За потребите на истражувањата што им претходат на овој труд, реконструкциите на претставите се направени „однапред“ и во трудов се користат елементи од тие реконструкции. За да биде приказот полесен, како прилог на трудот се додава апликативниот театрографски материјал селектиран според реконструираниите претстави.

64. Не-театар „Кактус“ е формиран во декември, 1964 година, меѓутоа Слободан Унковски му се придружува во 1967 година, со заедничката режија со Владимир Милчин на претставата **Кактус под чадор или рецитал што не е тоа**. (Според: Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва - Енциклопедија*).

65. Слободан Унковски во тандем со Горан Стефановски успешно ги праизвел скоро сите негови драмски текстови, причината е најверојатно тоа, како што експлицира театрологот д-р Лужина, што е пример на среќно совпаѓање не само на авторските сензибилитети и естетички, туку и на истоветниот однос кон театарскиот медиум (Лужина, 1996: 218).

66. Тоа се драмските текстови на Горан Стефановски во кои се препознава постмодернистичката „нова чувствителност“ (Лужина, 1996: 230).

67. Употребувам плурална форма на зборот „тренд“, затоа што драмското писмо на Жанина Мирчевска, не може да се „врами“ во еден жанр, туку е автореференцијално и автопое-

тично, и по формата и по содржината. Напишано според **некои** од принципите на постмодерната, но е и „обележано“ од самиот автор.

68. Што ги назначуваат автотекстовите и метатекстовите на драмската предлошка.

69. Најчесто станува збор за афирмирани и значајни претстави за македонската театрологија.

70. Зборувам за *препрочит* како поопшт термин во однос на рециклажа, деконструкција на текстот или ремитизација, затоа што не се јасно поставени теориските референци за тоа на каков начин во македонскиот театар се *препрочитуваат* претходниците.

71. Во мојот пример за анализа, делото на Горан Стефановски, не мора нужно да го претпоставиме на „мртвите поети“, туку и на неговите „живи“ претходници.

72. Меѓутоа, не треба да се дозволи да се бара само тематиката како референтна на овој текст од Горан Стефановски. Тој е во постојан дијалог и со Коле Чашуле, и со другите македонски драми во кои се проблематизира печалбарството (директно, можеби и со *Печалбари* на Антон Панов). Треба да се посочи и тоа дека *Тетовирани души* не е драма за „печалбарството“, па со тоа да се „скратуваат“ многуте значења на текстот.

73. Терминот *мотив* го употребувам со значење на *најмала тематска единица* (Biti, 1997: 234).

74. *Тетовирани души* е претстава што на македонските театарски сцени, но и надвор од Македонија, континуирано се игра од нејзината праизведба (1985, во режија на Паоло Мачели, на сцената на Драмскиот театар од Скопје) до денес. Освен праизведбата, поставени се и следните претстави: 1986 година во Белград, на сцената на театарот „Звездара“, во режија на Слободан Унковски; Унковски ја режира и следната година во театарот „Мала Брона“ во Москва; 1986 година во Народниот театар од Штип ја поставува режисерот Богдан Поп Ѓорчев; 1994 година на сцената на Турската драма при Театарот на народностите, во режија на Васил Христов и 1994 година на сцената на Народниот театар од Битола, со променет наслов *Тетовирани души се враќаат дома* во режија на Дарко Митревски (Според: Лужина, Јелена. (уред.). (2002). *Театарот на македонската почва-Енциклопедија*).

75. Во изворникот *Intertekstualnost i intermedijalnost* (Zagreb, 1988), пишувајќи за интертекстуалноста во театарот, А. А. Хансен-Леџе (A. A. Hansen-Löve), разликува поинаков начин на интертекстуални услови во (според нејзината терминологија) мономедијални и мултимедијални уметности: *Заедничкото настапување на хетерогените уметносни облици, во рамки на еден интегрален медиум (театар, опера, филм, перформанс итн.), односно на една мулти-*

медијална презентација, создава сосема други интертекстуални услови и родовскотипологизациски корелации, отколку што е примерот со мономедијалните комуникации (рамна слика, нем филм, книжевен текст и др.). Мултимедијалните типови на презентација очигледно ги регистрираат поместувањата на доминантните во составот на уметничките облици (А. Hansen-Löve, 1988: 32).

76. Пред оваа претстава, С. Миленковски ги поставил претставите: *Балканот не е мртов* (1991), од Дејан Дуковски на сцената на Народниот театар од Битола; *Game over* (1993) по сопствен текст во Народниот театар од Куманово; *Буре барут* (1994) од Дејан Дуковски на сцената на МНТ; *Коледе* (1994) по сопствен текст на сцената на Народниот театар од Битола; *Ова не е американски филм* (1997), исто така според сопствен текст, во Драмскиот театар од Скопје; *Кандид во Земјата на чудата* (2000) од Венко Андоновски, на сцената на Драмскиот театар од Скопје (Направена е селективна театрографија).

77. Првиот контакт со претставата се остварува преку *сценографијата* (сценограф Бранко Хојник /Branko Hojnik/-Словенија): **Круг**-поставен косо, поврзан со митското спознание на симболиката (круг = Сонце = космогонија) и преку излегувањето на *актерите* на сцената, во група: (директен цитат на античкиот хор), од која во зависност од потребите се издвојуваат паровите кои ги „носат“ сцените. Во претставата *Балканот не е мртов или Магија еделвајс*, костимографијата е обработен цитат на традиционалната османлиска и на македонската носија. Наместо да се види оригиналниот турски/османлиски костим, таканаречените *шалвари*, костимографот на претставата Ксенија Черче (Ksenija Čerče), (гостинка од Словенија), прикажува ново, *поинакво* (Бодријар), видување на костимот, во кој ги облекува не само турските, и/или другите претставници различните националности, туку и сите актери/ликови во претставата, освен мајката (Катина Иванова), која носи македонска традиционална носија.

78. Во 1517 година на вратата од капелата во Витенберг, Мартин Лутер, буквално со чекан го заковува листот на кој се испишани деведесет и петте тези против католичката црква, а посебно против постоењето на небесен амабасадор во лицето на папата. Затоа и редот на исусовците е насочен директно само и за папата.

79. Тридентски концил е совет одржан во малото гратче Тренто (Trident), на кој осумнаесет години (18!) приврзаниците на Римокатоличката црква, повеќето - кардинали, заседавале како да се спаси католичката вера од продорот на Протестантизмот. Почнал за време на понтификатот на Павле III, а завршил за време на Пиј IV. Како резултат на Тридентскиот концил

се формирани два клучни документи, кои и денес се многу актуелни. (Според: Waterworth, J. (ed.). (1848). *The Council of Trent*, London: Dolman, достапен како скенирано издание на интернет: <http://hanover.history.edu/project.htm>; пристапено на: 25. 5. 2005)

80. Оперирањето со симболични и магични бројки е целосно искористено во религиозните книги и прирачници. Не случајно и историјата за редот на исусовците започнува со еден од најшироко семантизираниот број седум.

81. Димитар Ќостаров (1912 - 1997) - режисер, актер, педагог. Еден од најзначајните македонски режисери, основач на таканаречениот режисерски театар во Македонија. Роден е во Бугарија, каде што се школувал за актер, имал кратка актерска кариера. Во четириесеттите години на минатиот век доаѓа во Македонија, каде што останува да живее и работи до крајот на својот живот. Значаен е по тоа што едуцирал цела плејада македонски актери и бил првиот управник и директор на Македонскиот народен театар. Бил и професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

82. Во превод на Илија Милчин.

83. Види: Користена литература.

84. Студијата ја отвора монографијата за Илија Милчин (Прилеп, 2003) и е составен дел на нејзината книга *Театралика, три* (Скопје, 2003).

85. На пример: изнајдок (стр. 18), удивени (стр. 18), чудиви (стр. 22), сардели (стр. 22), сачува (стр. 28), разлог (стр. 114), макина (стр. 123) и др.

86. Текстот е објавен во списанието: Kazalište / glavna urednica Sanja Nikčević. - God. V, 2002, br. 9-10; str. 222-227.

87. Во книгата *Историјата на книжевните култури на Источно-Централна Европа/History of the Literary Cultures of East Central Europe* /Philadelphia, 2010/, уредена од Марсел Корн-Поуп /Marcel Cornis-Pope/ и Џон Нојбауер /John Neubauer/.

88. Оваа театролошка студија е насловена како *Женски опус, трупови или (културни) тела* (Women's Corpuses, Corpses, or (Cultural) Bodies).

89. Модел на превод наречен по св. Џером (331 - 420) - пренесување на текстот колку што може поверодостојно (Bassnett, 1998: 2).

90. Најнаградуваниот македонски актер во странство - Никола Ристановски активно игра на театарските сцени во Србија и Црна Гора. Александар Поповски наместо во македонските театри активно режира и е наградуван на сцените надвор од Македонија. Дејан Дуковски е најизведуваниот македонски автор надвор од Македонија.

91. Режисерски театар е театарски модел во кој главен е режисерскиот концепт. Со добивањето на местото на главен координатор и креатор на театарското уметничко дело, режисерот ја зацврстува оваа позиција и од претставата прави свое авторско дело. Сите други учесници во претставата работата во корист на режисерскиот концепт и во корелација со режисерот. Во Македонија режисерскиот театарски модел се етаблира со работата на Љубиша Георгиевски, Владимир Милчин и Слободан Унковски, од крајот на шеесеттите години на XX век. Меѓутоа, и претходно во режисерската поетика на Димитар Ќостаров, Илија Милчин и Мирко Стефановски, македонската театрологија ги детерминирала некои од основните топови на овој вид театар. (В. Лузина, Јелена /2000/ *Театралика*, Скопје-Мелбурн: Матица македонска, стр. 138)

92. „Сина блуза“ е едно од најмасовните театарски движења во историјата, еден вид на народен театар. Околу сто илјади аматери, организирани во над петстотини театарски трупи, ги прикажувале своите претстави насекаде во тогашниот СССР, во дваесеттите години на минатиот век. Во 1928 година, политиката на Сталин во културата ќе стави крај на движењето „Сина блуза“. Свои „експозитури“ движењето има и во земјите блиски на СССР, како што е примерот со Бугарија.

93. Николај Осипович Масалитинов (1880 - 1961), руски актер и режисер. Член на МХАТ од 1907 до 1919 - еден од учениците на славниот руски режисер Константин Сергеевич Станиславски (1863 - 1938). Од 1925 година е актер и режисер на Народниот театар во Софија, каде што во 1926 година ја формирал и актерската школа.

94. Писателот Коле Чашуле во текстот *Запис за Димитар Ќостаров, отпосле* објавен во зборникот *Актерството и режијата во македонскиот театар* (Прилеп, 1999), пишувајќи за соработката со Ќостаров за време на неговото управникување со МНТ, едноставно го објаснува методот на работа на Ќостаров: *Неговата определба задачите да се решаваат мудро, забавено и во од, не беа во согласност со мојата младост, темперамент, усвитеност и, зошто не, збрзаност.* (Чашуле, 1999: 89).

95. Филмографијата е составена според ЦД-ромот на Кинотека на Македонија *Векот на филмот во Македонија* (2000).

96. Во текстот насловен како *Ќостаров – скица за монографија* од нејзината книга театролошки студии и есеи *Театралика, пак* (Магор, 2003), театрологот д-р Јелена Лузина вака го експлицира феноменот на дисциплина во театарот на Ќостаров: *Зборот „дисциплина“ денеска ни се гледа, можеби, како некоја конфликтна/ригидна категорија, ама не треба да*

заборавиме дека тој претставува една од оние базични/темелни категории и на фамозниот „Систем“ на Станиславски: не само во кревкиот МНТ на Ќостаров, но и во големиот и моќниот МХАТ на Константин Сергејевич, клучниот оперативен збор е ДИСЦИПЛИНА (Јужина, 2003: 224-225).

97. Етаблираниот македонски театарски критичар Јован Костовски мошне илустративно го декрибира односот кон драмскиот материјал што го практикува Ќостаров при подготвувањето на претставите. Така, во критиката за претставата *Ревизор* од Н. В. Гогољ (МНТ, 1956), напишал: *А еве во што е работата, барем по мое мислење. По методот на режиска постапка што се практикува во нашата Драма, се врши анализа на текстот и тој се предава така што да бидат акцентирани оние делови за кои режијата смета дека треба да бидат подвлечени. За да се постигне тоа потцртување на зборовниот материјал, со цел да се постигне бараниот психолошки момент, се прават чести паузи, не само меѓу реплики, и не само меѓу реченици во иста реплика, туку и меѓу зборови во една иста реченица* (Костовски, 1973: 203).

98. Ќостаров и покрај големата љубов кон Чехов неславно ја поставил претставата *Гaleb* од Чехов (МНТ, 1960), и ги поставил *Живиот труп* од Толстој (МНТ, 1971) и драматизацијата на *Фома* од Достоевски (МНТ, 1972).

99. Станува збор за претставите *Како што милувате* (МНТ, 1948 и 1964), *Нок спроти Водици* (МНТ, 1951), *Отело* (МНТ, 1954) и *Многу врева за ништо* (МНТ, 1955) од Вилијам Шекспир; *Вообразен болен* од Молиер (МНТ, 1952), *Нора* од Ибзен (МНТ, 1957), *Случајот во Виши* од Артур Милер (МНТ, 1967).

100. Тоа се претставите: *Сомнително лице* (МНТ, 1945, 1982), *Покојник* (МНТ, 1946, 1963 и Народно позориште - Мостар, 1963), *Госпоѓа министерка* (МНТ, 1953, 1965, 1977, 1983; Народно позориште - Мостар, 1969; Драмско казалиште - Загреб, 1964), *Протекција* (МНТ, 1960), *Така мораше да биде* (Народно позориште - Мостар, 1978), *Нажалена фамилија* (Народно позориште - Лесковац, 1979 и Народен театар - Куманово, 1981).

101. Најекспликативно му забележува преведувачот и критичар, денес академик Матеја Матевски во критиката за претставата. (В. *Разглед*, бр. 8, година VIII, април, 1965).

102. И професорот Благоја Иванов во книгата *Поглед од гледалиштето* (Скопје-Мелбурн, 1999) работата на Ќостаров ја декрибира како иманентно и режисерска и педагошка.

103. Според усните искажувања на актерите во ТВ-есејот *Димитар Ќостаров - со почит* (МТВ, 2003)

104. *Итар Пејо* од Миле Неделковски, во режија на Коле Ангеловски, играна-хумористична серија во 6 епизоди; *Трст виа Скопје* по сценарио и режија на Богдан Поп Ѓорчев,

играна серија во 6 епизоди; Игра и во сериите базирани на филмовите: *Најдолгиот пат* (1983) во 4 епизоди, *Црвениот коњ* (1983) во 3 епизоди и др. (Љужина, 1996: 330-332).

105. В. Кинотека на Македонија (2000) *Векот на филмот во Македонија*, Скопје: Кинотека на Македонија.

106. Според италијанскиот семиотичар Марко де Маринис (Marco De Marinis), театарот како модел на однесување е феномен кој го надминува експлицитното и намерно дидактичко ниво во драмските текстови и во изведбите (не-специфично ниво, сепак, бидејќи може да биде присутен во секаков вид на уметничка продукција) (Маринис, 1998: 63). Токму нагласувањето на секаков вид на уметничка продукција при феноменот на актерската игра на Максут служи за експликативна дефиниција. Не станува збор само за колоквијален израз *театарот како модел на однесување*, туку како теориски експликативен образец кој ќе биде елабориран во делот што следува. Само како потврда на ова тврдење ќе упатам на интервјуата на Џемаил Максут во весникот *Бирлик* бр. 5561, стр. 12, кое е насловено како *Срекен сум што на мојот народ му служам низ уметноста* (интервјуто го води Мелахат Али), и во весникот *Екран*, бр. 866, стр. 40-41, *Да се живее со уметноста* (автор Виолета Лазаревска).

107. Денес се именувани како Албански театар и Турски театар, иако сè уште ја делат истата театарска зграда и истата сцена.

108. Игра во претстави на Тодорка Кондова-Зафировска, Бранко Гапо, Ацо Алексов, Предраг Дишленковиќ, Љутви Сејфула, Кирил Ќортошев, Спасе Нелов, Петре Прличко и др.

109. Мирко Стефановски (1921 - 1981) - театарски режисер и директор на театри, еден од најзначајните имиња за македонскиот театар. Со својата активност придонел за афирмација и создавање на специфичен театарски израз во повеќе театри во Македонија. Активен е и како театарски критичар за весникот *Вечер*.

110. Може да се рече дека ваков пристап на актерска игра Џемаил Максут има и во наградуваната претстава *Злосторство и казна* од Достоевски, во режија на Бранко Ставрев, Турска драма, (1980), во која го игра ликот на Мармеладов, со големо мајсторство.

111. Ваквите психолошки атрибуции се обид да се создадат теориски референци кои ќе го елаборираат специфичниот модел на актерска игра. Тоа накратко може да се дефинира на следниот начин: користењето на телото и посебно лицето како посебен лик се препознава како „надворешно“, а „внатрешно“ е секој обид за психологизација, експресија, осознавање на материјалот кој се користи при создавањето на претставата.

112. Распоред: 7:00 - 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 актерите, 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...), 20:00 - 21:00 вечера, 21:00 - 23:00 слободно време и 23:00 - 7:00 спиење. (В: Трајковска, Катица /1999/ Театар „Кај Св. Никита Голтарот“, во: Лужина, Јелена. (прир.). (1999). *Актерството и режијата во македонскиот театар*, Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“).

113. *Најмалото театарче на светот „Зелената гуска“*, според драмолетите на К. И. Галчински; *Како трупата „Сина блуза“ ќе ја прикаже и „Животинската фарма“ од Џорџ Орвел; Пенепашка во поправен дом*, од Ј. Гловацки и *Сцени за шмекерите* од А. Пшидал; сите претстави се во режија на Владимир Милчин.

114. За разлика од работата на *голтарите* (кои **живеат** изолирано, во манастирот „Кај 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“, кои се собираат на проби три пати во текот на неделата и на кои проби се истражува, експериментира, се едуцираат членовите итн. (Според разговорите водени со Владимир Милчин и Крсте Цидров, Скопје, јуни, 2003).

115. Во критиките за претставите на Милчин, најчесто се посочува токму односот на единката кон власта. За потребите на оваа студија беа консултирани критиките по дневниот печат („Нова Македонија“, „Вечер“, „Дневник“, „Утрински весник“, „Народен глас“, како и во списанијата „Современост“, „Разглед“, „Млад борец“, „Културен живот“ и „Форум“)

116. Илустративно тоа го покажува критиката за претставата *Људиот Ибрахим*, во која Искра Гешоска го препознава токму начинот на создавањето на ликот, *на ваков начин херојот се издигнува на ниво на нетипичен, црн херој што е во фаза на непрекинливо раѓање со што би можело да се прекине непрекинливото обновување на смртта* (Гешоска, 1999: 68).

117. *Rebel Rebel* е песна на Дејвид Боуви, снимена како сингл во 1974 година и е дел од албумот *Diamond Dogs*.

118. Претставата *Диво месо* како содржинска матрица ја има приказната на семејството Андреевиќ, таткото Димитрија - сидар, што ги губи нозете, и симболички веќе не може да биде столбот на куќата, мајката Марија, која живее во некои лиминални светови - дури и на словот *Диво месо*, потекнува од една нејзина реплика..., синовите Симон, Стефан и Андреја, секој од нив на своја страна, на губењето на куќата, како и на губењето на семејството со доаѓањето на новата буржоазија и доаѓањето на Германците..... (да се предефинира). Претставата *Дервишот и смртта* во својата основа ја има книгата на Меша Селимовиќ, само што

драматизацијата е фокусирана на личната пресметка на Ахмед Нурудин и со себе и со авторитетот/власта. *Црнила* е една од најзначајните драми во македонската театарска традиција, која го прикажува убиството на еден од најголемите македонски идеолози и борци за слободна Македонија, во османлискиот период - Ѓорче Петров, од страна на еден млад човек што организацијата го врбува и му наметнува без да знае да си го убие личниот идол. Претставата *Животот на Молиер* е познатиот текст на Булгаков, кој режисерот Поповски го поставува воден од основното прашање - што правиме ние во театарот? Притоа користи елементи од личната историја на Булгаков и директно го имплантира во реплика познатото писмо на Булгаков од 1930 година во кое тој ја моли власта, поточно Сталин да му даде работа.

119. Групата „Леб и сол“ се јавува како автор на музика на 11 претстави во повеќе професионални македонски театри, а Влатко Стефановски, самостојно е автор на музиката за осум претстави и е комплетен автор на балетот *Зодијак*, продукција на Македонскиот народен театар, (1990). Исто така, треба да се наведе правењето и филмска музика, за која авторот Стефановски смета дека е мошне значаен елемент во неговата авторска поетика и естетика.

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

