

Меѓународно научно списание за изведувачки уметности
International scientific journal for performing arts

Број 7, година VI, Скопје 2019
Number 7, Year VI, Skopje 2019

UDK

УДК 792.071.2.027(497.7);

УДК 792:111.852;

УДК 792.78:793.3(091);

УДК 792.83:141.336(049.32);

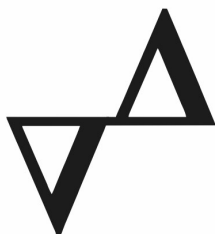
УДК 792:821.163.3-2;

УДК 792(497.16)(049.3);

УДК 347.78(497.7):316.774

ISSN 1857-9477

ArsAcademica



Факултет
за драмски
уметности

Скопје / Skopje, 2019

Содржина

Ана Стојаноска Кон седмиот број на Арс Академика	5
Соња Здравкова - Џепароска Промислување на танцовиот театар: Согледувања и паралели	9
Сашо Димоски Дервишот и смртта: Од суфизмот, преку романот, до современиот балет	21
Ана Стојаноска Македонскиот режисерски театар денес – измислена или постоечка категорија	35
Христина Цветаноска Традицијата во функција на современоста	43
Јанко Љумовиќ Современата театарска продукција во Црна Гора и предизвиците од транзицијата: редефинирање на програмската политика	51
Тихомир Јовиќ Полифонијата во делата на Стојан Стојков создадени во периодот 1960 - 1980 година	61
Димитри Чапканов Предизвиците на дигиталното управување со правата на уметниците изведувачи во контекст на македонското законодавство	85

Contents

Ana Stojanoska Foreword to the seventh issue of Ars Academica	99
Sonja Zdravkova-Dzeparoska Reflections on dance theatre: Insights and parallels	103
Sasho Dimoski Death and the dervish: From sufism, through the novel, to contemporary ballet	113
Ana Stojanoska Macedonian director's theatre today – a fictitious or existing category	125
Hristina Cvetanoska Tradition in the function of modernity	133
Janko Ljumovic Contemporary theatre production in Montenegro and challenges of transition: Redefining programming policy	141
Tihomir Jovikj Polyphony in the works of Stojan Stojkov created between 1960 and 1980	151
Dimitri Chapkanov The challenges of digital management of artists'-performers' rights within the Macedonian legal system	173

КОН СЕДМИОТ БРОЈ НА *АРС* *АКАДЕМИКА*

Откако успешно ја завршивме соработката со словенечкото списание *Амфиџеаџар* и го објавивме минатиот број заеднички (во кој тријазично – на македонски, на словенечки и на англиски јазик, ги презентиравме резултатите од билатералниот проект *Македонско – словенечки џеаџарски врски: од 1990 до денес*), седмиот број на нашето списание, решивме да биде фокусирано на разгледувањето на денес актуелната тема *Меѓу џрадиџаџа и современосџа*. Изведувачките уметности денес се фокусирани на откривањето на новото, истражуваат и менуваат граници, ги отвораат жанровите и хибридно ги поврзуваат. Но, постои и традиџијата. Предмет на нашиот интерес е на кој начин денешните изведувачки уметности ја третираат традиџијата и дали доволно ја познаваат. Во време кога европската културна политика се фокусира на зачувување на наследството, потребно е да се оформи став кон традиџијата и на кој начин истата може да се примени во современите изведувачки уметности. Текстовите што се вклучени во овој број на списанието треба да го најдат и да го дефинираат мостот меѓу традиџијата и современоста во сите изведувачки уметности.

Почнувајќи од актуелните промислувања на танцовиот театар кај нас во трудот на Соња Здравкова-Џепароска, истражувачката линија на врската традиџија - современост во полето на танцот ја продолжуваме со трудот на Сашо Димоски каде што аналитички ја презентира трансформацијата на ритуалот во современиот балет *Дервишосџи и смрџиосџа*. Македонскиот режисерски театар денес, како позиџија која ја истражува врската меѓу традиционалниот режисерски систем и современата колективна режија е следниот труд на Ана Стојаноска. Прикажувањето на односот меѓу традиџијата и современоста во современата македонска драма е проследено во истражувањето на Христина Цветаноска. Современата театарска продукџија во Црна Гора како предизвик за трансформација на традиционалните театарски модели е внимателно презентирана во трудот на професорот од Универзитетот на Црна Гора – Јанко Љумовиќ. Тоа

што го прави нашето списание актуелно и да биде во тек со светските истражувачки трендови е и начинот на кој се обработени темите на последните два текста – за полифонијата во делата на композиторот Стојан Стојков пишува Тихомир Јовиќ и за дигиталното управување со правата на уметничките изведувачи во Македонија истражувањето на Димитри Чапканов. На тој начин комплексно и комплетно е обработена оваа тема од страна на театарските едукатори кај нас и во регионот.

Од овој број сите трудови се рецензирани и оценувани од страна на респектабилни рецензенти, експерти од областите што се истражувани во овој број на списанието. Новина која се надеваме ќе стане традиционална од овој број е и двојазичноста – на македонски и на англиски јазик.

Благодариме на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“ – Скопје за финансиските средства за објавување на овој број на списанието.

Со желба и понатаму да го привлекува вниманието на стручната јавност, не само кај нас и надвор од границите на нашата земја, овој број го затвораме со идејата дека ќе предизвикаме што поголем број на млади истражувачи кои ќе сакаат да се презентираат низ страниците на *Арс Академика*.

Ана Стојаноска

Апстракт: Понекогаш потребата од класификација, подредување и групирање нè става пред сериозна задача која од една страна значи подведување на изведувачките уметности во некакви рамки и категории, но од друга ни го олеснува начинот на нивно толкување, исчитување, декодирање. Сакајќи да се позанимавам со една од можните класификации, се повикав на култната книга на Питер Брук, *Празен ѝросѝор*, во која тој прави поделба на современиот театар. Поаѓајќи оттука, но во ниту еден обид не трудејќи се да ги аплицирам стриктно неговите типови театар, истражувањето дава своја интерна класификација. При тоа резултатот покажа дека театарот и неговата функција може да осцилира драстично внатре секоја категорија. Двата поларитети внатре, секој тип покажува драстично различни одлики, намена, рецепција и реакција. Секој од утврдените типови (три на број) е поткрепен со соодветен научен инструментариум и практично проверен низ соодветно избрани изведби, наведени во текстот.

Клучни зборови: изведба, танц, балет, театар.

ПРОМИСЛУВАЊЕ НА ТАНЦОВИОТ ТЕАТАР: СОГЛЕДУВАЊА И ПАРАЛЕЛИ

Соња Здравкова - Џепароска

УКИМ Факултетот за музичка уметност, Скопје

Текстот е потреба да се изврши промислување на театарот и неговите пројави денес, доминантно поврзани со танцовата продукција. Лично немам намера да се занимавам со минатото историски, меѓутоа подготвена сум да изложам размислувања, да повлечам одредени паралели и компарации, да анализам некои веќе прифатени ставови за театарот и да се обидам да извршам нивна проверка преку конкретни театарски продукти. Театарот поставуван во некакви строги естетски, формативни, содржински, идејни граници пронаоѓа најневеројатни патишта за реализација на стојалишта што често се во колизија со некаков наметнат калап. Обмислувајќи го театарот, ќе се повикам на состојбите во танцовиот театар, но едновремено вршејќи компарација на повеќе рамништа. Од друга страна, отсекогаш ме провоцирала една особена книга која доминантно е пишувана за драмскиот театар. Тоа е книгата на култниот режисер Питер Брук (Peter Brook), *Празен ѝросѝор*. Авторот се обиде да го промисли творештвото подредувајќи го, давајќи негова типизација и можност за класификација, но не наметната, крута и нефункционална, туку мошне лична (како исходиште, Брук го користи сопствениот творечки опит). Овој текст ни оддалеку нема намера да се врзе за моделите на Брук и да ги проектира во делот на танцовата, односно во конкретниот случај балетска естетика, туку тие претставуваат некаква појдовна станица во истражувањето каде треба да се движи танцот денес. Овде ќе бидат понудени, протолкувани, проблематизирани и анализирани три модели (за разлика од четиритипниот систем на Брук) кој, всушност, покажуваат диверзитет и пермутативни состојби. Ставовите ќе бидат прокоментирани врз низа практични примери со тенденција каде е тоа можно да се употребат примери од македонската сцена, сепак со нагласка дека ние имаме далеку покуса историја од другите европски земји.

Хиберниран, музејски или мртвечки театар

„Академизмот“ е своевидна парадигма за високите, елитистички уметнички родови како операта и балетот, но едновремено оваа продукција имено поради тоа, спаѓа во т.н. група на - *мртвечки театар*¹ дефинирана од Брук. Дали МНТ беше/е мртвечки театар и како функционира овој вид? Тоа е театар кој според авторот е

1 Питер Брук дефинира четири типа театар: „мртвечки“, „посветен“, „груб“ и „непосреден“.

доведен до баналност, рутинираност и тривијалност, но тоа често се поврзува со економската логика на потрошувачките друштва (позиција доминантно поврзана со драмските изведби). Единствено во првиот вид (мртвечкиот театар) Брук ги споменува операта и балетот. „Големата опера е секако, мртвечки театар доведен до апсурд“ (Brook, 1996: 17). Ова се однесува и на балетот кон кој е насочен истражувачкиот фокус. Овој артифициелен танцов систем со строги правила на изведба, се потпира на свездените моменти постигнати во XIX век и се труди по секоја цена да ги зачува, замрзне, хибернира. За разлика од можноста од различните читања на драмскиот текст, неговата отвореност, балетската партитура е каузално поврзана со сценскиот односно кореографскиот текст. Во овој театар како правило на кореографијата ѝ се доделува приоритетно место, пред самата текстовна предлошка. Апсурдот оди дотаму што музиката на најпознатото балетско дело *Лебегово езеро*, година по смртта на композиторот, во 1894 г. поставена како фрагмент (јануари 1895 г. е кореографирана комплетна поставка) е деконструирано за потребите на кореографскиот тим на Мариус Петипа (Marius Petipa/Мариус Иванович Петипа) и Лев Иванов (Лев Иванович Иванов)². Во овој изменет вид тоа е присутно до денес, минорен е бројот на оние кои се обиделе сценски да ја „оживеат“ оригиналната партитура на Чајковски (Пётр Ильич Чайковский). Внимателното чување на т.н. „класично наследство“ е една од приоритетните задачи на светската кореографија. „Стремежот за заштита на балетското наследство (од кое во репертоарот останала само околу дваесетина претстави) е присутен кај многу практичари кои се залагаат за негова апсолутна непроменливост“ (Ванслов, 1980: 107). Во овој правец оди ставот на Амиргамзаева и Усова кои во делот посветен на Петипа забележуваат „...со текот на времето новите талентирани кореографи ќе си постават задача не да го преработат творештвото на Петипа, туку внимателно, со многу љубов да го вратат во првобитниот облик“ (Амиргамзаева, Усова, 2002: 363). Сето тоа го прави овој театар „мртвечки“, „музејски“ односно „петрифициран“. Идејата за конечно пронајдени решенија кои подоцна преоѓаат во наметнати матрици го забележува и Брук. „Мртвечкиот театар пристапува кон класиците од позиција дека некој некогаш открил и дефинирал како тие се играат“ (Brook, 1996: 14).

Тука се бележи тенденција за неизменливост, алатките кои се користат се конзервација, а резултатот дела кои постојат повеќе од еден век на сцената. Овој вид на театар е секако контраиндициран со посакуваните односно проектираните одлики на новиот, иновативен театар. Но дали е навистина така како што изгледа на прв поглед и дали овој тип не е подложен на промени? Авторката Хелен Томас (Helen Thomas) во едно од поглавјата на својата книга *The body, dance and cultural theory* пишува за начините за реконструирање на танцот, на оние дела кои се исчезнати, но тоа се однесува и на делата кои се одржуваат, а се производ на дамнешно, изминато

² Детално за постапките за релоцирање, промена на составот на делови пишува композиторот Асафјев во книгата *За балетот* (1974).

време.“ Ова не ја поттикнува идејата за *музеј на изведба*, туку можноста за генерирање на проживеани и живи традиции... постојат различни можности помеѓу автентичноста на едниот крај на скалата и интерпретативноста на другата во однос на реконструкција, прекреирање, реинвенција, насочување на танците од изминатите периоди“ (Thomas, 2003: 144). Тоа веќе го преосмислува, односно отвора нова перспектива во однос на ревидирање на тврдиот став за „каузалност“ односно „конзервација“ на претставите, и имплицира можност за промени. Внесот на одредени промени, не е новина, туку како што ќе видиме и од следниот цитат корисна алатка. „Новата постановка [70-тите год. на XX век - авт. заб.] на *Лебегово езеро* поставена во ГАБТ [Државниот академски театар „Балшој“ во Москва - авт. заб.] е практично зачувување на класичното наследство. Основната цел е зачувување на најдоброто од постановката од 1895 г. и отстранување на сè што е застарено: пантомимните делови кои совршено ја обесмислуваат, обременуваат романтичната приказна“ (Асафјев, 1974: 189). Во централната институција, амблем на советската балетска култура, уште во седумдесеттите години почна да дозволува суспензија на одредени делови и нивно супституирање со нови, осовременети. Тоа е потребно поради процесот на модернизација, кој се одвиваше и во земји со централизиран, партизиран и строго контролиран културен менаџмент каква што беше СССР. Следиме цела низа на примери (најчесто прикажувани во западноевропскиот театар) каде што постепено се менуваше кореографијата, сценариото, изведувачката стилистика. Или не така постепено? Ќе се задржиме на поставката од 1995 г. (повторно некако симболично поврзана, односно понудена точно сто години по редакцијата на Петипа и Иванов). Еден млад британски кореограф постави комплетно реконцептуализирана верзија на *Лебегово езеро*. Машките лебеди на Метју Борн (Matthew Bourne) и нивната нагласена модерна танцова естетика поткрепено со контроверзната приказна за кралското семејство, хомосексуалноста, деформираните семејни односи, емоционалната ерозија беа финалниот удар зададен на „хибернираната“ верзија на балетот³. Но што се случи потоа со делото на Борн? Тоа и покрај мноштвото полемики, критики (кои патем беа одлична реклама на продукцијата) својата премиера ја доживеа во вториот по значење танцов театар во Лондон, „Садлерс Велс“. Оваа редакција речиси квартал по поставувањето е сè уште на репертоарот и сè уште е продавана. Таа имаше и постојано има турнеи, и не само тоа, туку комплетно се постави/пренесе во неколку театри, последната се случи само пред некоја година на една од Бродвејските сцени. Овој уметнички продукт креиран од Борн фрла нова светлина врз она што беше наречено петрифициран модел. Овој дел иницира неколку прашања кои се однесуваат на востановените поими – класично наследство, фиксирани кореографски текстови и „музејски театар“. Дали овој револуционе-

³ Историјата на балетот на XX век бележи и други верзии кои понудија сосем нова кореографска партитура: Џон Нојмаер (John Neumeier) ја постави *Илузии како Лебегово езеро* (1976), Мац Ек (Mats Ek) *Лебегово езеро* (1987) и др., но креацијата на Борн побуди огромен интерес, полемики, контроверзи и поради тоа е издвоена во анализата.

рен проект полека се претвора во „хиберниран“? Дали со тоа што публиката преку сопствениот интерес за делото го втурна истото во групата „класично наследство“ (нешто што термилошки се врзува за делата на Петипа, на Иванов, на Фокин) и сосем ги измести постојните формативни конструкти?

Политички, ангажиран театар

Од тенденцијата за зачувување преминуваме кон театарот кој е во функција на општеството на еден или на друг начин. Во одредени уредувања, системи, режими официјалната културна политика или клима (во смисла наметната од потребите на политиката) креира „пропагаторски“ „агитаторски“ театар.

Ќе направиме мал екскурс низ страниците на рускиот балетски театар. Руските кореографи - Иван Валбех (Иван Иванович Вальберх) и Адам Глушковски (Адам Павлович Глушковски) во одреден историски момент отпочнале создавање на ангажиран тип претстави. Војната на Русија со Турција (1806-1812) била поткрепена со создавање на адекватен репертоар. Во овој период се создавале претстави кои ја јакнеле „националната свест и патриотизмот“. Самите наслови на балетите ни ја откриваат идејата за нивното создавање: *Новата хероина или Жената-козак* (1910), *Љубов кон џајковината* (1912), *Русиите во Германија* (1914). Пушкин (Александр Сергеевич Пушкин) во еден свој текст ни ја пренесува атмосферата на еден од овие изведби „кога г-ѓата Колосова ...во руска облека, блескајќи со мајчинска гордост, излезе во последниот балет, сè загреме, сите повикаа“ (Пушкин, 1949: 11). Во оваа група веројатно само поплатно би ги споменале балетите креирани по октомвриската револуција кои беа строго контролирани и идеолошки насочувани од Нарокомпросот. Најзначајните кореографи во годините на создавање на комунистичката власт ги поставија *Славјанска марселеза* (1921), *Црвениот виор* (1924), *Вишел* (1927). Овие примери се однесуваат на наменски произведени дела кои најдиректно ќе прокламираат и ќе пропагираат одреден став. Можноста за политички конотации постои и во однос на користење на постоечки пиеси, текстовни матрици и импрегнирање на актуелни пораки. Авторките Холеџ (Julie Holledge) и Томпкинс (Joanne Tompkins) го анализираа феноменот на огромна популарност на Ибзеновата *Нора* во Народна Република Кина поради начинот на читање поврзуван со еманципацијата и промената на положбата на жената во општеството⁴.

Веќе со првата претстава на МНТ⁵ се насетува идеолошка насоченост и своевидна „едукација“ на публиката во новиот социјалистички дух. Во текот на овој период имаше мноштво вакви политички проекти, цензурирани дела, дисциплинирани театарски

4 Авторките во овој есеј го разгледуваат диферентниот начин на толкување и сценско, односно филмско оформување на *Нора* во Јапонија, Кина и Иран.

5 Првата претстава премиерно е прикажана на 3 април 1945 година, тоа е драмата *Плајон Кречет* од Александар Корнејчук (Олександр Євдокимович Корнійчук), во режија на Димитар Костаров, превод на Блаже Конески. Драмата се занимава со одредување на местото, улогата и профилот на интелегенцијата во новото комунистичко општество и формирањето на нов вид советски интелектуалец.

работници. За отворањето на новиот објект⁶ на левата страна на Вардар во 1983 г., Балетот ја подготви премиерата на *Леџенда за љубовта*, дело особено популарно во СССР. Во него главниот лик Ферхад ја остава љубовта на својот живот, принцезата Ширин, и им се придружува на селаните во прокопот на каналот со вода. Дури и источната легенда беше преработена и идеолошки фундирана, доминираше силата на колективниот дух. Вредностите на социјалистичката стварност беа сервираны пред скопската публика, како и при отворањето на реизградениот МНТ. Изборот на претставите не беше случаен. Тие носеа силна порака, но истите сосем се разликуваа во својата содржина и интенција што беше диктирано од социо-политичкиот контекст. Дефинирањето на овој вид театар е директно поврзано со неговата цел, односно ефект кој се очекува. И покрај ориентацијата кон класичниот балетски репертоар следиме примери на наменски создаван културен продукт во авторство на македонските кореографи. Од репертоарот ги издвојуваме: *Воена приказна* (1971), муз. Љ. Бранѓолица, кор. В. Костиќ; *Тоа е човек* (1981), муз. Љ. Бранѓолица, кор. М. Црвенев и А. Стојановиќ; *Херојска симфонија* (1985), муз. Т. Прошев, кор. А. Стојановиќ. Сите овие дела имаат воена/херојска тематика. *Тоа е човек* е директно посветен на лидерот на Југославија, Јосип Броз Тито, прикажувајќи епизоди од војната и победата над фашистите. Овие претстави не така бројни, но сепак присутни на репертоарот го билдаа веќе подзаборавениот дух и сеќавање (една поставена во 70-тите, а другите две во 80-тите) на народно-ослободителната војна, на заедништвото кое беше под сериозна закана на виорот на дезинтегративните идеи. Но овој тип на претстави не е поврзан стриктно со политичкиот систем, напротив, дела од оваа група следиме и во демократска Македонија по 1991 г.

Но овој формат има и своја друга страна, театар кој ја коментира општествената позиција, театар кој реплицира и коментира „Ангажираниот“, „полтичкиот“ театар се поврзува со група на германски режисери меѓу кои се: Бертолт Брехт (Bertolt Brecht), Ервин Пискатор (Erwin Piscator) итн. Идејата на овој театар е да поттикне критичко размислување кај гледачите. Веројатно како некаков одек во германската културна средина, но и како продолжение на германскиот модерен танц се формираше една мошне специфична школа/стил кој го моделираше и ги даде првите продукти во 30-тите од XX век со делата на Курт Јос (Kurt Jooss), а продолжи со еден востановен континуитет со продукцијата на Пина Бауш (Pina Bausch) и Јохан Кресник (Johann Kresnik). Во претставите на Кресник основната максима е „сè е дозволено“. Најголем дел од неговиот кореографски опус во темски поглед зазеде бележењето на политичките девијации на западниот систем (Холокаустот, Виетнамската војна, реунификацијата на Германија, годините на советско влијание и сл.). Публиката е свесна дека кога оди на Кресниковите претстави, таа нема воајерски да ужива, туку ќе бидат најбрутално бомбардирани⁷ сите сетила со цел да се

6 Објект во кој денес егзистираат ансамблите на Македонската опера и балет.

7 Кресник според ефектите се приближува до концептот на *Театарот на жестокоста* на Антонен Арто (Antonin Artaud).

актуализира одреден проблем кој ќе го натера гледачот и по спуштање на завесата со доза на горчина да се навраќа повторно и повторно. Поставувајќи го делото *Raj* (1968) посветено на атентатот на лидерот на студентското движење Руди Дучке (Rudi Dutschke), Кресник даде свое видување на настанот. Виновни за смртта, според Кресник беа дерогираниот медиумски систем и пропагандната машинерија. Сакајќи директно да го впери прстот кон одговорните лица и уредниците на просистемските контролирани медиуми, тој во една од сцените на атентатот, истури врз сцената исечоци од весниците. Дучке, всушност, умира од истрелот на медиумскиот рафал, а не од куршумот кој физички го ликвидираше.

За разлика од Кресник и неговиот ангажиран политички став, Пина Бауш ја интересираа односот меѓу половите, деградацијата на жената, фрустрациите, осаменоста, страста за моќ. Ефектот од тоа е активирање на гледачот, понекогаш и директно. Во *Дојди и танцувај со мене* (1977) таа ја пречекори бариерата која ги раздвојуваше сцената и публиката и ги соедини, не само физички, туку и мисловно, наметнувајќи ја дилемата за човекот и неговата општествена положба. Бауш го објаснува начинот на функционирање на нејзините дела: „Моите пиеси не ‘растат’ од почеток до крај, туку растат однатре кон надвор“ (Schmid, 11). Таа ги оголува најдлабоките чувства и понекогаш тоа болно влијае врз оние кои директно се препознаваат во нив.

Во македонскиот танцов театар бележиме минорен број изведби од овој тип. Деан Поп-Христова во коавторство со Саша Ефтимова, во продукција на „Ребис“ ја креираше претставата *Шенген* (2004). Претставата го актуализира чувството на клаустрофобичност на македонскиот граѓанин во контекст на шенген-визната завеса⁸. Саша Ефтимова во едно интервју истакнува: ‘Шенген’ се роди од моето лично чувство на немоќ поради неможност да реализирам една моја идеја. Кога ѝ го кажав тоа на Гордана Деан, таа ми предложи да направиме претстава за тоа“ (Колевска, 2005). Оваа претстава беше директен коментар на македонската стварност и ограничените слободи на движење. Во турбулентниот политички период бележиме уште еден мошне интересен пример на „танцов активизам“. Во време на антивладините протести (2016) беше организиран и сегмент каде што и преку уметничка продукција се пркосеше на случувањата. Една од најактивните беше режисерката Зоја Бузалковска која ја подготви претставата *Време за забава*. Во неа беа интегрирани говори на премиерот, снимки од прислушкувани разговори (што беше тригерот за почеток на протестите) во пиесите на Пинтер (Harold Pinter), но беше подготвен и танцов дел. Танцуваше активистот, поборник за човекови права и професор на Институтот за социолошки, политички и правни истражувања, Мирјана Најчевска. Нејзиниот настап имаше цел да поттикне размислување и реакција кај публиката. Таа самата даде објаснување за својот настап велејќи дека во еродирани, девијантно и коруптивно општество со искривени вредности и норми, таа може да си до-

зволи да премине во друга професија и да стане балерина. Ова секако не е дел од продукцијата на МНТ/МОБ, но е пример за *ангажиран, активистички* перформанс.

Самиот Брук во книгата *Нийќи на времето* за еден свој обид пишува: „Ова беше нелагоден момент на сомнеж кој добриот политички театар мора да го предизвика, сомнеж кој треба да не следи на улица, и ако е тоа можно постојано да не мачи“ (Брук, 2004: 135). Во „ангажираниот театар“ следиме еден флукуирачки процес на ангажираност од страна на политички актуелната номенклатура сè до комплетно менување „на страните“ поточно начин за актуализирање на девијантните појави на современото општество. Можеби директното сосем погрешно толкување на зборот политички, не турка во една замка на поврзување на актуелните состојби и „користењето на театарот“. Овој тип на изведба која треба да ги прокоментира не само актуелните, туку многу повеќе маргинализираните групи, состојби, аспекти можеби посоодветно е да го именуваме *ангажиран, активистички* отколку *полициски*. Но пресекот ни покажува дека колку парадоксално да изгледа, овој конкретен вид го пронаоѓаме и во танцовата продукција.

Експериментален театар

Во оваа група може да се вбројат сите обиди преку експеримент да се изнајде нова, автентична, специфична форма на изведба. Во МНТ/МОБ следиме повремени обиди на експериментален театар. Со задачата да пронајдат нова театарска поетика, активно се занимаваа и авторите на рускиот авангарден театар: Мејерхолд (Всеволод Емилевич Мејерхолд) со својата *биомеханика*, Таиров (Александр Яковлевич Таиров) преку неговиот *неореализам* и Вахтангов (Евгений Багратионович Вахтангов) со *синтезата*. Оваа група со своите истражувања ја збогатува Гротовски (Jerzy Grotowski) со работата во својата *театарска лабораторија*, Еуџенио Барба (Eugenio Barba) и неговите истражувања и експерименти во рамки на *театарската антропологија*. Новиот театар е секогаш носител на иновации, секогаш посакуван, но не секогаш и добредојден. Врвиците кои водат до него, се тешко достапни. Тоа е театарска алхемија, некои се одбрани и посветени на оваа уметност, други и покрај трудот не успеваат да ја откријат тајната и нивната уметност преоѓа во баналност, безидејност и маниризам.

Во 60-тите години на минатиот век, во САД се оформи постмодерниот танцов правец кој имаше нихилистички став по сè што беше поврзано со театарскиот чин, и ја постави експерименталноста како единствен валиден критериум при создавањето на делата. Оваа групација ги помести границите на поимањето за театарот, публиката, изведбата, техниката, школата, сцената, телото. Ивон Рајнер (Yvonne Rainer) ги исклучи тренираните играчи и користеше аматери односно луѓе кои немаа никаква танцова обука или искуство. Триша Браун (Trisha Brown) беше фасцинирана од просторот, таа не само што ги реализираше своите изведби надвор од

⁸ Визниот режим за македонските граѓани за европските држави беше укинат во декември 2009 г.

театарските сидови, туку отиде чекор понатаму играчите ги постави во позиција која е надвор од природните закони на гравитацијата. Твајла Тарп (Twyla Tharp) си играше со неопределеното времетраење и просторот на своите дела. „Експерименталниот театар стално излегува надвор од театарските зданија и влегува во соба или ринг...“ (Брук, 1995: 77). Постмодерната во танцот не беше чекор напред, туку чекор надвор од изведувачката конвенција, преку конципирање на потполно нов театарски формат. Тоа беше бунт против нормите, против формата на модерниот танц, против стереотипот и дегутантноста на маниризмот и конформизмот на усталените форми.

Експерименталниот театар е прогресивен, авангарден, секогаш нов и променлив. По оној неверојатен бран на иновации и сосем нов вид на изведба во 60-тите и почетокот на 70-тите, следејќи ги носителите на танцовиот постмодернизам откриваме неверојатно скршнување, враќање кон конвенционалниот, па дури и „традиционален“ танцов театар. Триша Браун во едно свое интервју забележува: „Првите пет години од кариерата ги поминав надвор од традиционалниот театар, така што можев да го децентрализирам просторот... не ни сонував дека некогаш можам да кажам дека театарот нуди можност за создавање магија како ниту едно друго место“ (Brown, 1988: 267). Тарп веќе од 70-тите перманентно беше присутна во балетските компании и во националните куќи. Таа исто така имаше повеќе соработки со најголемиот балетски танчар на крајот од XX век Михаил Баришников⁹ (Михаил Николаевич Барышников) работени во реномираниот *American Ballet Theatre*. Лусинда Чајлдс (Lucinda Childs) во 2003 г. за Женевската опера го кореографираше *Дафнес и Хлое*. Во мај 2009 г. Националниот балет на Марсеј го подготви *Темјо Вицино*, додека во 2016 г. во Националната опера на Лион ја постави *Grosse Fugue*. Претставничките на најавангардниот, најавтентичниот танцов правец постепено се враќаа кон театарската сцена и нејзините конвенции. Уште повеќе тие се ангажирани во големите национални куќи (каква што е МОБ) кои се синоним за „мртвечкиот театар“. Последната фаза од творештвото на овие кореографи е специфичен двонасочен процес каде што тие ја внесуваат новата танцова естетика на „официјална“ сцена и секако ги прифаќаат условите кои владеат на неа, во овој контекст и профилот на едуцирани балетски играчи со нивната ригидна чисто класична техника. Приказната за експерименталниот театар чинам најадекватно е да ја завршам со еден цитат од Брук: „Експериментален“ е лажлив збор. Експериментален треба да биде секој вистински процес, дури и во најконвенционални околности. Затоа во спротивставувањето на *експериментален* и *традиционален* има нешто вештачко. Вистинското значење на зборот е ‘да се истражува’ не е ‘веќе да се експериментира’, туку едноставно да се има неограничено време да не се работи под притисок дека на одреден датум треба да покажете добар резултат“ (Брук, 2004: 130).

⁹ Тарп за Баришников ги постави: *Push Comes To Shove* (1976); *Once More, Frank* (1976); *The Little Ballet* и *Sinatra Suite* (1983) и *Baryshnikov By Tharp* (1984).

Неколку размислувања за крај

Повторно доаѓаме до прашањето дали можеме така едноставно да ги подредиме по полици типовите на театар и творештво, дали може однапред да обмислиме и да планираме? Понекогаш опсесивната потреба од дефинирање си поигрува со нас, прикажувајќи ни дијаметрално различни примери од „ист тип“ на театар.

Независно за кој тип се работи низ примерите следиме процес на трансформација и промена. Најавангардните претстави со текот на времето можат да постанат музејски, најпроверените форми на политичко влијание преку театарот можат да се исполнат со најкритичка содржина. Едноставно не е можно со единствен чекор, решение или одлука да се изврши трансформација, за тоа е потребно обмислување не само на естетиката на новата претстава, туку и на инструментите (адекватен избор на изведени дела, квалитетна екипа која ќе работи на проектите, можност за презентација на различни режисерски/кореографски концепти). „Секој нов (поинаков) театар, каков и да е тој не се создава само со одлука/решение за ‘новиот’ начин на негово организирање, туку бездруго - со некаков нов, поинаков начин на негово уметничко профилирање“ (Лужина, 1996: 104).

Театарот како што многупати досега се потврдило е зачудувачки витален, жилав организам. Дали е можно преку еден ваков текст да се даде рецепт за театарот, за изведбата, за форматот на „вистинската“ танцова претстава? Одговорот е јасно не. Теоретизирањето во овој случај повеќе е ментална провокација отколку зацртан сет на пропозиции и постулати за новиот театар. Она што е потребно е да му се дозволи на театарот независно од кој род тој да **биде слободен, отворен, плурален, истражувачки, поливалентен.**

Користена литература:

- Амиргамзаева О. А., Усова Ю. В. 2002. *Самые знаменитые мастера балетов России*. Москва: Вече.
- Асафьев Б. 1974. *О балете*, Л.: Музыка.
- Бахрушин Ю. А. 1977. *История русского балета*, Москва: Просвещение.
- Богданов-Кочко Петар .1985. *МНТ 1945-1985*, Скопје: МНТ.
- Брук, Питер. 2004. *Нити времена*. Београд: Zepher Book World.
- Ванслов В. 1980. *Състави о балете*, Л.: Музыка.
- Колеска Гордана „Балерини“ во *Теа модерна*, 12.01.2005 , бр 230, стр. 38-39.
- Лужина Јелена .1996. *Македонската нова драма*, Скопје: Детска радост.
- Пушкин А.С. 1949. *Полное собр. соч.*, Л-М: Искусство, том 5.
- Anderson Jack .1997. *Art without boundaries*, Iowa City: University of Iowa Press.
- Banes, Sally. 1998. *Dancing Women: Female Bodies on Stage*. London and New York: Routledge.
- Barba Eugenio, Nicola Savarese .1995. *A dictionary of theatre anthropology: the secret art of performer*, London and New York: A Centre for Performance Research Book.
- Brook, Peter. 1996. *The Empty Space*. New York: Simon & Schuster Brook.
- Brown Trisha .1988. „Ako u sebi носиш onu drugu pjesmu...“ , во *Ples kao pozorišna umjetnost*, Selma Jeanne Cohen ur., Zagreb: CEKADE, str. 257-270.
- Holledge Julie and Joanne Tompkins .2000. *Women's Intercultural Performance*, London and New York: Routledge.
- Schmidt J. „Learning what moves people“ in: *Tanztheater Today*, Hannover: Kallmeyer. pp. 6-17.
- Thomas, Helen. 2003. *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York: Palgrave Macmillan.
- Yvonne Rainer. 1983. “A quasi survey of some “minimalist” tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst” in *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism* edited by Roger Copeland, Marshall Cohen. New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press pp.325-33.
- Енциклопедии:
- CD-rom .2003. *Театарот на македонска почва*, Скопје: ФДУ.
- МНТ Балет 50 години* .1999., Маринковиќ Славомир, Виолета Андреева, Марија Нешкоска (ред.), Скопје: МНТ.
- Музика, Оџера, Балет* .2009. Ј. Павловски (ред.), Скопје: МИ-АН.

Апстракт:

Текстот „Дервишот и смртта: од суфизмот, преку романот до современиот балет“ нуди објаснување на сложените канали за ресемантизација преку кои ритуалите на суфизмот, кодирани во романот на Селимовиќ, стануваат говор на телото во криза во современиот балет *Дервишој и смртија*, продукција на ХНК Сплит, 2017.

Текстот е, всушност, теориски рефлекс на уметничкиот производ: како автор на текстот за кореографот за оваа продукција, сум операционализирал и со романот и со доктрините на суфизмот, со цел да создадам „текст за изведба“ за овој современ балет. Текстот беше транскрибиран во говор на телото во криза од кореографот Игор Киров, а во аудиовизуелна семантика од костимографот Александар Ношпал, сценографот Славен Раос и композиторот Горан Бојчевски – со цел да се создаде севкупноста на изведбата/современиот балет.

Овој текст ги нагласува врските меѓу традицијата и современиот третман/читање на традицијата во сценската форма современ балет од една страна, а од друга прави осврт на технологиите и методите преку кои традицијата се транскрибира, преку прозната наратија (романот на Меша Селимовиќ) и доктрините на суфизмот, во современа сценскоизведувачка форма.

Клучни зборови: *Дервишој и смртија*, роман, суфизам, модерен балет, кореограф, текст за кореограф, композитор, костимограф, сценограф, Меша Селимовиќ, Игор Киров, Сашо Димоски, Александар Ношпал, Горан Бојчевски, Славен Раос.

ДЕРВИШОТ И СМРТТА: ОД СУФИЗМОТ, ПРЕКУ РОМАНОТ, ДО СОВРЕМЕНИОТ БАЛЕТ

Сашо Димоски

УКИМ Факултетот за драмски уметности – Скопје

*Секој суфисџ, преку инвокација, тежнее да
сџане универзален џрошџиџ.*

Л. Бакхтијар

*Го џовикувам за сведок времето, џочешџокоџ
и крајџ на сџ,
зашџо секој човек секогаш е во заџуба.*

М. Селимовиќ

*Модерниџ џанџ е мозаик создаген од инди-
видуални џворечки модели.*

С. Здравкова-Џепароска

Во текстов што следи се операционализира со семантичките вредности на суфи-доктрината кодирани во современиот балет *Дервишој и смртија* (продукција: ХНК Сплит, 2017), односно со начините преку кои ритуалните форми на дервишкиот танц имаат свој современ третман/читање/артикулација/кодирање/ресемантизација во наведениот случај.

Формите на современиот балет и модерниот танц – два термини кои меѓусебно се блиски поради заедничкото им својство на отклон од нормативот на класичниот балет – како практики имаат свои рефлексии во балетската претстава која е предмет на интерес на текстов. Мостот пак, преку кои семантичките вредности се транскрибираат од мистицизмот во сценски говор во широчината на терминот (говор на танцовото тело во зададена аудиовизуелна семантика), е култниот роман на Селимовиќ, *Дервишој и смртија* – предлошка врз која овој балет е изграден. Низ текстов паралелно оптираат: суфизмот, романот на Селимовиќ и одликите на модерниот танц/современиот балет.

Целта на современиот балет, појавен како реакција на танцовата естетика до XX век, е да ги раскине врските со танцовиот норматив на класичниот балет и **да создаде нов јазик на телото**. Потрагата по овој нов јазик на телото, односно семантика на движењето надвор од постоечкиот норматив на класичниот балет, ќе создаде редица од правци, школи, техники, компании (групи) кои ја истражуваат позицијата/можноста на телото во просторот (без разлика дали станува збор за сцената или вонсценските артикулации на танцовото тело) и ги развиваат своите лаборатории во различни правци. Целта на новите пристапи е изнаоѓање нови типови говор преку кои телото станува комуникациски канал меѓу праќачот и примачот на пораката, односно авторите на претставата предводени од кореографот и публиката. За оваа цел, „модерните кореографи посегат по миметичкото проектирање на одреден културен, историски или етички слој“ (Здравкова-Џепароска, 2011: 190) и „создаваат мозаици од индивидуални творечки модели“ (Ibid.). **Современиот балет *Дервишоѝ и смрѝѝа* има токму ваква појдовна позиција во конструкцијата на сценската семантика: се повикува на одреден културолошки и историски феномен, поврзан со специфичен религиозен слој.**

Првобитниот синкретизам, како праоблик на уметноста од која натаму се дестилираат нејзините видови и подвидови, содржи перформативно својство кое се однесува на објаснувањето на непознатото/неразбирливото/мистичното. Дервишкиот мистицизам, како особен во рамки на доктрината на исламот, поседува свој специфичен, автентичен канон, а со тоа и „специфична изведбеност која ритуалот го претставува и како религиозен и духовен чин, но и чин на претставување, кој е најблизок до театарското (во случајов сценскоизведувачкото или подобро - балетското) претставување“ (Стојаноска, 2005: 93-94). Ова претставување на автохтоната семантика на дервишкиот танц во форматот на современиот балет/модерен танц оптира со феноменолошките одлики на **ритуалите на премин**.

Според типологијата на ритуалите, дервишкиот танц поседува одлики на „ритуалите на премин“ (Здравкова-Џепароска, 2011: 54) заради следниве три карактеристики со кои се маркира типот: **разделба, премин и составување**. Разделбата се однесува на раскинувањето на врските со световното, со материјалното, па дури и со сопственото тело – тоа станува спирален канал за поврзување со повисоката смисла. Преминот опфаќа транзиција во која често се воведуваат искушувања од различен тип – во случајот на дервишите – особениот вид аспектизам кодиран во суфи-доктрината. По транзицијата, поединецот добива обележје или некаков тип облека, препознаен во семантичката вредност на дервишката одора/ритуален костим. Токму овие груби, волнени одори, односно ритуални костими, детектираат

една од трите можни етимолошки поврзници со доктрината на суфизмот: „суфи како волна“ (Bakhtiar, 1976: 6), додека другите две се однесуваат на „линијата во која се постројувале луѓето кои се молеле веднаш зад Пророкот“ (Ibid.) од една страна и од друга – „зборот е превозвишен/боженствен за да се бара од каде деривирал“ (Ibid.).

Суфистите, склони кон аскеза, медитација и контемплација, ги наоѓаат корени-те на своето мистично учење во чекањето „искуство пратено директно од Алах“ (Vukomanović, 2008). Оваа мистика, својствена за обата рода, има свој спекулативен/филозофски пат и свој институционален пат – дервишкиот ред/братство/тарикат. Главни учители на суфизмот биле: Абулхасан Али Хуџвири (XI век), Џелалудин Ел Руми (XII век), Абухамид Мухамед ел Газали (XI век) и Ибн Алаби (XII век). Во организиран облик, братствата се појавиле во XII и XIII век како „план, програма, метод и режим на некој суфиски ред“ (Ibid.) и имале влијанија од шаманизмот, јогата, тантрата и будизмот – поради што се детектира и проблемот на нивното потекло. Суфизмот обрнува особено внимание кон три аспекти на исламот: шеријат (необходна основа за стапување на Патот), тарикат (самиот Пат) и хакика (Вистината). Како четврта особеност на суфизмот се додава спознанието (марифет). Според малите разлики во церемониите, приемот во редот, изведувањето на инвокацијата (zikr) и етичките кодекси се разликуваат неколку дервишки редови: кадири, шазили, мевлеви, макшибенди, хавети, бедеви, дескуки, синани, сухраварди, кубреви и други. Имињата на редовите вообичаено се дадени според имињата на нивните основачи. Два основни обреди на сите редови се **зикр** (присеќавање на Бога, инвокација која во ритуалот се изведува со повторување на Божјите имиња и атрибути – 99 вкупно во Куранот) и **сема** – ритуално слушање музика и танцување, специфично за редот мевлеви, потоа дисперзиран кон другите редови. Овој втор обред, всушност, е архетипска слика за дервишите и нивните ритуали.

Сценското претставување на ритуалот, односно ресемантизацијата на ритуалот во сценски артикулиран говор/уметност, по однос на дервишкиот танц во оваа претстава, поседува повеќе **каналите преку кои ресемантизацијата се остварува**:

- сакрален простор/сценски простор
- ритуална одора/балетски костим
- дервишки танц/кореографија
- ритам на трансот/ музичка драматургија како вид сценски текст

Ваквиот тип аналитика говори за тоа дека во претставата која е предмет на интерес „не се материјализира дервишката духовност, туку што е мошне значајно, нивната духовност се етаблира, за да може да се дојде до поинаква сценска изразност“ (Стојаноска, Ibid.). Четирите наведени канали за ресемантизација на перформативната одлика на ритуалот во перформативна кинестетика на современиот балет го

детерминираат токму изнаоѓањето поинаков тип сценска изразност. Колизјата меѓу нив пак (создавањето канал-од-канали за ресемантизација!), ја заокружува сложената сценска семантика, за чие кодирање ќе стане збор понатаму во текстов.

Со цел појасно да ја претставам дистинкцијата меѓу класичниот балет и современиот балет/модерниот танц, ќе се послужам со еден заклучок на Шекнер по однос на современите форми на театарот: „експерименталниот театар мечтае да биде танц: да има тотален сценски текст или партитура. Тоа е причината зошто толку голем број експериментатори се привлечени од азиските форми кои ги комбинираат театарот и танцот“ (Šekner, 1992: 109). Од овој заклучок на Шекнер произлегува дека современите сценскоизведувачки форми, во кои припаѓа и модерниот танц/современиот балет, трпат големо влијание од источните танцови дисциплини – влијание кое создало сериозни школи/платформи/практики за поимање на телото во балетската изведба. Ова влијание од азиското/источното врз модерниот балет е кулминативно прикажано во балетот кој овде е предмет на интерес, бидејќи неговата кореосемантика во голема мера се потпира на ритуалите (праизведбените образи) на дервишкиот ред. **Модерниот балет е постизведувачки во својот основен концепт: во неговиот фокус е деконструкцијата на формата зададена во образот на класичниот балет; тој мечтае да биде современа театарска форма, да нема тотален сценски текст/партитура.** Желбата за овој отклон од тоталниот текст/партитура, во овој балет се гледа на неколку рамништа: неговата систематизираност во девет слики – кршењето на линеарниот наратив кој го има за своја предлошка, како и преку воведување бинарни ликови, за што ќе стане збор натаму низ текстов.

„Како што танцот во ритуалните изведби се користи за создавање/креирање свет простор кој е надвор и се разликува од профаниот“ (Здравкова-Џепароска, 2011: 92), така преземените танцови обрасци и нивното интегрирање во формите на модерниот балет го сакрализираат сценичниот говор на телото што танцува. Оваа сакрализација во модерниот балет, која се овозможува заради преземање на ритуалните кодови на танцот (формалниот аспект на дервишкиот танц), во балетот *Дервишоџи и смртџија* се отчитува на неколку рамништа на играта (изведбата на кореографската семантика) и се надополнува со нејзиниот аудиовизуелен семантички код.

Кореографската семантика на претставата презема обрасци од дервишката обредна игра: специфичните позиции на рацете и дланките, позициите на стапалата, начинот на кој се оформува танцовиот круг на/во дервишкиот танц, но и од други

ритуални практики на исламот – повторно цитирано во специфичната позиција на дланките при молитва, на пример – за што ќе стане збор натаму низ текстов, кога ќе ги разгледуваме кореографските елементи. **Сценскиот простор пак, кој е симулакрум на светиот простор на риуталот, е транскрибиран/ресемантизиран во сценска семантика со висок степен на аналогија меѓу оригиналот и симулакрумот.**

По однос на автентичниот сценски простор (сала, светилиште, теќе) во кое автентично се изведува дервишкиот ритуал, Мирча Елијаде запишува:

„Салата во која се движат дервишите ја симболизира вселената – планетите што се вртат околу сонцето и околу самите себе. Кругот на танчари е поделен на два полукруга од кои едниот го претставува лакот на слегувањето или на влегувањето на душите во материјата, а другиот лак – искачувањето на душите кон Бога. Кога ритамот станува многу брз, шејхот се вклучува и се врти во средината на кругот, претставувајќи го сонцето“ (Елијаде, 2005: 114, том II).

Комуникацискиот систем кој се презема од ритуалот и се инсценира во претставата ја почитува *свештоста на изведбата*: станува збор за отворен простор кој сценографот Славен Раос со помош на три сидови¹⁰ (порти кои во горниот дел се изведени во лакови – специфички за ориенталната архитектура) го обликува во простор-од-простори во кој се развива фабулата од романот на Селимовиќ. Кога просторот е целосно отворен, тој го метонимизира автентичниот архепростор на ритуалот, односно дервишкото теќе во кое живее Ахмед Нурудин, поставувајќи широк сид од едниот до другиот крај на задниот дел од сцената, украсен повторно со ориентални елементи. Со помош на другите два сида, во просторот во кој се случува претставата се одделува материјалното од духовното, аналогно на фабулата на романот, повторно се гледа развојот на настаните во и надвор од касабата. Вака поиман, сценскиот простор го остварува дуалитетот, бинарот на дервишкиот ред во кој е возможна иницијацијата на поединецот: „патувањето започнува со повлекување од материјалниот свет во кој поединецот е вплеткан“ (Bakhtiar 1976: 10). Во ваквото сценско обликување на танцовиот простор, визуелната семантика на претставата се заокружува со костимографија која е асоцијативна со ритуалната одора на дервишот, транскрибирана во колорит преземен од исламската семантика. Александар Ношпал ја развива костимографијата преку форми и облици кои комуницираат со ритуалот од една страна, но и со колоритот на касабата (автентичните бои и нивни нијанси карактеристични за исламот) на Селимовиќ од друга. Во костимографијата вметнува и препознатлива иконографија на исламот, како што е светата ѕвезда со осум краци, како детаљ на горниот дел од костимот на дервишите. На овој начин, **костимографијата за претставата станува густо место на севкупноста на сценскиот текст** со кое традицијата/ритуалот се поврзува

¹⁰ Фотографија 1 во прилогот на крајот од текстот.

со современоста, едновременно дистанцирајќи се од неа. Специфичниот дервишки костим е ресемантизиран во бели панталони во чиј заден дел е прикачен, преку појасни набори, материјал кој ја метонимизира ритуалната одора. Овој материјал, во различни сцени од балетот е во различни бои, со цел да се претстави духовната вертикала/состојба на дервишот и неговата душевна промена. Така, белата ткаенина која е прикачена за надворешниот раб на панталоните на играчите дервиши, (на сите дервиши, па и на Ахмед) се заменува со црвена¹¹ кога според костимските одлики Ахмед Нурудин станува кадија, додека горниот дел од бел станува зелен – карактеристична боја за власта во исламот. Дервишката специфична, висока капа исткаена од дебела волна во кафеава боја е заменета со плитки капи, повторно во кафеава боја кои се небаре залепени за главите на танчарите. Еден од најмаркантните костими е оној на Душата¹², кој Ношпал го изведува во транспарентен тул во боја на кожа кој при танцот добива својство на лебдење над сцената. Покрај ресемантизирањето на дервишката ритуална одора во балетски костим, Ношпал создава сценска сематника која според боите и формите во кои е обликувана асоцијативно соодветствува со особеностите на поединците/ликовите во романот на Селимовиќ.

Сумирано, Ношпал ја деконструира препознатливата иконографија и одново ги конструира деконструираните елементи во автентичен костимографски образ. Во колизија со сценографијата, претставата поседува визуелен дизајн кој е високорферентна точка на дервишкиот обред, прецизно сместен во насловот на балетот, односно се повикува на суфизмот како доктрина која се интерпретира во елементите на визуелната семантика.

А поединецот, дервишот Ахмед Нурудин, главниот/насловен протагонист на Селимовиќ, вплеткан е во својата *касаба* во која му е сместено теќето не по своја волја и не заради себе – туку заради неможноста сосем да се трансцендентира кон духовната оска на битието. Заради телото во кое духот е заробен. Во касабата, онаа световна вертикала во која е вгнезден материјалниот живот, Ахмед Нурудин ја губи вербата во Бога и вистинскиот/праведниот поредок на земјата во мигот кога темелите на неговите земски/материјални односи се тресат: неговиот брат завршува во затвор и е осуден на смрт, а неговите напори да дознае зошто тоа се случило остануваат безуспешни. Вербата во правдата и во Бога му се враќаат, независно од братовата смрт, во мигот кога тој самиот станува застапник на божјата правда, односно кадија и на крајот од романот повторно се губат, овој пат заради фаталните околности во кои неговиот земски живот се развива/завршува. Во ова патешествие на душата и телото, Селимовиќ му соочува на својот главен протагонист ликови од секојдневнието на касабата, пишувајќи ја психо-филозофската, циклична структура на романот во шеснаесет поглавја, поделена во два дела, низ кои циркулира-

11 Фотографија 2 во прилогот на крајот од текстот.

12 Фотографија 4 во прилогот на крајот од текстот.

ат одломки од Куранот. Приказната од приказни на Ахмед Нурудин ја сложуваат: епизодата со бегалецот од законот кој бара засолниште во теќето, приказната на младиот дервиш Мула Јусуф, приказната на братот на Ахмед – Харун, приказната за Хасан, најдобриот пријател на Ахмед, приказната за кадијата и неговата жена, како и приказните на другите ликови со кои Ахмед влегува во различен тип односи/конфликти. Сите овие ликови го нагласуваат примарниот конфликт кој Ахмед Нурудин го има со себеси. **Конфликтот со себеси, кој во романот е претставен преку исповед, во балетот е транскрибиран во дует.** Со цел да се „разигра“ статиката која во романот е кодирана преку интроспекцијата и длабокофилозофското рамниште на дискурсот, ликот Ахмед Нурудин е сепариран во два лика: неговото физичко тело (Т. Петрановиќ) и неговата душа (Е. Кузњецова). Основниот дует меѓу играчите низ претставата расне во трија, квартети, квинтети и ансламблови игри, се разложува во соло-делници и завршува во слика во која Ахмед ја изнесува својата душа (мртва – и според текстот за кореографот и според Селимовиќ) на рацете. Ова двојство на ликот поткрепено е и со една од доктрините на суфизмот кои се однесуваат на душата. По однос на третманот кој суфизмот го има кон душата, Бахтијар подвлекува: „душата е женскиот принцип меѓу телото и духот, која всушност ја презема потрагата и се преобразува од физичката и сензитивна функција во духовна функција, од каде што и потекнува“ (Bakhtiar, 1976: 18). Во првичниот **текст за кореографот**, сите ликови-дервиши во балетот имаат свој женски бинар, односно машки – со што се нагласува односот кој дервишот го има со својата душа, односно „единството на битието како целина меѓу трансценденталното и иманентното“ (Ibid.). Натаму низ текстот за кореографот се детектираат односите меѓу ликовите во прецизниот сценослед преземен од романот на Селимовиќ, реорганизиран во девет главни сцени/слики/целини. Од текстот за кореографот произлегува шемата на односи кои преку кореографската постапка се транскрибираат во елементи на кореографијата, кои конечно резултираат со прецизен авторски говор на телото, зададен од кореографот.

Кореографот Игор Киров ги осмислува **елементите на кореографијата** според својствата кои ликовите ги поседуваат и во романот и во текстот, како и според односите кои тие меѓусебно ги градат. Киров го отвора балетот со колективна сцена во која ги дава *личниите карџи* на секој од своите ликови, презентирајќи ги движењата кои се карактеристични за секој од нив, како и монолитноста/виедначеноста на играта која е врзно ткиво на кореографските елементи. Уште во воведната сцена се согледува густоот ракопис, брзината на играта, набиеноста/поливалентноста на знаци кои го градат говорот на телото кое произведува криза. Следејќи ја кореографијата, се издвојуваат следниве **главни одлики на кореографскиот ракопис преку кои се интерпретира фабулата, односно се инсценира текстот за кореографот**: игра со раце и дланки која воспоставува аналоген говор на телото со позициите на телото во дервишкиот ритуал/танц и со позициите кои дланките и

главата ги имаат во молитвите на исламот¹³; истиснување на ритуалот и преоѓање кон апстрактна танцова структура; слободно движење во која било насока; навлегување во различни, нетанцови сфери преку пунктови во кои модерниот танц/современиот балет *се дојира* со танц-театарот; или сумирано – **создавање зборувачки слики кои се изразуваат со помош на движења, фигури и гестови што градат асоцијативен систем со кодот на дервишкиот ритуал** од една страна. Од друга страна, оваа асоцијација со ритуалот се раскршува преку телесните дијалози/полилози кои главниот лик ги има со другите ликови во балетот. Кореографските елементи на Киров, во овој балет откриваат ново танцово тело кое едновременно се потчинува на традицијата, но и прави отклон од неа со цел да изнајде свој сопствен, автентичен говор.

Композиторот Бојчевски, според сценоследот понуден во текстот за кореографот, создава музичко дело – балет организирано по сцени, со различни времетраења, во сооднос со **драмската напнатост** која текстот ја бара од музиката со цел да се оствари прецизно темпо на кореоиграта во претставата. За оваа цел, Бојчевски создава поливалентен музички систем. Од една страна, во музиката силно е присутен ориентот, изведен во своите автохтони инструменти. Наспроти овој звук, Бојчевски ја гради колизијата во музичката драматургија воведувајќи смиренни, медитативни атмосфери на дервишката молитва. Музичкото темпо, што ја задава траекторијата по која се движи телото што говори, има цел асоцијативно да ги покаже „звучните фреквенции што се јавуваат за време на едноличните, непрекинати ритмички репетиции кои водат до транс“ (Здравкова-Џепароска, 2011: 81). Преку аналогијата во музичкиот сегмент, ритуалот повторно се инволвира во современиот балет и претставата, уште на едно ниво, станува инсценијација на ритуалот, алутирајќи на промената на темпото преку која се иницира постигнување трансова состојба.

Современиот балет *Дервишој и смртта* е продукција на ХНК Сплит. Својата премиерна изведба ја имаше на 14 август 2017 г. во рамки на фестивалот *Силниот лејто*. Претставата ја создаоа: кореографот Игор Киров (со Мојца Мајцен и Албина Рахматулина како асистентки на кореографот), композиторот Горан Бојчевски, либретистот Сашо Димоски (според романот на М. Селимовиќ), костимографот Александар Ношпал, сценографот Славен Раос, додека насловната улога – дервишот Ахмед Нурудин – ја танцуваше првенецот на ХНК Загреб, Томислав Петрановиќ. Остантите улоги ги танцуваа: Екатерина Кузнџецова (Душата на Ахмед Нурудин), Салваторе Черули (Хасан), Ромулус Димаш (Харун), Арон Кок (Мула Јусуф), Ремус Димаш (Кадиджата), Ирина Чабан Биланчиќ (жената на Кадиджата), Иван Боко (Муселим), Аскатабек Јусупзанов (Каразаим), Марио Буличич (Престапникот), додека *кор де балетот*

во состав: Урош Шкапер, Лев Шапошников, Данијел Јагар, Силвиу Танасе, Павел Александров, Елена Николаева, Сања Димаш, Федерика Внџифори, Матеа Милас, Анастасија Боико, Тина Хатлак, Сања Бикиќ, Индерборг Хендрик, Маја Лончар, Бојана Липовшчак, Корана Билан, Никол Марчиќ и Минори Накајама, танцуваше улоги на дервиши. Претставата е активна на репертоарот на ХНК Сплит веќе втора сезона и до сега гостувала во: Дубровник (во рамки на фестивалот *Дубровнички лејтни иџри*, 2018); Сараево (во рамки на фестивалот *Сараевска зима*, 2018) и Загреб (концертна сала *Вјатрослав Лисински*, 2019). За улогата на Ахмед Нурудин, Томислав Петрановиќ ја доби *Награда на хрватскојо џлумишије* за најдобро остварување на балетска улога.

Сумирано, современиот балет *Дервишој и смртта* е интердисциплинарна интерпретација на мистиката на дервишкиот танц преку нова оптика, преку нов медиум, преку истражување на формите на современиот балет/модерниот танц кои стануваат говор на телото во сценскиот простор низ соодветна, асоцијативна аудиовизуелна семантика.

Интердисциплинарната постапка која се користи во градењето на овој балет се ичитува во единството кое го создаваат различните типови дискурс:

- дискурсот на романот како предлошка за балетот од кој произлегува и текстот за кореографот, односно ресемантизираниот книжевно уметнички и психолошко-филозофски дискурс/говор во девербализиран говор – сценослед;
- дискурсот на танцовото тело во просторот и особеностите на перформативната кинестетика на тоа тело;
- дискурсот на аудиовизуелната семантика како синтеза на костимографијата, сценографијата и музиката за претставата и
- дискурсот на кореографот, односно спецификата на кореографскиот раклопис која оптира со перформативната одлика на ритуалот заради аналогијата меѓу кореографските елементи и изведбените карактеристики на ритуалот.

Во оваа колизија, современиот балет *Дервишој и смртта* се чита како ресемантизација на мистиката на суфизмот преку книжевниот дискурс во лабораториската форма на современиот балет.

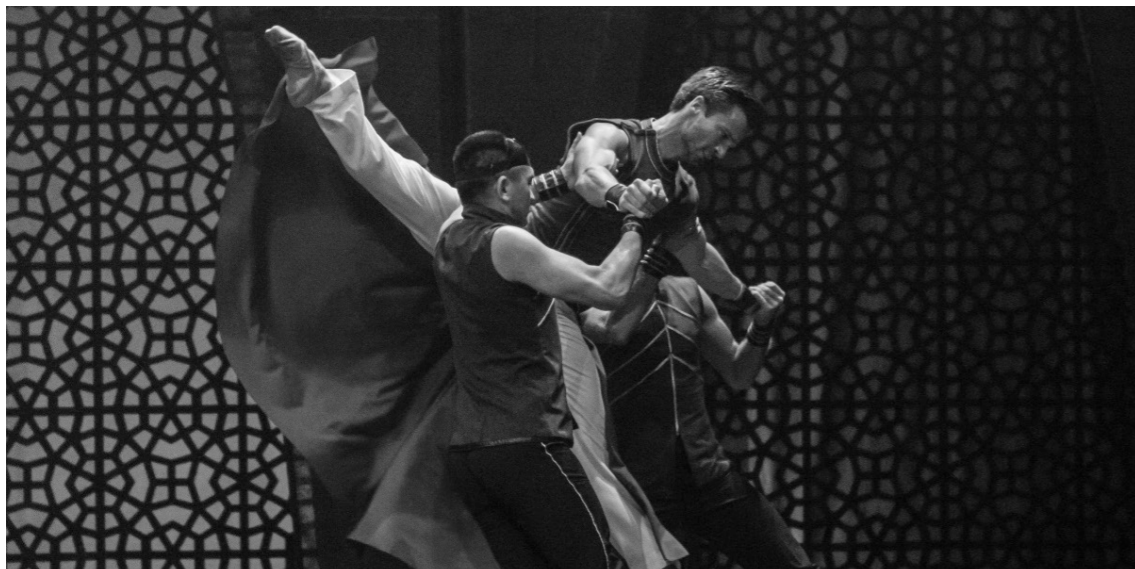
13 Фотографија 3 во прилог на крајот од текстот.

Прилог: фотографии

Фотографија 1: Томислав Петрановиќ во насловната ролја од последната сцена на претставата.



Фотографија 2: Томислав Петрановиќ (како Ахмед Нудудин, централно), Урош Шкапер (лево, како војник), Лев Шапошников (десно, како војник); сцената на апсењето на Ахмед Нудудин.



Фотографија 3: Томислав Петрановиќ (како Ахмед Нурудин, централно на фотографијата) во сцена на колективна дервишка молитва.



Фотографија 4: Томислав Петрановиќ (Ахмед Нурудин) и Екатерина Кузнџецова (Душата на Ахмед Нурудин) - сцена по убиството на Харун Извор: Архив на ХНК Сплит.



Користена литература:

- Здравкова-Цепароска, Соња. 2011. *Асџекџи на џерформативнаџа кинесџеџика*. Југореклам: Скопје.
- Лужина, Јелена (прир.). 2007. *Македонски џеаџар: балкански конџексџи*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Селимовиќ, Меша. 2000. *Дервишоџи и смрџџа*. Скопје: АЕА.
- Стојаноска, Ана. 2005. *Бескрајоџи како џредизвик (за џеаџралносџа на дервишкџе рџџуали во џреџсџавиџе на Владимир Милчин)*. Скопје: Културен живот, бр. 3 (стр.92-99).
- Ќулавкова, Ката (прир.). 2008. *Умеџносџа на џанцоџи*. Скопје: Интерарт културен центар.
-
- Bakhtiar, Lalek. 1976. *Sufi, expressions on the mystic quest*. Great Britain: Thames and Hudson.
- Halman, Talat Sait/ And, Metin. 1992. *Mevlana Celaleddin Rumi and The whirling dervishes*. Istanbul: Dost Publication.
- Ozturk, Yasar Nuri. 1988. *The eye of the heart (an introduction to Sufism and the major Tariqats of Anadolia and the Balkans)*. Istanbul: Redhouse press.
- Vukomanović, Milan. *Sufizam*. е-верзија на студијата, објавена на реџscanik.net (пристапено на: 21.12.2018)

Апстракт: Режиерскиот театар е концепт на театарот на XX век. Неговите корени во македонскиот театар се препознаваат во работата на Димитар Костаров и на Илија Милчин. Во седумдесеттите години на минатиот век, режисерскиот театар во Македонија се етаблираше со „фамозната“ тројка: Љубиша Георгиевски, Владимир Милчин и Слободан Унковски и на некаков начин го обележа режисерскиот театар кај нас. Според актуелните театролошки стандарди тоа е традиционалниот концепт на режисерски театар. Но што е со режисерскиот театар денес? Дали може да зборуваме за режисерски театар во македонски прилики, кои се доминантните режисерски естетика и како тие се развиваат во однос на светската театарска практика? Тоа се клучните прашања кон кои е насочен овој труд. Истражувањето ќе се фокусира на неколку македонски театарски режисери и нивниот однос кон театарот, во корелација со светската театарска практика. Научно-методолошкиот инструментариум е фокусиран кон современата театрологија. Реконструкцијата на претставите, неоисторицискиот метод и театролошката анализа се базични алатки за ова истражување.

Клучни зборови: режисерски театар, македонски театар, режисерска поетика и естетика, современ театар, светски театар.

МАКЕДОНСКИОТ РЕЖИСЕРСКИ ТЕАТАР ДЕНЕС – ИЗМИСЛЕНА ИЛИ ПОСТОЕЧКА КАТЕГОРИЈА

Ана Стојаноска

УКИМ Факултет за драмски уметности – Скопје

Режисерски театар како феномен, денес, во Македонија. Тоа е клучната премиса од која почнува ова истражување. Дали во Македонија денес може да се зборува за концептот *режисерски театар* или станува збор за категорија во изумирање? Позицијата од која тргнува ова истражување е преглед на репертоарот на македонските институционални и независни театри, како и влијанието на светската театарска практика денес. За да може да се зборува за (не)постоенето на режисерски театар кај нас, треба да се направи преглед на клучните топови на режисерскиот театар во светски рамки и неговата еманација денес.

Во првото поглавје *Подомој на режисерој*, од книгата *Режисерски театар/Directors Theatre*, на англиските театролози Дејвид Бредби (David Bradby) и Дејвид Вилијамс (David Williams), се дефинира режисерскиот театар, поточно, се нагласува дека „доминантната сила на денешниот театар е режисерот. Не повеќе само како организатор, режисерот денес се гледа како уметник по неговото/нејзиното основно право“ (Bradby; Williams, 1988: 1). Тоа е првата позиција од која се тргнува(ше) во презентирањето на концептот на режисерскиот театар во минатиот век. Терминот **режисерски театар** најчесто го среќаваме при елаборација на доминантните режисерски поетика во XX век. Според францускиот театролог Патрис Павис (Patrice Pavis), режисерскиот театар е театар што се „користи со услугите на режисерот, значи ѝ придава голема важност на интерпретацијата на текстот и оригиналните режисерски опции – уметничката трага и потписот се видливи таму“ (Pavis, 2004: 317). Основно што мора да се акцентира при проучувањето на **режисерскиот театар** е **активниот однос на режисерот кон претставата**, не само како поставувач на претставата (организатор на пробите и изведбата), туку и како **автор-креатор** со сопствен **концепт** на претставата како **уметничко дело!** Тоа го издвојува режисерот на оваа естетика од класичното толкување на режисерската работа. Креацијата овде го нагласува авторитетот и подредувањето на сите други чинители на театарската претстава во рамки на концептот на режисерот. Режисерот како уметник-автор од претставата создава свое оригинално уметничко дело. Тој го креира текстот на претставата, врз основа на координатите од неговиот концепт. Од концептот на режисерот може да се „прочита“ неговата лична поетика. Наједноставно елаборирано, режисерскиот театар е театар/претстава во кој доминира режисерот и неговото видување на претставата. Под директна координација на режисерот се создава **текстот на прет-**

ставата, односно мрежата од релации, уметнички креации и игра, на сите учесници во театарскиот чин. Овој концепт и начин на создавање на театарската претстава доминираше во целиот XX век, посебно во поетиката и практиката на редица големи режисерски имиња, како што се Гротовски (Grotowski), Барба (Barba), Брук (Brook), Шекнер (Schechner), Вилсон (Willson) и многу други.

Хрватскиот театарски режисер, театролог и книжевник, Петар Селем (Petar Selem) во 2001 г., во својата *Пролегомена за ѝовикоѝ режисер*, од книгата *Доба на режијата*, напоменува дека: „режијата е работа на доживувањето на животот. Способност на собирање, згуснување на животното искуство во некои грутки што можеби долго, долго време ќе се таложат во нас. И тогаш наврапито, предизвикани од некој текст, од некој драмски јазол, од некој состав на звуци, од некоја сцена на љубов или смрт, ќе избијат надвор, горе, на светлината на денот и сцената“ (Селем, 2001: 12-13). Со тоа неговата експликација повторно го нагласува креативниот дискурс на режисерот во процесот на создавање на претставата. Спојувајќи ги овие два релевантни факти се конструира релевантната теза што го обележа целиот театарски XX век, дека автор на претставата, нејзин креативен творец и доминантен двигател е режисерот. Со тоа театарската претстава се доживуваше, гледаше, перципираше како уметничко дело хиерархиски водено од еден човек – режисерот и неговата теза, идеја, концепт.

Македонската театрологија почетоците на современата македонска режија (режисерски театар) ги бележи со создавањето на националната институција Македонски народен театар (1945), и со активноста на неколку режисерски и актерски имиња значајни за македонската театарска практика. Тоа се годините кога се создава македонскиот театар, како национален, препознатлив и по својата репертоарска практика, но сфатено и буквално, кога се основа и се подготвува за следните години. Режисерскиот театар, како етаблирана практика/поетика во Македонија ќе се појави скоро дваесетина години подоцна (според сите театролошки интерпретации на теориската референца **режисерски театар**). Меѓутоа, од 1945 година почнува да се создава и да се дефинира *македонската театарска режија*, благодарение на работата на Димитар Ќостаров. Освен Ќостаров во тој период се активни и неколку други режисери, како што се: Илија Милчин, Димитрие Османли, Тодорка Кондова-Зафировска, сè до појавата на фамозната тројка на модернистички театарски режисери во седумдесеттите години на минатиот век – Љубиша Георгиевски, Владимир Милчин и Слободан Унковски. Нивната работа го етаблира режисерскиот театар како доминантна театарска естетика на втората половина на XX век. Тоа подразбира дека нивните претстави се гледаат како авторски и авторитарни, како целосно и комплетно завршени затворени уметнички дела. Прегледот на театрографијата на овие тројца режисери покажува

дека номинално и фактички нивниот однос кон театарот е типично во рамките на дефиницијата на режисерскиот театар. Бидејќи сите тројца своевремено беа активни и како професори на Факултетот за драмски уметности – Скопје (во двете доминантни подрачја – театарска режија и актерска игра), го промовираа и го развиваа режисерскиот театар и го пласираа како уникатен систем за нивните студенти. Нивните наследници, нивните студенти и режисерите што завршија режија во регионалните едукативни центри, го транспонираа режисерскиот театар како единствена театарска практика во македонските театарски институции. Голем број на македонски театарски режисери од генерацијата родени во доцните шеесетти и седумдесетти години на минатиот век, го профилираа македонскиот театар како режисерски. Тврдењето што го докажува прегледот на репертоарите на македонските професионални театарски институции е дека режисерскиот театар и на крајот на минатиот и во почетокот на новиот век е доминантна естетска категорија на театарската уметност. Од режиите на: Александар Поповски, Срѓан Јаниќијевиќ, Златко Славенски, Зоја Бузалковска, Дејан Пројковски, Мартин Кочовски, Деан Дамјановски, Куштрим Бектеши, Дритеро Касапи, до помладата генерација: Нела Витошевиќ, Драгана Милошевски, Софија Ристевска, ..., како и од репертоарската политика што е водена во тој период може да се потврди дека режисерскиот театар доминира. Ако ја бараме причината за тоа, постојат неколку одговори – наследството од македонските модернистички режисери, практиката на Министерството за култура што ги финансира националните театарски институции (на конкурсите се бара театарот да конкурира со режисер што е одбран, кој пак го бира текстот и ансамблот на театарот), како и инертноста на независната (тогаш) продукција која самата го презеде моделот. Моделот е наследство и на едукативниот процес (сите театарски едукативни институции кај нас го протежираат моделот). Тоа не значи дека е погрешен методот, туку може да се рече дека е унифициран како единствен, наместо да се бара нешто ново, поинвентивно или пак, покреативно. Македонската институционална театарска практика до денес се покажува како инертна во однос на бирањето нови, експериментални, авангардни пристапи во креирањето на театарската претстава.

Кон крајот на XX век, македонската театарска практика, со помош на режисерските имиња како Александар Поповски, на пример, почна да го проширува контекстот во кој режисерот го комплетира театарското уметничко дело и да отвора можности истиот да соработува не само со драмскиот автор/драматург, туку и со сите учесници во креативниот чин. Во книгата *Драми* од Дејан Дуковски што ја приреди театрологот Јелена Лузина, освен воведниот текст на приредувачката, пред да се презентираат драмите и едночинките на Дуковски, како и неговата комплетна театрографија, филмографија и библиографија, вметнати се *Две мали генерацииски ѝриказни* што ги пишуваат неговите перманентни соработници и пријатели – режисерот Александар Поповски (*Хомер од моето маало*) и актерот Никола Ристанов-

ски (*Тие драми, негови и наши*). И двата текста, во кои доминира личното и интимното авторско писмо го нагласуваат начинот на работа меѓу режисерот Поповски, писателот Дуковски, актерот Ристановски (и другите актери во МНТ) посебно за претставата *Маме му ебам кој ѝрв ѝочна* во МНТ, посебно подвлекувајќи го делот: „бидејќи тие драми, НЕГОВИ ама и НАШИ, всушност ги собираат сите заеднички/генерациски мечти, надежи, дилеми, радости и стравови. Сето она што, своевреме-но, со силна страст и никаква задршка го истуравме врз нашите трошни штици и мемливи сцени...“ (Ристановски, во Дуковски, 2012: 25) Во оваа изјава, а и во многуте прочитани низ редицата интервјуа и лични сведоштва се нагласува токму колективитетот од кој почнал да се развива една од најмаркантните претстави на македонскиот современ театар. Претставата што премиерно беше изведена на 23 април 1997 г. на сцената на Македонскиот народен театар, насловена како *Маме му ебам кој ѝрв ѝочна* или *Голема брзина на сѝоѓење (ѝараноја)* е почетниот импулс во новиот начин на третирање на сценската уметност не само кај нас, туку и во светот – колективното авторство. Може да нагласиме дека оваа претстава е причината да се отвори вратата на колективното авторство во македонскиот театар, посебно денес, на крајот од втората деценија на XXI век. Тука треба да се постави прашањето дали тоа беше крајот на режисерскиот театар или пак само уште една паралелна линија на третирање на театарот, како што тоа го покажува македонската театарска историја?

Режисерскиот театар и во светски рамки постои денес. Посебно во институционалните и традиционални театри, посебно кога станува збор за големи режисерски имиња на новиот милениум. Едно од нив ѝ припаѓа на англиската театарска режисерка Кети Мичел (Katie Mitchell, 1964) која доминира со европските и со светските театарски сцени, од деведесеттите години на минатиот век до денес. Нејзината авторска естетика според театарската критика може да се дефинира како најблиску до театарски автор што досега го има британскиот театар. Во нејзината книга *Режисерскиот занает: Прирачник за ѝеаѝар* (*The Director's Craft: A Handbook for the Theatres*, 2009), таа го нагласува режисерското мајсторство како потпис што режисерот (читај авторот на претставата) треба да го стави на драмската предлошка. „Што и да правиш“, вели Кети Мичел, „или да не правиш, твојот потпис ќе биде на драмскиот текст. Можеби ќе биде напишан слабо или нагласено, но сепак ќе биде видлив за секој што гледа. Затоа е мошне важно, сите избори што ќе ги направите, или со актерите или со креативниот тим, да се внимателно и прецизно стокмени“ (Mitchell, 2009: 222). Во однос на македонската театарска практика, треба да се истакне дека овој модел ќе биде преземен и ќе отвори можност за проширување на истиот во корелација со создавање на колективно авторство, документаристички или постдрамски театар.

Пишувајќи за промените во театарските системи во новиот милениум, познатиот театарски историчар и културен аналитичар, Драган Клаиќ (Dragan Klaić, 1950-2011)

во книгата *Да се ѝочне ѝовѝорно, ѝромена на ѝеаѝарскиот сусѝем* (*Resetting The Stage: Public Theatre Between the market and Democracy*, 2012), дефинирајќи го постдрамскиот театар, ја акцентира промената на театарскиот систем од авторитативниот режисерски театар на XX век кон театарскиот плурализам на XXI век. Затоа подвлекува дека „денес некои од водечките уметници и трупи, рамнодушни наспроти класичните и современите драми, делуваат надвор од драмскиот театар, развивајќи ги делата во кои ги користат различните видови текстови, но каде што текстот не е двигател ниту појдовна точка на продукцијата. Појдовните точки за овие автори, кои себеси не се гледаат како театарски режисери во класичната смисла, туку како креатори на театарот, се авторскиот концепт, естетските идеи, тематското интересирање, метафора или ситуација“ (Klajić, 2016: 67-68). Што е тогаш различното од режисерскиот концепт во режисерскиот театар од авторскиот концепт во постдрамскиот театар? На кој начин денешната театрологија може да ја евидентира, детерминира и да ја дефинира промената и на кој начин може да ја смета за перманентна и условна?

Ако направиме преглед на актуелната театарска продукција во македонските театри ќе видиме дека денес надвладува колективното авторство во независната продукција, а сè уште цврсто и конкретно се држи режисерскиот авторитет во институционалниот театар. Во репертоарите на тековната сезона (2018/2019) на македонските театарски институции може да се докаже последново тврдење. Македонскиот народен театар како централна национална театарска институција од септември 2018 г. на репертоарот ги има следните премиери: *Еген месец на село* од Иван Тургенев во режија на Паоло Маџели (премиера: 29 септември 2018); во соработка со „Спона“ денови на српската култура во Македонија, на 6 декември 2018 г. премиерно е изведена претставата *Реалисѝи* од Јована Кајго, во режија на Срѓан Јаниќијевиќ; *Галеб* од Чехов во режија на Нина Николиќ (премиера: 18 декември 2018). Од направениот краток преглед на премиерите, како и на претставите од тековниот репертоар, логично е да се заклучи дека националната институција Македонски народен театар како и секој национален театар во западниот театарски контекст работи по традиционалните принципи на театарот, градејќи репертоарски театар чија цел е да едуцира и да култивира. Истото може да се забележи и со прегледот на останатите театарски институции во Македонија. Она што може да се забележи од тој преглед е недостатокот од стратемиско и естетско профилирање на театарските институции, кое делумно може да се припише на глобалната театарска политика, театарот во Македонија да е финансиран од Министерството за култура. За разлика од клучните театарски естетски доминантни на минатиот век, традиционално водени од идејата, репертоарот да е диктиран од моделот на театарската институција (па станувало збор за огромни естетски разлики – интерниот, традиционален модел на МНТ наспроти современата, актуелна и модернистичка практика на Драмскиот театар – Скопје, што може да се следи низ културолошките парадигми

на минатиот век низ дневниот и неделниот печат, посебно), денешниот театарски систем кај нас го одбегнал традиционалното надградување и се разводенил во мешавина која не е ниту естетски профилирана, ниту активна и агресивна во создавањето на автентична естетика.

Што се однесува до независната театарска сцена, таму може да се забележат тенденции кои се поблизу до актуелниот светски театарски модел на постдрамскиот театар, колективното авторство, документаристичкиот театар, хибридниите жанрови, перформансите и хепенингите, како и на експерименталниот и ангажираниот театар во современ контекст. Независната театарска сцена во Македонија орбитира околу Младинскиот културен центар, Кино Култура и уште неколку вонтеатарски простори во кои младите театарски уметници може да го развиваат и да го откриваат својот уметнички израз. Во повеќето од претставите продуцирани од *Арџоџиа*, *Театароџи* на *Навиџаџороџи* *Цвеџко*, ... може да се забележи тенденцијата за колективно авторство, што во европскиот театар како модел ја донесоа неколку трупи од *Римини Протокол* (*Rimini Protokol*) до *Форсд Енџерџејменџи* (*Forced Entertainment*). На пример, претставата *Да џо џозгравџиш и га ми џо баџиш*, премиерно изведена на 3 јули 2016 г. се игра до денес во МКЦ, Скопје во продукција на *Арџоџиа*, во својот опис наведува дека „документарна претстава, авторско дело на четворица актери и еден режисер. Ја раскажува приказната за растењето, за соништата, за себеостварувањето и за соочувањето со општествените механизми на функционирање“ (од основните податоци за претставата објавени на нивната фб-страница). Документарниот театар посебно и кај нас и во светски рамки секогаш го трасира колективното авторство како примарно во создавањето на тој тип театар. Иако жанровски подредено на документаристиката, постдрамскиот пристап и актуелните театарски тенденции, колективното авторство во македонскиот театар инсистира и на присуство на режисер, колку тој да е рамноправен со актерите во процесот на подготовка на претставата. Тоа го потврдува и овогодишната премиера на претставата *Како се џрави човек* – колективно авторство, со премиера на 2 април во Кино Култура – Скопје. Иако е наведено дека режисерка на претставата е Хана Миленковска, сепак во претставата се гледаат документарните потенцијали на современиот театар: трупа која е избрана од млади актери што го истражуваат својот потенцијал, режисерка која експериментира со сопствениот израз, тема која е актуелна, документаристички пристап...

Дали тука може да зборуваме за изумирањето на режисерскиот театар како модел? Дали традиционалното сфаќање на режисерскиот театар може да се смета за завршена стилска формација, која местото ѝ го отвора на колективната режија како современ театарски пристап? Во условите на развој и презентација на театарската практика во Македонија не може да станува збор за дефинитивно разграничување на моделите, ниту, пак, за поделба на едното како традиционално, а другото како современо. На македонскиот театар ќе му треба повеќе експеримен-

тални, авангардни претстави на независната сцена, сериозно профилирање на театарските институции, како и сериозна стратегија за да може да почне да го отфрла режисерскиот театар како норма. Таквото третирање на театарот треба да започне уште во едукативниот систем, за да може да се отвори театарската практика кон новите модели на светските театарски трендови. Тоа подразбира дека македонската театарска практика треба да го најде својот суптилен премин од традиционално до современо.

Во контекст на претходно изнесеното, но и во однос на претходните истражувања на тема современ македонски театар, може да се заклучи дека режисерскиот театар сè уште е доминантната театарска естетика кај нас денес, но независната сцена се отвора кон современите потенцијали на светскиот театар.

Користена литература:

- Дуковски, Дејан. 2012. *Драми*, Скопје: Култура.
- Селем, Петар. 2007. *Доба на режијата*. Скопје: Матица.
- Станиславски, Константин Сергеевич. 2003. *Самоизјабка на акџероџи*, Скопје: Аз-Буки.
- Стојаноска, Ана. 2014. *Димџиџар Косџаров: реалџиџкаџиџа џоџиџка и еџџеџиџка на еден режисер*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
-
- Bradby, David; Williams, David. 1988. *Director's Theatre (Modern Dramatists)*. New York: St.Martin's Press Inc.
- Klaić, Dragan. 2016. *Početi iznova, promena teatarskog sistema*, Beograd: Clio. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. Cetinje: Fakultet dramskih umjetnosti.
- Leach, Robert. 2008. *Theatre Studies – the basics*, New York-London: Routledge.
- Milošević, Mata. 1982. *Moja režija*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Mitchell, Katie. 2009. *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*, New York-London: Routledge.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibrbarus.

Апстракт: Тргувајќи од постмодернистичката, односно неоисториска детерминација на традицијата како отворена структура, овој труд ќе се фокусира врз нејзината интерпретација во составот на драмското писмо на двајца наши исклучителни драматичари, Русомир Богдановски и Богомил Ѓузел. Современоста, во овој контекст, неслучајно временски се ограничува на седумдесеттите години од XX век: годините кога македонскиот театар ја освестува и ја воспоставува интердискурзивната релација со сопствената традиција. Драматуршката постапка на Богдановски и на Ѓузел дијалогизирајќи со традицијата, зазема активистички став кон современоста. Погледнувајќи ја од современ агол, тие, всушност, ресемантизираат одредени аспекти на традицијата, на пример, поимањето на народниот јунак, т.е. херојот или преобликувањето на библиските мотиви како одговор на современите општествено-политички појави. Предмет на интерес на нашето истражување е токму овој однос кон традицијата како медиум преку кој ќе се проговори за аномалиите и деформациите на современиот миг, традицијата како предлошка за еден ангажиран, политички театар. За таа цел, ќе се фокусираме кон анализата на драмскиот текст *Адам и Ева* на Ѓузел и драмата на Богдановски, *Фарса за Храбриот Науме* или како се *праваат херои* и како *корисно се искористуваат*.

Клучни зборови: ангажиран театар, политички театар, општествено-политички ангажман, Русомир Богдановски, Богомил Ѓузел, комедија.

ТРАДИЦИЈАТА ВО ФУНКЦИЈА НА СОВРЕМЕНОСТА

Христина Цветаноска

УКИМ Факултет за драмски уметности - Скопје

Почетни координати...

Текстот што следува е дел од едно поголемо истражување што како предметен појас го има македонскиот театар во 70-тите години на минатиот век. Истражувањето е фокусирано врз дефинирање и утврдување на формите во кои се појавува полички ангажираниот театар. Погледувајќи на неговите појавни облици во македонската драма и театар, се одвиваше врз основа на претходно дефинирани заеднички, примарни карактеристики на различни форми на полички театар: актуелност, масовен/јавен карактер на сцената и интимистички, критичка ориентираност на уметничкото дело/авторскиот концепт и ангажираност. Анализирано врз одреден корпус на текстове, овие критериуми овозможуваат интересни перцепции и релации кои несомнено потпираат на постојано, прогледливо прегледање. Една од нив ја офаќа корелацијата помеѓу ангажираноста како уметничка категорија и традицијата. Во тој контекст, овој есеј тргнува од основната хипотеза содржана и во самиот негов наслов – традицијата во функција на современоста. Впрочем, прашањето на кое треба да одговори овој труд е како традицијата, во рамките на драмското писмо, дејствува активно, т.е. зазема активна позиција преку која ги рефлектира проблемите на современото/денешницата.

Традицијата во македонскиот театарски контекст на 70-тите

Периодот на 70-тите години во македонската драма го карактеризира и воспоставената интензивна „вистинска, продуктивна, креативна автореференцијална релација помеѓу македонската драматика и македонскиот фолклор“ (Лужина, 2000: 77). Ваквото свртување кон традицијата, својствено токму за овој период од развојот на македонската драма, на прв поглед е забележливо и од самата репертоарска текстура. Систематизираните репертоарски податоци го акцентираат интензивниот интерес за дијалогизирање со традицијата, преку низа остварувања од кои уште во самиот наслов се насетува општењето со народното творештво/народната култура и митологија. Во тој колорит од интертекстуална комуникација со културното наследство, се профилираат најразлични драмски писма, од оние кои имаат изразито артистички карактер до такви кои се само сценска адаптација на фолклорниот материјал.¹⁴

¹⁴ Како пример за тоа се среќаваат продукции од типот *Македонски печалбарски песни* (1977, МНТ)

Нашиот интерес, во тој контекст, го привлекуваат оние текстови кои традицијата ја моделираат/артикулираат во поинаков модел на драмско писмо, преку еден модернистички сензибилитет. Впрочем, релацијата која театарот ја воспоставува со традицијата, ќе предизвика и промена на „структурата на чувствување“, т.е. ќе го измести емоционалниот супстрат на колективот (Лужина, 2017: 70). Нивниот дијалог ќе резултира со појава на уште еден модернистички жанр, поетската драма. Меѓутоа, релевантноста на ваквиот однос за развојот на македонската современа драма, не се исцрпува тука. Првата македонска постмодернистичка драма *Јане Загроѓаз* на Горан Стефановски¹⁵, како интертекст го има токму зборот кој ни го оставил големиот собирач на народни умотворби, Марко Цепенков. Постмодернизмот во театарот, односно еден негов израз, е поврзан и со себеспознавачката треска на театарот за својот антрополошки и социолошки карактер, воспоставувајќи културолошки дискурс во кој како неминовен собеседник ја има неа, традицијата. Всушност, доближувањето до традицијата го води театарот кон своите корени, кон ритуалот. Со овој феномен на зближување на театарот/драмата со традицијата (и театарска и културолошка), може слободно да се каже дека македонскиот театар веќе зачекорува во истиот ритам со европскиот. Не случајно и првата претстава заснована врз принципите на театарска лабораторија е работена според двете стихозбирки на С. Јаневски *Еванѓелие ѓо Ишар Пејо* и *Каиनावелија*¹⁶, проткаени со архаичност во изразот, со зборовни состави од старословенската фолклорна лексика, и пред сè со сетилност која „нуди можност за навраќање кон ритуалната енергија на театарот“ (Стојаноска, 2006: 39).

Ова збиено презентирање на најбитните моменти поврзани со односот традиција-драма/театар на наше тло, беше потребно како краток вовед и увид во можноста за најразлични варијанти на интерпретирање на традиционалното во современиот театарски свет. Тоа воедно треба да послужи како контекст во кој ќе се смести уште една релација која се издвојува како мошне интересна: традицијата и општествениот ангажман. Во таа смисла, ако одредени автори ја театрализираат традицијата само на илустративно ниво, други успеваат во нејзините мотиви да ја пронајдат поетската моќ и да ги изразат состојбите на човековата душа, трети ќе се навратат на некои постари театарски форми и откривајќи ја непосредноста на нивниот израз, ќе ги травестираат од современ аспект. Традицијата, сфатена како отворена структура остава можност да биде испишана/надградена/видоизменета и од сегашниот момент. Но и обратно. Минатото, достигнувањата од претходните

или *Блажена гора зелена*, избор од народните песни за Г. Делчев. Ваквиот однос кон традицијата е од илустративен/репрезентативен карактер, односно исклучувајќи го креативниот, авторски потфат/концепт основниот двигател на ваквите продукции е носталгичност. Во суштина, ваквата комуникација е на некој начин пасивна и еднонасочна.

15 Воедно и негов прв драмски текст!

16 И не случајно токму Русомир Богдановски работи на драматизацијата!

структури „со себе носат хетероген, комплексен збир од сили што ги обликуваат настаните од сегашноста“, односно „нашето постоење е функција на нашето настапување“ (Ќулавкова, 2007: 553). Препознавајќи ја оваа интердискурзивност, одредени драмски автори, повикувајќи се на минатото (театарско пред сè), всушност, пишуваат за актуелните општествени состојби и за современиот човек во нивниот центар.

Предмет на интерес на нашето истражување е токму овој однос кон традицијата како медиум преку кој ќе се проговори за аномалиите и деформациите на современиот миг, традицијата како предлошка за еден ангажиран театар. За таа цел, од корпусот текстови кои се поставени во 70-тите и кои функционираат по однос на нивната релација со традицијата/минатото/паметењето, овој труд ги издвојува *Фарса за Храбриош Науме* од Русомир Богдановски и *Агам и Ева* од Богомил Ѓузел.

Анализа и интерпретација

Фарса за Храбриош Науме е напишана во 1968 г., а на конкурсот за домашна драма распишан од МНТ во 1969 г. ја добива третата награда (другите две не се доделени). Тука треба да се напомене и дека тоа е годината кога најмаркантниот италијански „театарција“ во секоја смисла на зборот, современиот *giullare*, актерот кој во својата сценска енергија го има собрано/наследено искуството на актерот раскажувач, на мимичарот, на хистрионот, драмскиот автор Дарио Фо, ја освојува европската театарска сцена со *Мистеријата Буфо* (Mistero Buffo). Во 1977 г., реализиран како телевизиско шоу, овој текст ќе предизвика остри реакции од страна на Ватикан и ќе биде оценет како „најбогохулното шоу во историјата на телевизијата“¹⁷. Со својот карактеристичен начин на пишување, со изборот да се наврати на старата атичка, римска и ренесансна комедија, на животворноста и разиграноста на ликовите од стилот *комедија дел’ артие*, со просторот кој неговите комедии ѝ го оставаат на изведбата и на актерската импровизација/вештина и пред сè, со острата политичка критика која ја упатува преку овој израз, Русомир твори паралелно со авторот кој во историјата на светскиот театар ќе влезе како еден од најсубверзивните и општествено најангажираните автори воопшто. Оваа паралела,¹⁸ само ја истакнува истовремената потреба во две различни култури да се проговори за современите состојби на сличен фарсично-сатиричен тон базиран врз истото, театарско, наследство. Праизведбата на *Фарса за Храбриош Науме* е дури по две години од распишаниот конкурс за домашна драма на МНТ. Се работи за комедија која во самиот

17 http://ricerca.gelocal.it/gazzettadireggio/archivio/gazzettadireggio/2007/05/03/EA3PO_LA503.html (Пристапено на: 20.04.2019).

18 Истражувањето покажа дека Дарио Фо, во тој период не е преведен на македонски, ниту на некој од југословенските јазици во склоп на заедничката држава, ниту пак е изигран на некој од театарските фестивали. Во Белград прв пат е поставен во 80-тите години. Според тоа, не може да се зборува за некакво влијание од непосреден тип.

наслов упатува на својот жанр. Составена е од шест ненасловени сцени со акцент на сценските/театарските елементи, без опширни дидаскалии. Сè е подведено на игривоста на дијалогот и гестиката/мимичноста.

Уште од надворешната анализа на драмата - нејзиниот утврден жанр, се согледува ангажманот на ова дело. На прво ниво, тој се остварува формално, со самиот избор драмскиот материјал да се обликува во жанрот на комедијата. Понатамошната анализа покажа дека драмата е ангажирана и на содржинско ниво, со изборот на самата тема. Ангажираноста на комедијата како жанр најпрво се поврзува со нејзиниот предмет на интерес – обичниот човек и неговото секојдневие, како и во актуелната временска рамка каде што најчесто се сместува времето на дејствието во комедијата – сега и овде. Понатаму, ангажираноста се согледува и во нејзината субверзивна функција која се објаснува преку карневалската димензија или како што тоа го дефинира Жан Клод Кариер: „старата комедија, е институционализација на социорелигиските карневалски прослави што презеле облик на фиксна театарска претстава, за време на која еден автор е официјално задолжен да ја игра, на гротескен начин, целокупноста на менталните репрезентации и на законите врз кои се заснова градот-држава“ (*Ситие лица на смешното*, 2013: 139).

Тематскиот конструкт во оваа драма на Русомир, го реактивира прашањето што значи да се биде херој во денешно време. Идејата се провлекува уште во самиот поднаслов – *како се ѝраваат херои и како корисно се искористуваат*. Поставено во контекстот на фамозната 1968 г., но и во контекст на целиот XX век, во мигот кога светот е преплавен со револуции, протести, политички убиства, со група студенти кои во знак на протест и во име на идејата се самозапалуваат по плоштадите, во контекст на вечно неразрешеното македонско прашање и вечните непријатели итн., итн., тоа несомнено покрај актуелно, станува и опасно прашање. Низ комичното огледало, Русомир најпрво го создава митот, за потоа целосно да го ремитизира, односно да го деконструира. Деконструирајќи го митот за народниот јунак, во самиот центар на постапката го става и системот кој создава јунаци. Народниот јунак е традиционална фигура присутна во сечија култура. Тој поседува натчовечка сила и чудовишни особености, има корисна социјална функција – брани и заштитува, неговата биографија е составена од низа културно-историски преданија, од неговото чудесно раѓање до неговата бесмртност. Испревртувајќи ги овие карактеристики на народниот херој, одземајќи му ја силата со тоа што ќе го смести херојот во ликот на еден кутар чевлар над кој доминира и неговата сопствена жена, ќе го постави „во погрешно време на погрешен трн“ кој случајно ќе му го „натовари“ херојството врз глава, во држава што едвај чека да направи херои за да може да профитира од нив, Русомир покренува активистички ангажман токму преку преиспитувањето на фигурата народен јунак од денешна перспектива. Она што го осовременува текстот е токму таа инверзија на официјалните вредности и норми преку односот кон херојот. Храбриот Науме на Русомир е сè само не храбар. За да биде иронијата уште

поголема, нема никакви претензии да биде храбар и херој. Храбриот Науме, колку што е смешен, толку е и трагичен во сета таа комика, бидејќи е свесен дека хероите ѝ се потребни на државата само како трговски бренд. *Фарса за Храбриот Науме* е пародија на цел еден општествен менталитет. Тоа е забележливо и од односот меѓу Војниче Фалбаџиче и Доилката, Маснотиј и Растрбушентиј кои крпат крај со крај, Растрбушентиј и Државата за која „само мртов херој е добар херој“, па и тогаш кога е жив. Комиката на Русомир беспопштедно удира по најкревките прашања во срцевината на нашиот народ. Драматуршката постапка на Русомир распознава одредени постапки на постмодерната, меѓутоа сепак оваа драма е од затворен, модернистички тип со строго конципирана структура и јасно упатена порака. Општествената ангажираност на оваа драма произлегува токму од постапката на ремитизација на фигурата на херојот.

Агам и Ева (1966) на Богомил Ѓузел, е структурирана според егзистенцијалистичката драмска матрица како форма на општествено-ангажирано писмо. Жанрирана е како миракл во три слики со пролог. Премиерната изведба ја има на 28 февруари 1970 г., заедно со уште една драма на Ѓузел, *Јов*, во режија на Љубиша Георгиевски на сцената на Драмскиот театар. Оригиналноста на Ѓузел се согледува во креативното травестирање на сакросантните мотиви од Библијата во една модернистичка драмска форма. Ваквата постапка на драмска травестија е карактеристична за англиските драматичари од крајот на шеесеттите, меѓу кои и Том Стопард, чиј дух се детектира и во текстурата на Богомил Ѓузел (Лужина, 1996: 195). На ова се надоврзува и интересен биографски факт – Ѓузел, завршувајќи ги студиите по англиски јазик и книжевност на Филолошкиот факултет во Скопје, во учебната 1964/65 година заминува на постстудиски престој на Универзитетот во Единбург. Веќе следната година, додека ја врши функцијата на драматург во Драмскиот театар, ја пишува *Агам и Ева*. Останува прашањето зошто поминува толку време до изведбата на овој доста предизвикувачки текст кој носи еден сосема поинаков/нов импулс, притоа имајќи го предвид фактот за професионалната должност која ја врши Ѓузел во театарот чие формирање е резултат на една реакција против естетската политика која ја води МНТ. Одговорот може само да се претпоставува, може да се должи дури и на самиот атрибут „предизвикувачки“, но она што е за нас важно е тоа што „чекајќи“, успева да биде препознат од својот режисер кој ја поседува токму таа желба за предизвици која текстот ја бара, Љубиша Георгиевски. Жанровската определба од самиот автор е на некој начин негов ироничен коментар кон самата библиска содржина – не се драматизира никакво чудо, зашто веќе никој не верува во чуда. Драмата започнува со пролог кој претставува интертекст, т.е. слободен превод на *Создавањето и ѝаѓањето на Луцифер*, средновековен миракл кој е објавен во збирката *Everyman and Medieval Miracle Plays*. Основното драмско дејствие во драмата ја следи библиската приказна, сè до оној момент кога Каин покрај својот брат, во драмата на Ѓузел го убива и Бог, неговата единствена мета. Следејќи ја трагата на

библиската приказна, Ѓузел ќе ги разниша односите меѓу ликовите, т.е. библиските ликови ќе ги добијат димензиите на современ човек, кој ќе заземе определен став кон дејствијата што ги презема, не потпирајќи се на она уверување својствено за широките народни маси - „таква била божјата волја“. Ангажираноста е присутна и во самиот заплет на драмата, во основниот конфликт - сознанието/свеста за манипулацијата на Бог и слободната волја на човекот, неговиот сопствен избор. Во тој однос се изградени и ликовите на Адам и Ева кои во ова авторско видување на библиската приказна, ја имаат силата првобитниот „грев“ дрско да му го припишат и на оној кој ги создал, но и на моментот кога конечно ќе ја послушаат сопствена совест која се осмелува да проговори различно од „Божјиот глас“:

„ЕВА (*На Боџа*): Зар очекуваше постојано да ти го слушам тој далечен глас, ко ехо од пештера да свони во мојата совест? Не, не си го мислел секако тоа сериозно, Боже. Зар да чекам на твојот глас, или на мојата совест за сè нешто пред да го направат? Каде ти е сериозноста на Бог, ако стварно си го мислел тоа? Очекуваш зар да споулавам од слушање? Сакав да го сторам она што очите ми гледаат и така постапив.“

(*Агам и Ева*, 1982: 21)

Ева на Ѓузел не е искушена од Ѓаволот претворен во змија, туку од сопствената волја. Волјата на човекот, за власта е пострашна од секаков „ѓавол“, зашто пред него може да си ја мери моќта. Но своеволната „непослушност“ за која не е виновен никаков посредник на „злото“ ја загрозува власта, зашто е знак за трезвена состојба на умот кој знае да донесе сопствен став. Ако традицијата ја сфатиме како систем од догми, од религиски и морални правила и практики, поривот да се измести нејзината структура ќе биде резултат на општествените/религиски/морални догми кои се промениле. Ева во 70-тите години бурно протестира за својата слободна волја. Феминистичкото движење чиј прв бран се случи на самиот крај на XIX и почетокот на XX век, а кој се однесуваше на нееднаквоста од правна гледна точка, во 60-тите и 70-тите години ќе се фокусира и врз културолошката нееднаквост, т.е. врз улогата на жената во општеството. Во тој поглед, текстот на Ѓузел е несомнено актуелен и консеквентен на општествено-политичкиот реалитет.

Ангажираната димензија, Ѓузел ја дава и преку драмскиот простор: со едноставно додавање на трибината, пултот за говорење и звучникот, сцената на Прологот се здобива со политичка конотација. Основното прашање кое Ѓузел го поставува со оваа драма е дали може да се убие Бог, за да се биде сам себеси Бог, односно, задоволството да се има моќта в раце. Темата на манипулацијата изразена преку односот меѓу Адам, Ева и Бог, има остра политичка позадина. За политичката манипулација да биде успешна, субјектот не смее да стане свесен за сопствената положба, треба слепо да верува и да нема свој глас. Адам и Ева, штом веќе еднаш ја вкусиле слободата на самоволието, не можат, а да не се побунат. Но не можат и да не ја спознаат горката вистина: „што ако боговите се размножуваат како и ние (...) и што ако

тие веќе постоеле доста долго за да заживеат во нас?“ (Ѓузел, 1982: 57). Ѓузел, всушност, го ремитизира Каиновиот знак. Каин во драмата не е само братоубиец, туку пред сè е оној кој ќе се осмели да го убие Бог, врховната моќ, и со тоа да стане човек и свој бог, истовремено. Во тематското јадро на оваа драма е, всушност, идејата за анархијата и безвластието.

Анализата на двете драми и практично ја докажа ангажираната форма на двете различни драмски писма, комедијата и егзистенцијалистичката драма, т.е. драмата на идеи/тези, преку нивниот тематски фокус заснован врз народното паметење, но и преку нивната парадигматична структура, поврзана со одредени традиционални, антички, средновековни и ренесансни театарски форми. И кај Ѓузел и кај Богдановски, традицијата е на некој начин филтер преку кој се постигнува потребната дистанца, за современиот миг да се погледне „зачудно“. А таквата перспектива дозволува коментар, односно ангажиран став на уметникот. И двајцата автори чии драми беа предмет на анализа, ја препознаваат моќта на традицијата (и театарска и народска) како мерило на вредностите на современиот миг. Актуализирајќи ја преку инверзија на фиксираниите вредности и норми, овие автори докажуваат колку современоста има потреба од традицијата, од своите претходници преку кои може да проговори за себеси.

Користена литература:

- Богдановски, Русомир. 1997. *Комедији*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Ѓузел, Богомил. 1982. *Митио – сџори*. Скопје: Култура.
- Ѓурчинов, Милан. 1976. „Ангажираноста и литературата“ во Ѓурчинов, Милан (1976) *Критички свегошџва (1953 – 1973)*. Скопје: Култура, 109-120 стр.
- Лужина, Јелена. 2000. *Театрралика*. Скопје & Мелбурн: Матица македонска.
- Стојаноска, Ана. 2006. *Македонски џосџмогерен џеаџар*. Скопје: Факултет за драмски уметности.
- Томовска, Весна и Мартиновски, Владимир. 2013. *Сџије лица на смеџноџио (од анџикаџа до генес)*. Скопје: Друштво за компаративна книжевност на Македонија и Друштво на класични филолози „Антика“.
- Ќулавкова, Катица (прир.). 2007. *Поџмник на книжевнаџа џеорија*. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите.
-
- “Quando il cardinal Poletti voleva censurare Dario Fo”, *Gazzetta di Reggio*. http://ricerca.gelocal.it/gazzettadireggio/archivio/gazzettadireggio/2007/05/03/EA3PO_LA503.html (пристапено на: 20.04.2019).
- D'Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Melchinger, Siegfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Miočinovič, Mirjana (priр.) 1981. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit.

Апстракт: Современиот театар е значајна архива на продукции што ја дефинира програмската политика во контекст на доминантни теми за транзиција, а истовремено придонесува за рedefинирање на огромната задача на театарот во овој момент. Оваа статија го анализира изборот на продукции на Црногорскиот народен театар во Подгорица и Кралскиот театар *Зейски дом* во Цетиње кои се особено значајни за локалната заедница одразувајќи го политичкиот, економскиот и социјалниот контекст. Споменатите продукции се: *Ойџа* од Љубомир Ѓукиќ, *Монџенеџро блуз* од Радмила Војводиќ, *Енциклопедија на изџубеноџо време* од Слободан Шнајдер и две дела врз основа на документарен материјал, *Тайковциџе џраг(еа)* од Борис Лијешевиќ и *До каде сџиџа џоџледоџи* од Арпад Шилинг. Овие продукции применуваат различни театарски и драмски пристапи, со различни авторски изразувања и користење различни современи театарски методи. Средината на транзиција е единствена константна карактеристика на театарот во балканските земји. На овој труд, исто така, може да се гледа како придонес на одразите на 30-годишнината од падот на Берлинскиот ѕид, или повеќе како перспектива на модерниот црногорски театар за предизвиците од транзицијата што ги предизвикува. Транзициската реалност креира *новит* (нова карактеристика) во театарот, да го искористам поимот на Дарко Сувин. Програмирањето станува значајна архива на културна меморија што ги одржува перспективите и погледите на општеството во процес на промена. Архивата на продукции што е анализирана овде, сведочи за времето на почетокот на транзицијата и патот што го отвора гледано преку објективот на современиот театар. Тие креираат тематски циклус создаден од новата сила на драмата во црногорскиот театар, што се однесува на предизвиците од надворешниот свет. Целта на овој текст, исто така, е да ги мапира современите практики на изведба кои ја рedefинираат дефиницијата за програмска политика од рамките на традиционалниот контекст, каде што самата политика е дефинирана како нова програмска вредност, вредност значајна за Заедницата.

Клучни зборови: транзиција, програмска политика, современа театарска продукција, театарска политика, заедница, Црногорски народен театар, Кралски театар *Зейски дом*.

СОВРЕМЕНАТА ТЕАТАРСКА ПРОДУКЦИЈА ВО ЦРНА ГОРА И ПРЕДИЗВИЦИТЕ ОД ТРАНЗИЦИЈАТА: РЕДЕФИНИРАЊЕ НА ПРОГРАМСКАТА ПОЛИТИКА

Јанко Љумовиќ

Универзитет на Црна Гора

Транзицијата е единствена константна карактеристика на театарот во балканските земји. Контекстот на транзиција може или не мора да се рефлектира во самиот театар, особено во однос на креирањето програми. Ова затоа што театарот често овековечува традиционални модели и не секогаш ја постигнува посакуваната задача да ја поврзе политиката и репродуктивната уметност, т.е. често му недостасува „капацитетот на театарот да влијае е немерлив, но сепак ретко се достигнува“ (Reinelt, 2012: 37).

Програмската политика е плодна зона на интерпретација на театарот во транзиција. Може да постои обем на разгледувања на програмската политика, од традиционално креирани програми врз основа на драматуршки циклуси на канонска драма или избор на современи текстови, до позиционирање на програмската политика како платформа за истражување преку уметност, со понуда на иновативни и продукциски пристапи.

Театарот не може да не биде засегнат од предизвиците на транзицијата. Прегледот и анализата на таканаречените традиционални театри во Црна Гора можат да понудат можност за забележување на точката на која се случува промена на програмската политика и, на која точка самото креирање програми станува производ на транзицијата, односно, рефлексивна на точката на која се рedefинира задачата на театарот.

При секоја намера за рedefинирање на задачата на театарот во општества во транзиција треба да се земе предвид прашањето за учество на заедницата и на јавноста. Прашањето што треба да го поставиме е: За која публика размислуваме кога ја планираме нашата програма и, за возврат од кои причини јавноста треба да се ангажира тука и сега?

Во контекст на Црна Гора, двете национални театарски институции, Црногорскиот народен театар и Кралскиот театар *Зейски дом*, се центри на театарската продукција. Анализата на креирањето програми што е фокус на овој напис, исто така, го поставува прашањето за одговорноста што ја имаат националните театри, особено во контекст на култури на таканаречените мали нации. Овие институции се носители на театарските системи на нивните земји и, имаат значајна улога во развојот на театарската уметност. Тие се клучни учесници во современата уметничка сцена на нивните земји. „Како систем на значење, креирањето програми препознава одредени теми кои, преку драмски текст или изведувачки текст, настојува да креира контекст во кој автентично се креираат нови театарски дела што излегуваат од моделите на „традиционална програма“, со што ја нарушуваат традиционалната задача на театарот (Ljumić, 2014: 214).

Ова го отвора многупотребниот дијалог во рамките на културата и во пошироката заедница. Со оглед на тоа што театарската средина има капацитет да дискутира за теми коишто се значајни за заедницата на директен и непристрасен начин, а со тоа таа е „најголема машина што некогаш била откриена за апсорбирање на противречности: таа не е засегната од никаква противречност“ (Badieu, 2013: 37).

Транзициската реалност креира *novum* (нова карактеристика) во театарот. Креирањето програми станува скапоцена архива на културната меморија, со множество од перспективи во едно општество и во процесот на промена. Транзицијата е клучен збор за промени во Источна и Југоисточна Европа од падот на Берлинскиот ѕид.

Во поширок европски контекст, до доцните осумдесетти години од 20 век, институционалниот театар имаше силна поддршка на јавноста. Ова беше случај особено во социјалистичките земји. Во деведесеттите години од 20 век, театарот постоеше во променлив контекст на неолиберална економија и идеологија, сè повеќе комерцијализиран и постепено губејќи ги државните привилегии. Наративот на структурната слабост стана тема на општата културна транзиција, за којашто дискутираа културните теоретичари и експерти подеднакво, во контекст на културен развој, културна политика, управување и креативна продукција. Овој наратив го создадоа политичарите од една страна и артистите и продуцентите од друга страна. И дијалогот е сè уште во тек – всушност е процес, многу динамичен, којшто нема цел да постигне резултат за обликување на стабилен модел. *Сѐ стабилен модел* е моделот на буџетски субвенции, кои според Драган Клаиќ „не може да биде дадено право и обновена привилегија“, туку треба да бидат „поддршка дадена за признавање на јасна придобивка за општеството“ (Klaić, 2016: 29). Оваа придобивка е за граѓаните кои се активна публика и кои во својот театар наоѓаат највисоки достигнувања на нивната култура. Театарот треба да нуди богати едукативни, дискурзивни и социјални можности за публиката.

Одговорот на театарот во општествен контекст и јавна културна политика креира нови театарски реалности, театарски политики и практики коишто ја редефинираат улогата на театарот во сегашниот момент. „Како јавен простор, театарот се трансформира во простор на колективна терапија, покренувајќи симболично помирување (можно) отпочинувајќи на микрониво на имагинарна заедница која се појавува за времетраењето на претставата помеѓу изведувачот и публиката (Ђуриќ, 2016: 213).

Оваа анализа на креирањето програми на двата национални театри во Црна Гора, Црногорскиот народен театар во Подгорица и Кралскиот театар *Зейски дом* во Цетиње, исто така, ќе ги истакне аспектите на програмската политика која одговара на општествениот контекст во рамките на целите на овој напис.

Архивата на продукции на овие два театри сведочи за времето на почетокот на процесот на транзиција и како се отвори во театарски контекст. Продукциите што се анализираат овде, креираат тематски циклус што воспостави нови драмски текстови во националната драматургија и, коишто директно се однесуваат на општествената реалност. Во оваа студија, ги анализираме продукциите и текстовите коишто потекнуваат од современата црногорска драма. Свесни сме за ризикот дека целосната слика на црногорскиот театар нема да биде комплетирана, затоа што анализата не ги вклучува продукциите засновани на други текстови, од репертоарот на класичната драма или современите текстови, иако некои од нив се експлицитно политички и уживаа широка акламација, како од публиката, така и од критиката; тие често упатуваат на контекстот на транзиција преку нивната изведувачка пракса или преку темата. Некои од овие продукции се: *Горски венец* и *Лажниот цар* во режија на Бранислав Микуновиќ, *Принцезајќа Ксенија од Црна Гора* и *Секој човек Ѓилас* во режија на Радмила Војводиќ, *Јонескоманија* и *Малограѓанска свадба* во режија на Едвард Милер, *Малограѓани* и *Њеѓош и јас* во режија на Паоло Мацели.

Продукциите кои ги избрав за дискусија нудат динамички наратив за транзицијата и често се поставени како мозаик на приказни за таканаречените обични луѓе, коишто директно комуницираат со публиката. Тие се смислени во специфичен општествен контекст и околности, а се програмирани како дел од ослободување на традиционалниот модел на креирање програми во националниот театар.

Продукции за транзицијата на Црногорскиот народен театар се: *Ошваг: Тајковинско-семејни ситнурии во ѓринаесет слики* напишана од Љубомир Ѓурковиќ и режирана од Нико Горшиќ (премиерно прикажана на 7 март 2002 г.); *Монѓенејро блуз – четире сцени на ѓривијалност*, напишана и режирана од Радмила Војводиќ (премиерно прикажана на 4 декември 2004 г.); *Ласици* напишана од Бојана Мијовиќ и режирана од Стеван Бодрожа (премиерно прикажана на 14 мај 2011 г.); *Лексикон на југословенската митологија* напишана и режирана од Оливер Фрљиќ и Јана Жмак, во копродукција со Асоцијацијата НЕТА (премиерно прикажана на 6 декември 2011 г.); *Јајца*

напишана од Наташа Нелевиќ и во режија на Нико Горшиќ (премиерно прикажана на 23 март 2012 г.) и *Тайковциите ѓраг(еа)*, напишана од Борис Лијешевиќ (премиерно прикажана на 5 април 2013 г.).

Транзициски продукции на Кралскиот театар *Зейски дом: Енциклопедија на изгубено време* напишана од Слободан Шнајдер во режија на Лидија Дедовиќ (премиерно прикажана на 10 ноември 2011 г.); *Пејерујка* напишана од Александар Радуновиќ во режија на Андраш Урбан (премиерно прикажана на 26 април 2016 г.); *До каде стииѓа ѓоѓледој*, напишана и режирана од Арпад Шилинг (премиерно прикажана на 30 октомври 2016 г.); *Кайиџал – Деца*, напишана и режирана од Петар Пејаковиќ (премиерно прикажана на 5 јуни 2017 г.); *Син* напишана од Мирјана Медојевиќ во режија на Мирко Радоњиќ (премиерно прикажана на 29 ноември 2017 г.); и *Кайиџал* напишана од Карл Маркс во режија на Андраш Урбан (премиерно прикажана на 7 ноември 2018 г.).

Драмите коишто беа пресврт во програмските политики на двата театри се *Оџаг* во Црногорскиот народен театар и *Енциклопедија за изгубено време* во Кралскиот театар. Тие го обележуваат почетокот на таканаречениот транзициски циклус.

Во случајот на Кралскиот театар, продукциите на минатите две сезони (2016/17 и 2017/18), како и најновите продукции објавени за тековната сезона, демонстрираат конзистентна програмска политика која ја фаворизира црногорската драматургија и претстави кои носат силни упатувања на тековните и општествените теми што се значајни за локалната заедница. Во таа смисла, може да кажеме дека транзицискиот контекст стана рамка на долгорочно програмско планирање. На тој начин заедницата го перципира театарот, не само со повикот за учество и поставување на сцена теми што се значајни за заедницата, туку и со земање водечка улога во црногорски контекст како доминантен национален театар, демонстрирајќи уметнички постигнувања, прикажувајќи гостувачки претстави, учествувајќи на фестивали, добивајќи акламации од театарските критичари итн.

Преставите *Тайковциите ѓраг(еа)* и *До каде стииѓа ѓоѓледој* се засновани на вистински приказни, на материјал собран низ разговори. Темите на кои се фокусираат овие драми се традицијата и наследството, товарот на постигнатиот материјален успех и алчноста за пари, економските и класните проблеми – елементи на секојдневниот живот на повеќето луѓе коишто создаваат турбулентни или индиферентни односи меѓу нив.

Театарот може да не успее да се поврзе со динамиките на процесот на транзиција преку кој се урна стариот систем на вредности и, кој имаше длабоко влијание врз јавноста и врз животот на луѓето, особено на Балканот. Просторот на театарот стана простор на политика, каде што политичкото стана составен дел преку наративите на заедницата. „Се случува само кога политичкиот театар ќе успее да ја инволвира публиката во состојбите, настаните, каде што ја поставува јавноста како

своја главна карактеристика“ (Melchinger, 1989: 17).

Фестивалскиот билтен на Театарските средби во Брчко, БиХ (2013) го дава следното согледување на *Тайковциите ѓраг(еа)*: „главното постигнување на драмата демонстрира целосно дејство на пасивизација на општеството. Тоа е точка кога театарот мора да реагира. Театарскиот одговор даден од Црногорскиот народен театар во Подгорица беше навремен и поефикасен од одговорот на сите други јавни институции“ (Vukadinović, 2013: 3).

Посебното сценско опкружување и интеракцијата со публиката во оваа продукција креира различен вид пленарна дебата, дебата која ја вклучува обичната личност, каде што гласот на анонимен граѓанин ја зазема централната сцена. Методот на буквален театар што се користи продуцира автентична интерпретација на болни искуства од транзицијата која го јаде општеството со сите свои аномалии и замки во кои секојдневно живееме и, за кои исто така треба да преземеме одговорност. Задачата којашто си ја зададе себеси режисерот Борис Лијешевиќ беше да ја препознае драмата на местото, да ја зграби и да ја постави на сцената за да зборува во театарот. Тој рече: *Ајде да најправиме грама ТУКА И СЕГА*. Театарската критичарка Ана Тасиќ ја коментираше атмосферата на ноќта на премиерата на претставата: „Актерите беа необично директни и отворени, што создаде ефект на психодрама и, публиката го прифати ова со огромна доверба, сочувство и симпатија, скоро можеше да се почувствува набиена енергија од оваа размена во аудиториумот на Црногорскиот народен театар... Драма како оваа се значајни затоа што го враќаат оптимизмот и (изгубената) верба дека сè уште е можно да се создаде театар што интензивно се движи и нè тера да се соочиме со самите себе на автентичен начин“¹⁹.

Театрологот Јован Ќирилов напиша колумна за оваа драма: „За некои, реалноста може да биде приказна за неселективна ненаситност произлезена од реалниот живот, а за други атрактивно сатирично кабаре. Меѓутоа, за Лијешевиќ реалноста што сакаше да ја прикаже не се вклопува во ниту еден постоечки театарски жанр. Затоа ја создаде *Тайковциите ѓраг(еа)* со тие мистериозни загради во насловот и со скала на средината на сцената како пита во небото, велејќи дека во ова општество не може да се искачиш високо, дури ни со стиховите од *Свештојќо на микрокосмосој*. Ова е театар за тековната транзиција на Црна Гора, но и многу повеќе од сценска интерпретација на страдањата на поединецот, за кого, токму како во драмите на Чехов (како што некој страдалнички забележа), ние секогаш знаеме колку пари имаат во џебот. Само во овој случај се работи за тоа колкав долг не може да отплати карактерот од драмата на локалната банка“²⁰.

19 URL: <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Jake-emocije-u-crnogorskom-teatru.lt.html> (пристапено на: 12.9.2015).

20 Ќирилов, Јован: „Црногорско денес и овде“, *Блиц*, 17.5.2013 г.

До каде сѝиѝа ѝоѝлегоѝ користи слични методи за да ја раскаже приказната за транзицијата. Продукцијата ја режираше директорот на Унгарскиот театар, Арпад Шилинг, кој добива акламации како еден од водечките европски театарски директори којшто денес работи со пренесување на своето источноевропско искуство во театарот. Како и во неговата добро позната продукција *Црна земја*, во која се одвиваат сите видови транзициски ужаси во перфектно чиста, светла сценска курија, продукцијата е изведена како политичко кабаре. Во своите забелешки за продукцијата, директорот пишува дека искуството во транзицијата е универзално: „Ова не е приказна специфична за Црна Гора. И покрај тоа што користиме имиња на места во Црна Гора, тоа не се однесува само на балканските земји. Со помош на личните искуства на актерите, како и моето искуство од Унгарија и од Европа, раскажуваме приказна за вид на сточна европеизација како општо животно искуство“. Транзицијата секогаш носи дилеми за изборот на вистинскиот пат и, заедно со актерите, директорот многу успешно ја пренесува оваа реалност. Во своите забелешки, исто така, наведува: „Сите тие се комплексни карактери, полни со надеж и со страв. Тие сонуваат и прават планови, иако не можат да оценат што е реално. Тие не се способни да застанат на сопствените нозе и затоа очекуваат нешто од некој друг, помош или решение, само за да завршат сами со сопственото страдање. Можат да се смеат и да плачат силно, а со тоа што го прават не постигнуваат ништо: не се способни да донесат вистинска одлука“.

Продукциите прикажани во овој труд се предизвик за националните театри, затоа што традиционалниот програмски модел на национален театар нужно не вклучува политички или ангажиран театар – на современото и политичкото понекогаш се гледа како на недоволно „национално“. Меѓутоа, случајот е спротивен: идејата за подобро и поправедно општество е идеја од национален интерес. Програмирањето на драми како оваа е еманципаторска пракса, којашто стои во средиштето на историјата на театарот и драмата.

Двете последни драми за кои ќе дискутираме се продукции кои последователно го отворија циклусот на транзициски теми за двата национални театри. За разлика од *Тайковциѝе ѝраг(еа)* и *До каде сѝиѝа ѝоѝлегоѝ*, коишто припаѓаат на традицијата на буквален театар, *Оѝѝаѝ* и *Енциклоѝеѝија на изѝубеноѝо време* се засноваат на драмски текстови напишани од истакнати драматурзи од Црна Гора и од регионот, Љубомир Ѓурковиќ и Слободан Шнајдер.

Оѝѝаѝ на Љубомир Ѓурковиќ го опишува политичкото секојдневие на крајот на 20 век, во најголемото достигнување на НАТО-кампањата против тогашната Федеративна Република Југославија и, која во одредена смисла стави завршница на крвавата дезинтеграција на социјалистичка Југославија. Драмата е поставена во воена средина и се навраќа на воениот распад на 90-тите години од 20 век. Зборува за постјугословенската транзиција, со презентирање на егзилот како еден

од излезите од таа состојба. Егзилот беше тема одразена во голем број современи театарски продукции во рамките на цела поранешна Југославија. *Оѝѝаѝ* се јавува како антивоена драма којашто отворено ја критикува националистичката еуфорија и широко распространетата корупција. Гледиштето на драмата соодветствува со гледиштето на публиката, што ја сподели потребата од вклучување перспективата на испитувања и страдањата на татковината и семејството од поднасловот на драмата.

Во своите избрани забелешки за Биеналето на Црногорскиот театар (2012), театарската критичарка, Наташа Нелевиќ ја опиша драмата *Енциклоѝеѝија на изѝубеноѝо време* (напишана од Слободан Шнајдер во режија на Лидија Дедовиќ) како најполитичка продукција поставена во овој период: „ако ја разгледуваме политиката како она што е искушено и тековно. Оваа драма е заснована на локален политички материјал за падот на работничката класа, но исто така, поопширно говори за општество во слободен транзициски пад. Ако го споредиме со последното движење на буквален театар што избегнува писателска фикција и се фокусира на чисто политичко искуство, *Енциклоѝеѝија* може да изгледа како ‘недоволно политичка’; со своето повремено бизарно, гротескно, симболично и иронично вкрстено опрашување на условности на социјална мимичка драма и чудесни игри, со прекривање на микро- и макропланови (вторите претставени со симболи на верски фантазии надвор од светот), оваа продукција повеќе поттикнува состојба на естетска контемплација за севкупноста на човечкото искуство и егзистенцијална криза отколку инспирирање на директно политичко дејство. Гледајќи ја оваа драма, дека естетската контемплација сè уште е добра причина за театар“²¹.

Слободан Шнајдер ја напиша оваа драма како одговор на конкурсот за нова драматургија инспирирана од драмата на Данило Киш. Насловот се однесува на *Енциклоѝеѝија на мрѝвиѝе* од Киш, чија тема е смртта, а не животот. Тоа се мртвите од транзицијата, исчезнатата работничка класа, најмалку различната работничка класа која ја имавме во социјализмот, споена со тајкуните, неизбежна карактеристика на транзицијата, здружени ангели на смртта. Жирито забележа: „Наградената драма *Енциклоѝеѝија на изѝубеноѝо време* умешно ги транспонира мотивите на Киш во менување на вредности поттикнути од транзицијата, ставајќи ги во сегашно време. Овој луциден текст, црна комедија со изобилие од елементи на фантазија, нè фрла во светот на измама на секој човек – херојот на сите времиња“.

Во случајот на Црногорскиот народен театар, транзициските теми се изолирани сегменти на севкупното програмирање, додека во Кралскиот театар тие се дел од конзистентна програмска стратегија. Како учесник во Колективен драмски проект на ЕУ, Кралскиот театар разви конзистентна програмска политика која ја рedefинира задачата на театарот. Многу години пред тоа, Кралскиот театар се залагаше

21 Каталог на Биеналето на Црногорскиот театар (2012).

да го открие својот идентитет во однос на посебната улога штом ја имаше во културната историја на Црна Гора; со иновативно креирање програми ја избегна стапцата да стане институција којашто егзистираше само во својата традиционална улога. На овој начин, театарот во Цетиње стана повидлив во локалната заедница, не само низ партиципативен процес што ги донесе сториите на заедницата на сцена, туку споредено со Црногорскиот народен театар, стана подоминантен играч во културата на земјата во целост. Тематскиот циклус на драми за транзицијата, како што се продукциите што ги споменавме овде, го зголемија интересот на публиката во програмата на Кралскиот театар. Исто така, имаа и многу успешни претстави во странство.

Дискусијата за креирањето програми, исто така, го изнесува прашањето: што е театарот денес без контекст и без контекстуализирање на темите релевантни за заедницата. Политичката историја на театарот сведочи дека политичкото во театарот е мерката на неговиот успех. Програмирањето кое е длабоко вградено во заедницата, исто така, е успех на политиката како еманципаторски и развојно управувана пракса. Успехот создава нова публика и ја враќа старата, што ја воспоставува интелектуалната и политичката суштина на театарот. На овој начин, театарот станува место за собирање на заедницата, место за дебати, место каде што се одржува размената на разновидни погледи. Театарските професионалци се одговорни да го позиционираат театарот во јавниот живот, во *заедницата*, која од хеленистичкото време му доделуваше на театарот привилегија на јавна уметност, креирана и поддржана од идејата дека е во интерес на јавноста.

Овој пристап на креирање програми покажува плурализам во театарот, додека интензивниот и често турбулентен контекст на политичка трансформација влијае врз авторскиот избор и практики, како и програмирање на самата политика, којашто станува учесник во севкупната транзиција. „Во сенката на доминантниот и отпорен на промени традиционален канон на драмата, малата збирка *драми во транзиција донесе ѝосѝмодерна ѝрансфиѝурација на драмски ѝејзаж*, евоцирајќи современо и болно искуство на живеење пред скршено огледало“ (Nelević, 2008: 6). Карактерите на овие драми се обични луѓе, често луѓето што ги нарекуваме жртви на транзицијата. Тие се галерија драматични карактери коишто ги гледаме околу нас, драматични актери како нашите соседи. Овие продукции инспирираат емпатија, повисени емоции во просторот на изведба, во односот помеѓу сцената и публиката. Тоа е лабораторија на социјална имагинација, од типот што го посакувал Хајнер Милер.

Овие примери на театар што станува политички, исто така, може да биде и појдовна точка за дискусија на капацитетот на публиката да дебатира преку уметноста и, овој процес може да носи важност за капацитетот на политиката да ја перципира евалуацијата како произволна вредност на комплетираното или некомплетираното. Конечно, исто така, може да размислуваме за одговорноста на институциите да

продуцираат вредност од јавен интерес. Сепак, театарот е она големо нешто, институција од јавен интерес.

Користена литература:

- Badiou, Alain. 2014. *Pohvala pozorištu*. Novi Sad: Adresa.
- Đurić, Dubravka. 2016. *Globalizacijske izvedbe: književnost, mediji, teatar*. Beograd: OrionArt.
- Klaić, Dragan. 2016. *Početi iznova: promena teatarskog sistema*, Beograd i Cetinje: Clio, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umjetnosti.
- Ljumović, Janko. 2014. „Repertoarske i druge politike nacionalnih i gradskih pozorišta“, in *Kultura u održivi razvoj u doba krize*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Melchinger, Siegfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Nelević, Nataša. 2008. *Dramski transit: antologija dramskih tekstova u Crnoj Gori 1994-2005*, Podgorica: Nova Knjiga.
- Reinelt, Janelle. 2012. *Politika i izvođačke umetnosti*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Vukadinović, Srđan. “Pasivno društvo i “Očevi su gradi(ili)”, Bilten br. 3, Susreti pozorišta/kazališta Brčko, 24.11.2013.

Апстракт: Стојан Стојков (с. Подареш, Радовишко, 17.10.1941) е еден од најистакнатите македонски музички дејци. Неговиот композиторски опус опфаќа дела од различни жанрови, дела кои произлегуваат првенствено од македонската фолклорна и духовна традиција. Целта на трудот е да го објасни пристапот на авторот кон полифониот слог, еден од основните, традиционални принципи на организација на музичката материја. Конкретно, истражувањето е насочено кон утврдување на видот, начинот и обемот на употреба на полифонијата во творештвото на Стојан Стојков создадено во периодот 1960 - 1980 година. За оваа цел е формиран корпус од достапните дела (партитури и снимки) од опусот на авторот создадени во наведениот дваесетгодишен временски период. Притоа, предвид се земени: оригинални дела, дела кои претставуваат фолклорни обработки и музика за деца. Анализата на делата е направена според стандардните постапки кои се употребуваат при анализа на полифоните дела.

Клучни зборови: дела, музички форми, слог, полифонија, традиција.

ПОЛИФОНИЈАТА ВО ДЕЛАТА НА СТОЈАН СТОЈКОВ СОЗДАДЕНИ ВО ПЕРИОДОТ 1960 - 1980 ГОДИНА

Тихомир Јовиќ

УКИМ Факултет за музичка уметност – Скопје

Опусот на Стојан Стојков (с. Подареш, Радовишко, 17.10.1941) опфаќа дела од различни жанрови, дела кои произлегуваат првенствено од македонската фолклорна и духовна традиција. Во неговото творештво се застапени: детски песни, композиции за мандолински оркестар, солистичко творештво, камерно творештво, музика за драма, оркестарско творештво, музичко-сценски дела итн. Во периодот од 1960 до 1980 г., вкупниот број композиторски остварувања на овој автор, утврдени со предметот на истражувањето, изнесува 51 дело.



Табела бр. 1

Фреквентна дистрибуција на делата според годината на создавање во периодот 1960 - 1980 г.

Година	Дела	Година	Дела
1961	1	1974	7
1962	2	1975	4
1963	6	1976	1
1964	4	1977	2
1965	1	1978	1
1967	1	1979	3
1968	2	1980	4
1970	2	Вкупно	51
1971	3		
1972	3		
1973	4		

За истражувањето беа достапни 24 дела, а во 16 од нив авторот применил полифон слог како принцип на организација на музичката материја.

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

Дела	Број	Број на ставови	Снимки
<i>Три комага</i>	1	3	/
<i>Варијации (шема со XIV варијации)</i>	1	1	Да
<i>Rondo drammatico</i>	1	1	Да
<i>Гудачки квариет</i>	1	3	/
<i>Селска суиџа</i>	1	6	Да
<i>Нежност на раснеаното утро</i>	1	1	/
<i>Цветови</i>	1	1	/
<i>На џрошџевање</i>	1	1	/
<i>Две народни џесни</i>	1	1	/
<i>Очи</i>	1	1	/
<i>Писмо (циклус)</i>	1	4	/
<i>Концертантна музика</i>	1	3	Да
<i>Трџна јунак</i>	1	1	/
<i>Вокали</i>	1	1	/
<i>Пасторална (фолклорна) суиџа</i>	1	5	/
<i>Барокна суиџа</i>	1	3	Да
Вкупно	16	36	5

Од достапните дела во кои се јавува полифонија, 7 дела претставуваат циклични форми со 27 ставови како вкупен број, а 9 дела се компонирани во 1 став. Ставовите во кои се јавува полифонија, како и делата во 1 став, формираат истражувачки корпус од 29 единици во кои е употребена полифонија.

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

Полифони форми	Број
<i>Самостојни</i>	0
<i>Сџав од циклични форми</i>	1

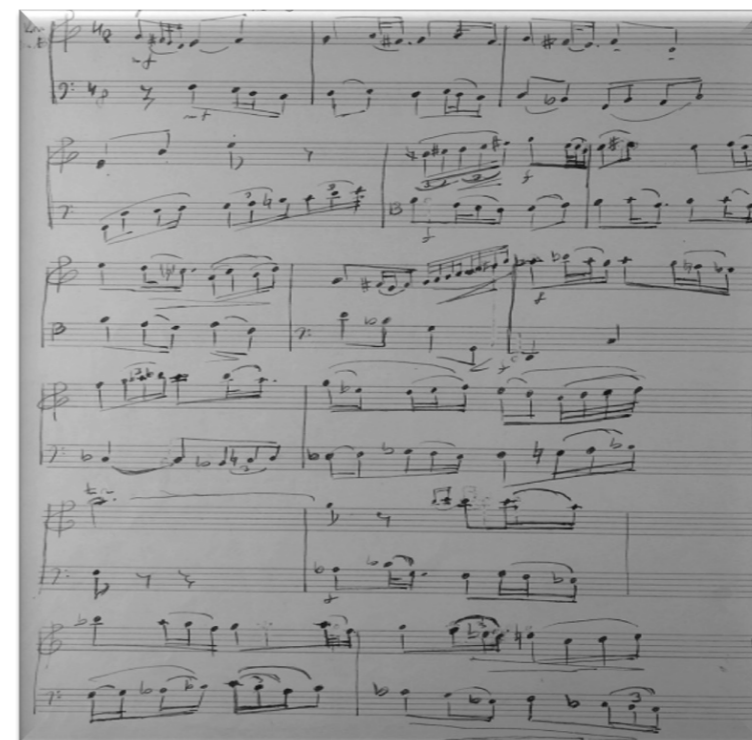
Полифон слог во рамки на дела (ставови) кои претставуваат други музички форми

<i>Имитациска џолифонија</i>	5
<i>Неимитациска џолифонија</i>	12
<i>Комбинирана џолифонија</i>	11
Вкупно	29

Композицијата *Три комага* за кларинет, фагот и пијано е создадена во 1963 г. Од самиот наслов на партитурата, која претставува оригинален ракопис на авторот, евидентно е дека станува збор за циклична форма изградена од 3 става (пиеси).

1. *I сџав* - темпо *Rubato*, такт 4/4.
2. *II сџав* - темпо *Allegretto grazioso*, такт 4/8.
3. *III сџав* - темпо *Allegro*, такт 9/8 (променлив).

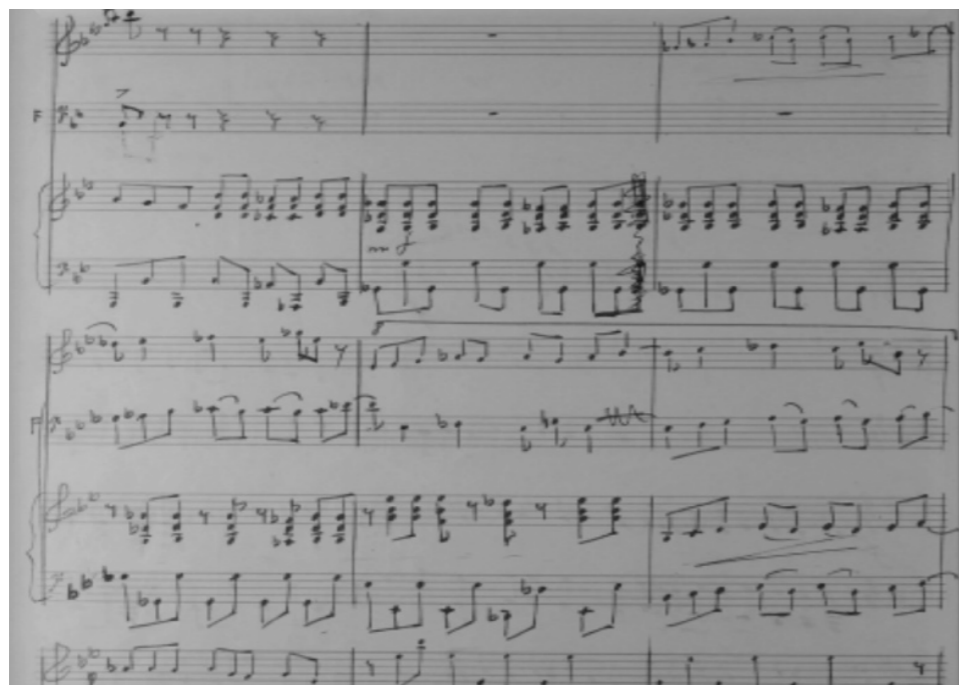
Полифон слог како принцип на организација на музичката материја е применет во вториот и третиот став од делото. Вториот став е целосно полифоно конципиран. Од наведениот пример може да се констатира дека двогласниот полифон слог (кларинет - фагот) е конструиран врз база на имитациската техника.



Пример бр. 1 *Три комага* - II став

Во рамките на третиот став (гриделна форма), меѓу другото, се јавува комбиниран полифон слог, како и истовремена примена на полифон и хармонски слог.

Пример бр. 2 *Три комага* - III став, трет дел (стрета)



Во почетниот период од создавањето Стојков често ја изразува својата творечка мисла преку пијаното (*Композиција* [1961], *Суиџа* [1962], *Инџермеџо* [1963], *Скерџо* [1964], *Сонаџа бр. 1* [1964], *Варијации* [1964] итн.). *Варијациите* за пијано (1964) генерално се работени во полифон манир.²² Градени се врз основа на дводелна тема чиј прв дел претставува дванаесеттонска низа изложена унисоно, на што се надоврзува вториот дел кој е работен во двогласен полифон слог. При низата од варијациите евидентен е континуираниот градацки развој до варијацијата IX, по што следи намалување на интензитетот на музичкото дејствие (варијации X и XI). Следните две варијации (XII и XIII) повторно донесуваат зголемување на интензитетот на звучното ткиво до кулминација, по што формата се заокружува со фугата во варијацијата XIV. На крајот од композицијата се јавува реминисценција на тематскиот материјал.

Еднаквофункционална (имитациска) полифонија е применета во композицијата *Рондо драматико* (*Rondo Drammatico*) за кларинет in C и пијано од 1964 г.²³ Како пример ќе наведеме фрагмент од вториот дел од рондото каде што темата (кларинет) е обработена во вид на фугато, слободно изведено.

Пример бр. 3 *Рондо драматико* (25 - 37 такт)



²² Времетраење: сса. 9'. Година на печатење: ДКМ, 1969.

²³ Темпо: *Allegro ma non troppo*. Такт: 4/4. Времетраење: сса. 5' 30". Година на печатење: ДКМ, 1971.



Инспириран од *Гудачкиот квариет* бр. 5 (1934) на унгарскиот композитор Бела Барток, во 1967 г. Стојков го пишува својот *Гудачки квариет*, составен од 3 става кои претставуваат класични музички форми.²⁴

1. *I став* - вовед (темпо *Adagio*, такт 4/4);
сонатна форма, темпо *Allegro energico*, такт 9/8.
2. *II став* - триделна форма (песна), темпо *Andante*, такт 4/4.
3. *III став* - рондо со три теми, темпо *Allegro vivace*, такт 6/8.

Во квариетот се јавува полифон третман на тематските материјали. Конкретно, тука станува збор за примена на комбинирана (имитатиска и неимитатиска) полифонија. Иако од аспект на принципот на организација на музичката материја делото во основа е работено во духот на необарокниот стил,

²⁴ Година на печатење: ЗКМ, 1984.

„ (...) во квариетот забележуваме и присуство на неокласични елементи во тематскиот материјал и соодветен начин на неговата обработка“ (Ортаков 1982: 130).

Пример бр. 4 *Гудачки квариет* - I став, 52 - 63 такт (втора тема)



Пример бр. 5 Гудачки квартет - II став

Едно од најзначајните дела од хорското творештво на Стојан Стојков несомнено претставува композицијата *Селска суиџа* за женски хор, создадена 1968 г., „ (...) со којашто од една страна укажа дека фолклорот ќе биде негова трајна творечка преокупација, а од друга - дека неговата примена во неговите дела ќе има автентични

и оригинални црти“ (Коловски 2013: 114). Композицијата е пишувана за тригласен женски хор каде што првите две делници се од автентичен карактер, а третата делница, како и четвртата во *И ѝсна* се компонирани од авторот. Суитата е составена од 6 става, од кои 5 се базирани од песни од македонскиот рустикален фолклор, додека, пак, третиот став е конструиран врз основа на оригинална мелодија.²⁵

1. *I сџав - Јанко коси зелена ливага* - дводелна форма (a b), темпо *Rubato - Rustiko*, времетраење: сса. 2’.
2. *II сџав - Море две ми друшки* (четиригласна) - дводелна форма (a b), темпо *Allegro*, такт 4/4, времетраење: сса. 15’.
3. *III сџав - Добро јуџро браџе Јанко* (оригинална мелодија) - едноделна форма (a), темпо *Rubato - Rustiko*, времетраење: сса. 1’ 30’.
4. *IV сџав - Е ју с’нце зајде* - дводелна форма (a a₁), темпо *Rubato - Rustiko*, времетраење: сса. 1’ 30’.
5. *V сџав - Е сџџни Сџојно сџџничарке* - дводелна форма (a a₁), темпо $\downarrow = 110$, такт 4/4, времетраење: сса. 15’.
6. *VI став - Шџо ми џиле џоје* - дводелна форма (a a₁), темпо *Rubato - Rustiko*, времетраење: сса. 2’.

Основен принцип на организација на музичката материја во ова дело е разнофункционалната полифонија. Во својот труд *Полифонијата во хорското џворешџво на Сџојан Сџојков*, Коларовски забележува дека во ова дело авторот применува т.н. „(...) подгласна полифонија - вид полифонија која е воглавно адекватна за фолклорната материја и која е користена од страна на многу композитори кои се осврнуваат на фолклорот (Стравински, Прокофјев, Слонимски, Шчедрин и други)“ (Kolarovski 2001: 27). „Меѓусебниот однос на мелодиите е компониран во полифонија, што ја имаме и во македонската народна музика“ (Прошев 1986: 248). Вертикалните структури се формираат како производ на меѓусебното контрапунктирање на мелодиските линии, а преовладуваат секундно - квартно - квинтни созвучја.

Пример бр. 6 *Селска суиџа - Јанко коси ...*

²⁵ Текст: народен (текстот не е целосен). Времетраење: сса. 7’ 30’. Години на печатење: ТЕХО, 2002. *Од хорското џворешџво на Сџојан Сџојков*, стр. 87 - 90; СОКОМ, 2001. *Сџојан Сџојков - избор од хорското џворешџво*, стр. 24 - 7.

va - - - da.
na - li - va - da.

Se - stra Ja - na le le, ru - - ek
Se - stra Ja - na le le, ru - - ek

bre mu jod ne - - -
bre mu jod ne - - -

la.
la.

„Со својот специфичен пристап кон фолклорниот идиом, трансформиран во дотогаш невиден хармонски и контрапунктски стил, а произлезен од латентните созвучја содржани во темите од народниот гениј, *Селска суиџа* остана единствен пример во македонската музичка литература и трајно се вгнезди во репертоарот на многубројните хорски ансамбли во земјава и во светот“ (Коловски 2013: 114).

Во 1972 година, на текст од Ацо Караманов, е создадена хорската творба *Нежностиа на расїеаноџо уїро* за еднороден (женски/детски) хор.²⁶ Композицијата е напишана во 1 став кој во себе обединува 4 песни (*I - Andante*, 3/4; *II - Allegro*, 6/8; *III - Lento*, 4/4; *IV - Maestoso*, 4/4). Доминантен принцип на организација на музичката материја во делото е хармонски слог, но во поедини делови се јавува и полифон слог, генерално комбинирана полифонија.

²⁶ Години на печатење: ТЕХО, 2002. *Од хорскоџо џворешїџво на Сїџојан Сїџојков*, стр. 123 - 29; ДКМ, 1973. *Зборник на џворби за еднородни: машки, женски и дејски хорови*, стр. 69 - 76. Забелешка: композицијата е посветена на Тоде Радевски.

Пример бр. 7 *Нежностиа на расїеаноџо уїро* (I песна - почеток)

музика: Стојан Стојков
текст: Ацо Караманов

Andante
p За се - ко - ја неј - зи - на нас - мев - ка та - - - ка
mp За се - ко - ја нас - - - мев - ка
mp нас - мев - ка

По почетното имитациско излагање на темата во сопраните 1 и 2, во понатамошниот тек од првата песна е применет хармонски слог.

Пример бр. 8 *Нежностиа на расїеаноџо уїро* (II песна)

Allegro
mf Под не - го ос - та - на
не - го ос - та - на де - нот ка - ко рас - пе - а - ни - те
Под
де - нот ка - ко рас - пе - а - ни - те гу - ла - би
гу - ла - би на мод - ри - те гу - ла - би. на
не - го ос - та - на - а пер - ду - ви - те мод - ри - те
мод - ри - те гу - ла - би. И бе - а
мод - ри - те гу - ла - би. И бе - а
гу - - - ла - - - би. И бе - а са - мо

Следната, 1973 г., авторот ја пишува творбата *Цвејови* за мешан хор.²⁷ Формата на оваа хорска творба е прокомпонирани, темпото *Moderato*, тактот 4/4. Композицијата започнува со двогласен полифон слог, на почетокот со слободно имитациско спроведување на темата во сопраните и алтите, по што се преминува во хармонски слог кој останува до крајот на композицијата.

Врз основа на шестата песна (*Прошїевање*) од стихозбирката *Бели муџри* (12 песни), (1939), од Кочо Рацин, истата година (1973) е напишана и композицијата *На ѝрошїевање* за мешан хор.²⁸ Во основа, творбата е градена врз принципите на хармонскиот слог, но, на почетокот од ставот авторот применува неимитациска полифонија.

Пример бр. 9 *На ѝрошїевање*

Според мелографиите на Ѓорѓи Смокварски, во 1974 година Стојков обработува *Две народни ѝесни* за еднороден (детски) хор.²⁹ Песните се обработени во 1 став (1 - ♩ = 168,

²⁷ Текст: Славко Јаневски. Времетраење: сса. 2'. Година на печатење: ДКМ, 1973, во *Зборник на обработки, хармонизации и композиции за мешан хор*, стр. 111 - 115.

Забелешка: за оваа хорска творба авторот е добитник на *II награда* на конкурсот распишан по повод 30-годишнината од Народната револуција.

²⁸ На партитурата не е означено темпото. Такт: 7/8. Година на печатење: ТЕХО, 2002. *Од хорскојо ѝворешїво на Сїојан Сїојков*, стр. 61 - 66.

²⁹ Текст: народен. Година на печатење: ЗМП - Скопје, 1980. *Збирка хорски ѝесни за еднородни хорови*, стр. 37 - 8.

7/8; II - *Larghetto* - ♩ = 60, 4/4). Во рамките на втората песна се јавува краток фрагмент кој донесува комбиниран вид полифонија. Имено, темата започнува со имитациско спроведување за кварта горе во горните два гласа, додека, пак, третиот глас донесува слободна контрапунктска мелодиска линија која има функција на хармонско надополнување.

Песната *Очи* од истакнатиот македонски поет Ацо Шопов е инспирација за авторот да ја создаде истоимената творба за мешан хор (1974).³⁰ Покрај хармонски слог, во композицијата е применет и полифон слог (комбинирана, имитациска и неимитациска полифонија).

Пример бр. 10 *Очи* (46 - 54 такт, имитациска полифонија)

³⁰ Темпо: *Andante*. Такт: 4/4. Времетраење: сса. 4' 30". Година на печатење: ДКМ, 1976.

Забелешка: песната *Очи*, посветена на Вера Јоциќ, е за првпат објавена во *Нов Ден*, бр. 1-2, 1946.

Елегичниот циклус од 4 песни *Писмо* за глас и камерен оркестар од 1975 г. е работен според стиховите на Томе Богдановски.³¹

1. *I љесна - Санџориумска* - темпо *Andante - animando*, такт 4/4 (9/8).
2. *II љесна - Македонија* - темпо *Grave*, такт 4/4.
3. *III љесна - Писмо* - темпо *Larghetto*, такт 4/4.
4. *IV љесна - Клеџва* - темпо *Allegro mobile*, такт 2/4.

„И како што авторот на текстот се инспирирал од македонската народна песна *Три љодини, Каџе, болен лежам*, така и композиторот во некои детали внесува извесна мелодиска сродност со музичката компонента од истата песна“ (Ортаков 1982: 144). Пасторалниот вовед од првата песна (*Санџориумска*), кој го подготвува настапот на солистот, е работен по принципот на разнофункционалната (неимитациска) полифонија.

Пример бр. 11 *Санџориумска* - вовед (1 - 12 такт)

Концертнијна музика за ксилофон, вибрафон и гудачки оркестар, од 1975 г. (преработена во 1999 г. во *Концерт* за маримба, вибрафон и гудачки оркестар), е виртуозно дело составено од 3 става.³²

1. *I сџав* - вовед (темпо *Largo*, такт 4/4) + слободна сонатна форма (темпо *Allegro*, такт 4/4), времетраење: сса. 4' 30".
2. *II сџав* - дводелна форма (**a b**), темпо *Largo con sentimento* ($\downarrow = 48$), такт (6/4) 4/4, времетраење: сса. 4'.
3. *III сџав* - триделна форма (**a b a**₁), темпо *Allegro vivace*, такт 4/4, времетраење: сса. 3'.

Делото е работено по принцип на барокното *кончерџо џросо*, со тематски материјали чија конструкција асоцира на барокниот стил, но тука обоени со фолклорен призвук карактеристичен за творечката мисла на авторот. Богата полифона фактура со акцент на разновидни имитациски техники може да се забележи во сите ставови од делото.

31 Година на печатење: ДКМ, 1976.

32 Времетраење: сса. 11' 30". Година на печатење: ДКМ, 1978.

Пример бр. 12 Концертна музика - I став (1 - 18 такт)

Example 12 is a musical score for a concert piece, measures 1-18. It features a complex texture with multiple staves. The top staff is marked 'Viol. II' and 'p'. Below it are two staves for 'I.' (Ist violoncello). The next two staves are for 'Viol. I' and 'K. I.' (Klarinet I). The bottom two staves are for 'Viol. II' and 'K. II.' (Klarinet II). The score includes various dynamics like 'p' and 'mp', and articulation marks like 'soli' and 'poco'.

Во 1977 г. Стојков ја пишува композицијата *Трѣна јунак* за мешан хор.³³ Во рамките на ставот, покрај хармонски слог е применет и полифон слог и тоа разнофункционална (неимитатиска) полифонија.

Пример бр. 13 *Трѣна јунак*

Example 13 shows the vocal parts for 'Trina junak'. It features three staves with lyrics in Cyrillic: 'ПИ - РЕ ПО ЈЕ РЕ - РЕ ЦА НАМ ПО - ЈЕ ПО -', 'ПИ - РЕ ПО - ЈЕ РЕ - РЕ ЦА - НАМ ПО - ЈЕ ПО -', and 'ПИ - РЕ ПО - ЈЕ РЕ - РЕ ЦА - НАМ'. The score includes various dynamics and articulation marks.

33 Текст: народен. Темпо: Умерено. Такт: 7/8. Времетраење: сса. 3'. Година на издавање: ТЕХО, 1984. Наградени композиции на конкурсот на фестивалот на аматерските хорови од СРМ „Тешовски хорски одзиви“, 1983, стр. 49 - 54.

Example 14 is a musical score for 'Voкали' (Vocali), measures 1-12. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has lyrics in Cyrillic: '7Е ПУ РИ ДУ - МА РЕ - РЕ ЦА - НАМ', 'ДУ РИ ДУ - МА ЦА - НАМ', and 'ДУ РИ ЦА - НАМ'. The score includes various dynamics and articulation marks.

Неимитатиската полифонија особено доаѓа до израз во композицијата *Вокали* за двоен женски хор, (1979).³⁴ Карактеристично за музичката материја во ова дело е „ (...) работата со микромотиви, често само со изолирани тонови, каде што парадоксално ефектот на имитации се зголемува и имитациите на дво - едногласие можат јасно да се чујат, што резултира со просторен ефект кој кореспондира со меѓусебните до-викувања во фолклорот“ (Kolarovski 2001: 28). Композицијата се карактеризира со „ (...) доминација на фактура базирана на мноштво од подгласови, без присуство на главната мелодија, кои создаваат ефект на кластерски звучни точки што побарува внимателно слушање и се карактеристични за сонорноста - треперлив, нестабилен, колоритен звук. Како главната мелодија постепено да се кристализира, како да е во фаза на формирање и се појавува на крајот од делото (...)“ (Ibid.).

Пример бр. 14 *Вокали* (1 - 12 такт)

Example 14 shows the vocal parts for 'Voкали', measures 1-12. It features three staves with lyrics in Cyrillic: 'E - - - E -', 'E - - - E -', and 'E - - - A -'. The score includes various dynamics and articulation marks.

34 Темпо: *Andante*. Такт: 4/4. Година на печатење: ТЕХО, 2002. *Од хорското творештво на Стојан Стојков*, стр. 145 - 53.



(34 - 42 такт)



Пасторална (фолклорна) суиѝа за пијано од 1979 г. претставува циклична форма од 5 става.³⁵

1. *I сѝав* - темпо *Allegretto - espressivo*, такт 4/4.
2. *II сѝав* - темпо *Andante*, такт 4/4.
3. *III сѝав* - темпо *Andante recitativo*, такт 3/4.
4. *IV сѝав* - темпо *Andantino imitacione*, такт 2/4.
5. *V сѝав* - темпо *Allegro*, такт 5/8.

Полифон слог е применет во третиот и четвртиот став. На почетокот од третиот став е применета имитација на тематскиот материјал на кварта долу.

Пример бр. 15 Пасторална (фолклорна) суиѝа - III став



Четвртиот став од суитата е работен по принципот на обртен, конкретно двоен контрапункт на октава.

Пример бр. 16 Пасторална (фолклорна) суиѝа - IV став



³⁵ Година на печатење: СОКОМ, 1996. Едиѝија македонска музика за пијано, Збирка IV, *Суиѝи*, стр. 26 - 31. Едиѝија Петков, 1995.



Полифонијата е основен принцип на организација на музичката материја во композицијата *Барокна суиџа* за флејта, виола и чембало (1980). Од самиот наслов евидентна е интенцијата на авторот да напише дело во контекст со барокниот стил. Суитата содржи три става.³⁶

1. *I сџав* - хармонски модус - *e - moll*, темпо (на партитурата не е означено), такт 4/4, времетраење: сса. 4'.
2. *II сџав* - хармонски модус - *a - moll*, темпо *Adagio*, такт 4/4, времетраење: сса. 2'.
3. *III сџав* - хармонски модус - *a - moll*, темпо *Allegro*, такт 6/8, времетраење: сса. 1'.

За разлика од првиот и вториот став каде што полифониот слог е граден по принципот на разнофункционалната (неимитатиска) полифонија, третиот став е работен имитатиски (еднаквофункционална полифонија). Станува збор за полифона форма која, гледано од сите аспекти (форма, третманот на тематскиот материјал, полифоните постапки итн.), ќе ја дефинираме како самостојно фугато.

Пример бр. 17 *Барокна суиџа* - III став



³⁶ Времетраење: сса. 7.



Заклучок

Анализата на делата од Стојан Стојков создадени во периодот кој беше во фокусот на нашиот интерес, како и нашите емпириски сознанија за целокупното негово творештво, доведуваат до констатација дека македонскиот, првенствено рустикален фолклор и полифониот слог како принцип на организација на музичката материја, се едни од главните карактеристики на творечката мисла на авторот. Тоа го истакнува и Коловски, кој вели дека во сите негови дела „(...) релациите со фолклорот се речиси неизбежни, а приклонувањето кон неговиот рустикален дел на авторот му овозможува, потпирајќи се најчесто на народната дијафонија, да употребува специфични хармонски и полифони решенија, повеќеслојни акордски созвучја и различни формални структури“ (Коловски 2013: 114). Понатаму тој забележува и дека „врзаноста за традицијата на сопствената земја Стојков го манифестира и со низа творби што произлегуваат од нашата духовна традиција (*Огледала*, *Тројар на Св. Клименти*, *Досџојно есџи* и, особено - *Псалми*). Исто така - и со употреба на инструментариум во кој посебно место заземаат некои од народните инструменти (кавал, тамбура, ут, канон, тапан итн.), кои највпечатливо се присутни во балетот *Ташула - охридска робинка*, во кои се пренесени елементи и од нашата играорна фолклорна традиција“ (Ibid.).

Воопшто, може да се каже дека овој период во целина ја антиципира обемната употреба на полифонија во целокупното творештво на Стојан Стојков. Така, може да заклучиме дека кај овој автор, во овој период ги среќаваме сите видови и начини

на користење на полифонијата и тоа: како слободни контрапункти, како имитации, како комбинирана полифонија, но и како полифони форми. „Притоа неговиот композиторски пристап преферира активен однос во кој уметноста на народниот гениј се трансформира, најчесто со средствата на еден умерен јазик на техниките на современата музика, во дела што придобиваат, од една страна нови експресивни и уметнички квалитети, а од друга - универзалност што им овозможува да комуницира со публиката и изведувачите од различни културни кругови“ (Ibid.).

За своето творештво Стојан Стојков е добитник на значителен број награди и признанија.

Користена литература:

- Бершадская, Татьяна Сергеевна. 1978. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка.
- Бужаровски, Димитрије. 1996. *Увод во анализата на музичкото дело*. Скопје: ФМУ.
- Глобовски, Сотир. 1984. *Традиционална и експериментална македонска музика*. Скопје: Македонска ревија.
- Глобовски, Сотир. 1999. *Историја на македонската музика*. Скопје: Просветно дело.
- Каракаш, Бранко. 1970. *Музичките творци во Македонија*. Скопје: Македонска книга.
- Коловски, Марко. 2013. *47 македонски композиции*. Скопје: СОКОМ.
- Ортаков, Драгослав. 1982. *Музичката уметност во Македонија*. Скопје: Македонска ревија.
- Прошев, Тома. 1986. *Современа македонска музика*. Пула: Истарска наклада.
- Kohoutek, Ctirad. 1984. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet Umetnosti.
- Kolarovski, Goce. 2001. "The Polyphony in Stojan Stojkov's Chorus Creation" in: *Macedonian Music*, No 2, Special Edition, Marko Kolovski (ed.), pp. 23-8. Skopje: Association of the Composers of Macedonia.
- Perićić, Vlastimir. 1987. *Instrumentalni i vokalno - instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet Umetnosti.
- Toshevski, Stojche. 2003. "The Influence of the Folklore Over the Musical Creative Work of Macedonia" in: *Macedonian Music*, No 3, Special Edition, Marko Kolovski (ed.), pp. 61 - 9. Skopje: Association of the Composers of Macedonia.

Апстракт: Во современото општество, дигиталната конвергенција придонесува за интероперабилност помеѓу медиумите, со поголема интерактивност помеѓу корисниците и средствата за комуникација. Затоа, од суштинско значење е да се најде и да се формулира нова основа за авторското право и сродните права, која ќе ја понуди потребната правна заштита за авторите, уметниците изведувачи, корисниците итн.

Колективното управување и Организациите за колективно управување со авторското право и сродните права во дигиталното опкружување се соочуваат со предизвици. Дигиталното управување со правата на носителите на правото им дава индивидуален надзор, следење и мерење на емитуваните авторски дела и предмети на сродни права преку медиумите и така овозможува поголема транспарентност.

Организациите за колективно управување, кои од втората половина на XIX век имале извонреден придонес во унапредувањето на културата и на напредокот на медиумската индустрија во нашите општества, кои и до денес останале моќни организации, во моментот се соочуваат со силен бран промени.

Медиумите се изложени во првите редови на промените предизвикани од влијанието на дигиталната технологија. Сè повеќе се истражува природата на дигитализацијата и нејзините импликации во радиодифузното емитирање. Исто така, се зголемува потребата од анализа на последиците од промените предизвикани од влијанието на дигиталната технологија во радиодифузното емитирање, како и соодветна политика на промени.

Клучни зборови: авторско право и сродни права, колективно остварување, радиодифузни организации, музички дела, вокално инструментални изведби, емитирање.

ПРЕДИЗВИЦИТЕ НА ДИГИТАЛНОТО УПРАВУВАЊЕ СО ПРАВАТА НА УМЕТНИЦИТЕ ИЗВЕДУВАЧИ ВО КОНТЕКСТ НА МАКЕДОНСКОТО ЗАКОНОДАВСТВО

Димитри Чапканов

УКИМ Факултетот за музичка уметност - Скопје

Вовед

Во современото општество, дигиталната конвергенција придонесува за интероперабилност помеѓу медиумите, со поголема интерактивност помеѓу корисниците и средствата за комуникација. Затоа, од суштинско значење е да се најде и да се формулира нова основа за авторското право и сродните права, која ќе ја понуди потребната правна заштита за авторите, уметниците изведувачи, корисниците итн.

Колективното управување и Организациите за колективно управување со авторското право и сродните права во дигиталното опкружување се соочуваат со предизвици. Дигиталното управување со правата на носителите на правото им дава индивидуален надзор, следење и мерење на емитуваните авторски дела и предмети на сродни права преку медиумите и така овозможува поголема транспарентност.

Организациите за колективно управување, кои од втората половина на XIX век имале извонреден придонес во унапредувањето на културата и на напредокот на медиумската индустрија во нашите општества, кои и до денес останале моќни организации, во моментот се соочуваат со силен бран промени.

Медиумите се изложени во првите редови на промените предизвикани од влијанието на дигиталната технологија. Исто така, се зголемува потребата од анализа на последиците од промените предизвикани од влијанието на дигиталната технологија во радиодифузното емитирање, како и соодветна политика на промени.

Цел на овој труд е да се истражи правната рамка на моделот на системот за електронско евидентирање на емитуваните авторски дела, односно предмети на сродни права, како и технологијата што таа ја користи во пракса, особено во рамките на управувањето со правата на уметниците изведувачи (овој труд е продолжување на истражувањето на Чапканов, Д. & сор.).³⁷ На крајот, се презентирани неколку

³⁷ Чапканов, Д., Naumovski, G., Manchevski, G., & Klimovski, A. (2016). Analysis of the system of electronic evidence for broadcasted copyrighted works and objects of related rights in Macedonia. *Socioeconomica*, 5(9), 13-22. (Пристапено на: 24 април 2019 од <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=569798>).

клучни наоди во врска со подобрувањето на системот за електронска евиденција во правна и техничка смисла.

Системот за електронска евиденција на емитуваните авторски дела, односно предмети на сродни права

Врз основа на членот 135-а од Законот за авторското право и сродните права („Службен весник на Република Македонија“ бр. 115/10, 140/10, 51/11, 147/13, 154/15 и 27/16) (во натамошниот текст: ЗАПСП), заради електронско евидентирање, обработка на податоци, следење и контрола над емитуваните авторски дела, односно предмети на сродни права, организациите за колективно управување се должни да обезбедат и да инсталираат, кај радио-телевизиските организации, систем за електронско евидентирање на емитуваните авторски дела, односно предмети на сродни права (во натамошниот текст: систем за електронска евиденција).

Системот за електронска евиденција е интегрирано информациско-комуникациско решение со обезбеден степен на заштита преку кое се врши електронско евидентирање, обработка на податоци, следење и контрола над емитуваните авторски дела, односно предмети на сродни права (предмети на сродни права се изведбите на уметниците изведувачи, фонограмите на фонограмските продуценти и емисиите на радио-телевизиските организации). Тоа значи дека сите музички дела, како и вокално инструментални изведби на уметниците изведувачи (пејачи, придружни вокали, инструментални изведувачи и др.), кои ги емитуваат радио-телевизиските организации се евидентираат преку системот за електронска евиденција.

Радио-телевизиските организации се должни да обезбедат сопствен компатибилен систем со кој се овозможува приклучување на системот за електронска евиденција и да им овозможат на организациите за колективно управување инсталирање на системот за електронска евиденција.

Системот за електронска евиденција обезбедува особено:

- идентификување на емитуваните авторски дела, односно предмети на сродни права (вокално инструментални изведби на уметниците изведувачи, пејачи, придружни вокали, инструментални изведувачи и др.), во времето кога тие се емитуваат на програмата на радио-телевизиската организација, со дозволено временско отстапување;
- записи од емитуваните авторски дела односно предмети на сродни права (вокално-инструментални изведби на уметниците изведувачи, пејачи, придружни вокали, инструментални изведувачи и др.);
- дневни, месечни и годишни извештаи и други периодични извештаи за емитуваните авторски дела, односно предмети на сродни права (вокално-инструментални

изведби на уметниците изведувачи, пејачи, придружни вокали, инструментални изведувачи и др.), по одредени параметри (број на емитувања на авторското дело, односно вокално-инструментални изведби на уметниците изведувачи, временски период на емитување, времетраење на емитување, идентификување на радио-телевизиските организации на кои е емитувано делото, односно музичката изведба на уметниците изведувачи, дневен извештај за радио-телевизиските организации кои евидентирале податоци за емитувани авторски дела, односно музичките изведби на уметниците изведувачи, во системот за електронска евиденција);

- известување по електронски пат до лицето во организацијата за колективно управување и лицето во радио-телевизиската организација за прекинот во работата на системот за електронска евиденција; и

- чување на податоците од системот за електронска евиденција во рок од пет години од денот на нивното евидентирање.

Vertex Media Logger е софтвер развиен од фирмата Vertex Broadcast Solutions. Се состои од 4 компоненти и тоа:

- Vertex Media Audio Fingerprint Initial Database Creator,
- Vertex Media Logger Client,
- Vertex WCF Service и
- Vertex Media Account.

1.1. Vertex Media Audio Fingerprint Initial Database Creator

Со помош на оваа компонента се креира иницијална база на аудиофингер принтови на делата кои ќе бидат обезбедени од страна на организацијата за колективно управување. Оваа компонента прави аудиофингер принтови од сите дела кои ќе бидат доставени и кои ќе имаат ID3Tag-ови. Софтверот ќе ги меморира во базата и податоците од ID3Tag-от како и имињата на фајловите и патеките и ќе се земе временски сегмент од секое дело во траење конфигурирано од страна на корисникот. Вака креираната база ќе биде искористена при официјалното стартување на системот.

Целиот систем е креиран така што системот автоматски ја надополнува базата и „учи“ со текот на времето.

1.2. Vertex Media Logger Client

Оваа апликација запишува и прибира информации за делата кои биле во етер и тоа го прави на два начини, со две различни изведби на собирање на тие информации.

Првиот модул работи со директна анализа на аудiodатотеките кои се емитуваат во етер и се инсталира директно на PlayOUT-от во радиостаниците.

Со вториот модул на работа се анализира аудиострим во живо, при што стримот може да му се достави како физички аудиовлез, интернет стрим итн. Може да се инсталира во телевизиски станици.

1.2.1. Изведба за инсталација кај радиостаниците

Оваа компонента се инсталира кај радиостаниците. Таа се инсталира на PlayOUT-от кај радиостаниците. Ова е Windows сервис што ги има следниве функции:

- ги следи програмите кои се наменети за „одигрување“ на аудиофајлови: Winamp, Traktor, Dj-Pro lite, ... - фајлови што ги следи: mp3, wma, wav и ogg, итн.
- креира аудиофингер принт од секое емитувано дело,
- ги чита податоците од ID3Tag-от,
- името на фајлот кој се „одигрува“ на програмите кои сервисот ги следи како и локалната патека на фајлот,
- отсекува дел од емитуваното дело од одредена позиција од делото (која кориснички се конфигурира) и со одредена должина (која кориснички се конфигурира),
- овие податоци заедно со ID-то на радиостаницата ги испраќа на Vertex WCF сервисот и
- по барање на сервисот Windows WCF овој сервис му го испраќа целиот фајл на сервисот Windows WCF, за да се направи аудиофингер принт и да се додаде во базата.

Минимален потребен хардвер и прединсталиран софтвер:

- P4 или понов компјутер, min 512MB RAM,
- постојана интернет-конекција,
- исклучување од антивируси, за непречена работа,
- Windows XP SP2, Windows Vista, Windows 7 или Windows 8 и
- прединсталиран .NET Framework 4.0 – се дистрибуира бесплатно.

1.2.2. Изведба за инсталација кај телевизиските станици

Оваа компонента кај телевизиските станици се инсталира на компјутер на кој е инсталиран овој сервис и на кој е донесен сигналот што се емитува во етер. Ова е Windows сервис ги има следниве функции:

- на одредено време (што кориснички се конфигурира) семплира одредена должина од сигналот (што исто така се конфигурира),
- од оваа должина прави аудиофингер принт и
- овие податоци заедно со ID-то на телевизиската станица ги испраќа до сервисот WCF.

Минимален потребен хардвер и прединсталиран софтвер:

- P4 или понов компјутер, min 512MB RAM,
- постојана интернет-конекција,
- исклучување од антивируси, за непречена работа,
- Windows XP SP2, Windows Vista, Windows 7 или Windows 8 и
- прединсталиран .NET Framework 4.0 – се дистрибуира бесплатно.

1.3. Vertex WCF Servis

Овој сервис WCF ги прифаќа сите податоци испратени од клиентите. Неговото функционирање зависи од тоа од која изведба на клиентот ги добива податоците.

1.3.1. Функции кога податоците ги прима од клиент инсталиран во радиостаниците:

- ги прифаќа податоците (пакетот) испратен од клиентот,
- ги запишува податоците во лог фајлот и
- според аудиофингер принтот се обидува да го пронајде делото. Ако го пронајде делото му го доделува нејзиниот локален ID доделен во базата. Ако не го пронајде делото тогаш од клиентот побарува да му го испрати делото целосно за дополнување на базата. Од вака добиеното дело се прави множество од аудиофингер принтови и се дополнува базата. Ако има ID3Tag се додава истиот во базата како и името на фајлот и локалната патека. Овие податоци ја збогатуваат базата на целиот систем. Со секое ново дело системот има поголема моќ на препознавање.

1.3.2. Функции кога податоците ги прима од клиент инсталиран во телевизиските станици:

- ги прифаќа податоците (пакетот) од клиентот,
- ги запишува податоците во лог фајлот и
- според аудиофингер принтот се обидува да го пронајде делото. Ако го пронајде делото му го доделува нејзиниот локален ID доделен во базата. Ако не го најде делото во логот нема доделен локален ID и не го третира како музичко дело, но како историски податоци се чуваат и може да се преслушаат по потреба.

Минимален потребен хардвер и прединсталиран софтвер:

- сервер PC, i7, или DualXeon, 16GB RAM,
- Windows Server 2008 или понов Windows Server,
- прединсталиран .NET Framework 4.0 – се дистрибуира бесплатно,
- прединсталиран IIS 7.0,
- исклучување од антивируси, за непречена работа и

- постојана широкопојасна интернет-конекција со неограничен проток.

1.3.3. Vertex Media Account

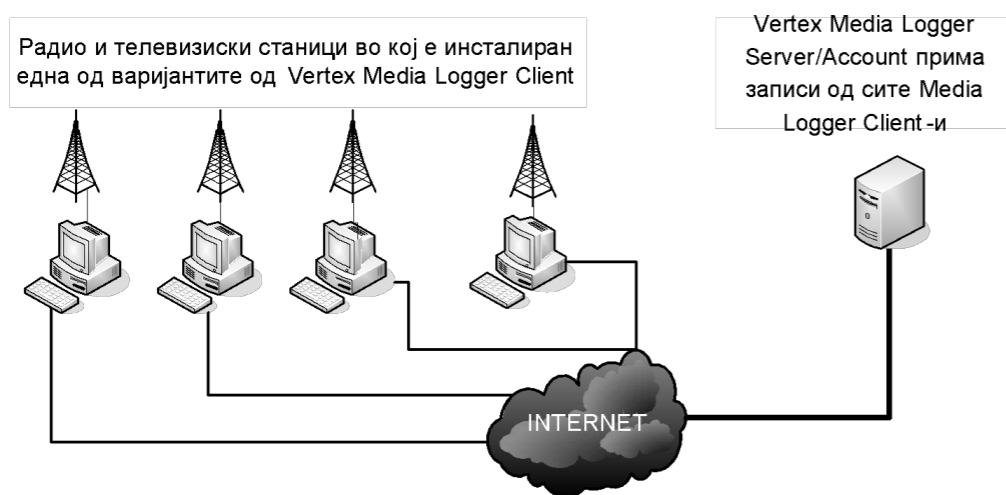
Овој софтвер ги има следниве функции:

- овозможува менаџирање со базата на дела во смисла верификација на веродостојноста на податоците во базата,
- пречистување на базата,
- припрема на извештаи за потребите на организацијата за колективно управување,
- овозможува пристап на авторите до податоци за емитувањето на нивните дела,
- овозможува надзор над работата на системот на Министерството за култура и Министерството за информатичко општество и администрација и
- овозможува пристап до системот на Министерството за финансии – Управата за јавни приходи.

Минимален потребен хардвер и прединсталиран софтвер:

- P4 или понов компјутер, min 512MB RAM,
- постојана интернет-конекција,
- дозвола од антивируси, за непречена работа,
- Windows XP SP2, Windows Vista, Windows 7 или Windows 8 и
- прединсталиран .NET Framework 4.0 – се дистрибуира бесплатно.

Графички приказ на системот



Media Logger Server

инсталиран на Server PC

- веб апликација хостирана на IIS
- прима записи испратени од клиенти
- запишува записи во SQL база

Конфигурација

- sql database, communication port, admin password

Сервис за alert-и

- анализира записи во database, алармира administrator, медиум
- испраќа на email, SMS

Системски потреби

- Windows Server 2008 или понов, преинсталиран IIS, интернет конекција

Media Logger Client

- автоматски се стартува со Windows
- следи посочени апликации
- основни генералии за медиумот

Апликации кои ги следи

- winamp, traktor, raduga, dj-pro lite...

Формати на датотеки

- mp3, wma

ID3Tag V1,V2 податоци

- наслов на трака, изведувач, автор, албум, година, жанр

Системски потреби

- WindowsXP,Windows Vista,Windows7

Media Logger Account

- инсталиран на Server PC
- авторизиран пристап до податоци

Автори на дела

- пристап на податоци за авторски дела
- преглед на број на изведувања на авторски дела

Медиуми (радиостаници)

- пристап на податоци од испратени записи
- преглед и едитирање на записи

Администратор

- пристап на податоци од испратени записи
- преглед на извештаи
- менаџира акаунти на корисници

Дозвола за употреба на системот за електронска евиденција

Согласно со член 135-б од ЗАПСП, дозвола за употреба на системот за електронска евиденција, на барање на организацијата за колективно управување, издава Министерството за информатичко општество и администрација по претходно мислење на Министерството за култура.

Доколку Министерството за култура издало дозволи за колективно управување на две или повеќе организации за колективно управување со ист или различен вид на права, организациите се должни во рок од 60 дена од денот на издавањето на последната дозвола за колективно управување, да склучат договор со кој ќе го регулираат начинот на заедничко обезбедување и инсталирање на системот за електронска евиденција, а Министерството за информатичко општество и адми-

нистрација по претходно мислење на Министерството за култура ќе издаде согласност за заедничка употреба на системот за електронска евиденција.

Министерството за култура на Здружението за авторски музички права, ЗАМП – Скопје, со Решение од 2.1.2015 г., издало дозвола за употреба на системот за електронско евидентирање на емитуваните авторски дела од радио-телевизиските организации - *Верџекс медиа лоџер* (Verteks media logger), изработен од фирмата *Верџекс бродкаст солушн* од Прилеп.

Министерството за култура на Организацијата за колективно управување со правата на произведувачите на фонограми и уметниците музички изведувачи, ММИ - Скопје, со Решение од 24.2.2015 г., издало дозвола за употреба на системот за електронско евидентирање на емитуваните фонограми и снимени музички изведби што сами по себе се радиодифузни – ГРИД ЦЕЕ.

Права и обврски на организацијата за колективно управување за одржување на системот за електронска евиденција

Согласно со член 135-в од ЗАПСП, организациите за колективно управување се должни да назначат лице за следење на работата на системот за електронска евиденција.

Доколку Министерството за култура издало дозволи за колективно управување на две или повеќе организации за колективно управување со ист или различен вид права, организациите за колективно управување заеднички го назначуваат лицето за следење на работата на системот за електронска евиденција.

Лицето е должно да ја провери компатибилноста на системот на радио-телевизиската организација заради инсталирање на системот за електронска евиденција, да го инсталира системот за електронска евиденција кај радио-телевизиските организации, да го одржува во работа и да ја следи работата на системот за електронска евиденција.

Во случај на прекин на работата на системот за електронска евиденција лицето е должно, веднаш да преземе мерки за отстранување на причините кои довеле до прекин на работата на системот.

Доколку прекилот на работата на системот за електронска евиденција е предизвикан од пречки во работата на компјутерскиот систем во радио-телевизиската организација, лицето е должно во рок од три часа од почетокот на прекилот на работата на системот на електронска евиденција по писмен пат, електронска пошта или телефонски да ја известува радио-телевизиската организација и да даде насоки за отстранување на пречките во работењето на системот и/или непосредно во просториите на радио-телевизиската организација да ги отстрани пречките во компјутерскиот систем. За преземените дејствија за отстранување на пречките во работата на систе-

мот за електронска евиденција лицето е должно да состави записник.

Организациите за колективно управување се должни да им овозможат на авторите, односно носителите на сродните права увид во податоците од системот за електронска евиденција кои се однесуваат на нивните емитувани авторски дела, односно музичките изведби на уметниците изведувачи.

Организациите за колективно управување се должни да им овозможат на радио-телевизиските организации увид во податоците од системот за електронска евиденција кои се однесуваат на нивната емитувана програма во која се содржани авторски дела, односно предмети на сродни права, односно музичките изведби на уметниците изведувачи.

Увидот се овозможува преку посебна корисничка сметка со корисничко име и лозинка.

Права и обврски на радио-телевизиската организација за одржување на системот за електронска евиденција

Согласно со член 135-г од ЗАПСП, радио-телевизиската организација е должна да назначи лице за следење на работата на системот за електронска евиденција во радио-телевизиската организација.

Лицето е должно да ја следи работата на системот за електронска евиденција и да го одржува инсталираниот систем во радио-телевизиската организација во комуникација со системот за електронска евиденција во организацијата за колективно управување.

Доколку лицето утврди дека во радио-телевизиската организација системот за електронска евиденција не функционира е должно веднаш да преземе мерки за отстранување на пречките во работата на системот и да го известува лицето задолжено за следење на работата на системот за електронска евиденција во организациите за колективно управување.

Лицето е должно да постапи по насоките за отстранување на пречките во работа на компјутерскиот систем во радио-телевизиската организација дадени од лицето задолжено за следење на работата на системот за електронска евиденција во организациите за колективно управување и да му овозможи пристап до компјутерскиот систем на радио-телевизиската организација.

Надзор над работата на системот за електронска евиденција

Согласно со член 135-д од ЗАПСП, Министерството за информатичко општество и администрација врши технички надзор над работата на системот за електронска евиденција.

Описот и техничките карактеристики на системот за електронска евиденција, услугите кои ги обезбедува, мерките за обезбедување заштита, минималните технички услови кои треба да ги исполни радио-телевизиската организација заради обезбедување компатибилност со системот за електронска евиденција и другите прашања од важност за работата на системот ги пропишува министерот за култура, во согласност со министерот за информатичко општество и администрација.

Предлози за подобрување на техничките карактеристики на системот за електронска евиденција

Министерството за информатичко општество и администрација во рамки на своите надлежности ги дава следниве предлози за подобрување на техничките карактеристики на системот за електронска евиденција:

- Софтверот мора да препознава емитувани дела во реално време или со максимално задоцнување од 30 секунди.
- Секое трговско радиодифузно друштво треба да има свое корисничко име и лозинка за најавување на системот, каде што ќе може во реално време да види кое дело во одреден момент се емитува во програма, т.е. се емитува во живо. Таквиот увид ќе им покаже на главните уредници во трговските радиодифузни друштва дека организацијата за колективно управување има софтвер што покажува вистински податоци и води правилна евиденција за емитувањата на авторските дела, односно предмети на сродни права (музичките изведби на уметниците изведувачи).
- Секој автор или уметник изведувач треба да има свое корисничко име и лозинка за најавување на системот, каде што во реално време ќе се појавуваат медиумите што во дадениот момент емитуваат дело, односно изведбата поврзано со најавениот корисник на системот.
- Кај кој било најавен корисник (организација за колективно управување, трговски радиодифузни друштва, автори или уметници изведувачи), системот треба да нуди различни извештаи за одреден минат период и оствареното емитување (колку пати е емитувано, кога е емитувано, траење на емитувањето, преку кои трговски радиодифузни друштва се емитувало, автор, изведувачи на делото, наслов на делото).

Преку дигиталното управување со правата на уметниците изведувачи ќе се овозможи секој уметник изведувач, преку своето корисничко име и лозинка индивидуално да се најави на системот за електронска евиденција и да стекне увид за секоја негова изведба емитувана на радио-телевизиските организации во Македонија.

Ќе се овозможи поголема транспарентност и соработка помеѓу уметниците изведувачи, радио-телевизиските организации и организациите за колективно упра-

вување со правата на уметниците изведувачи. Ќе се стекне транспарентност за сите засегнати страни во однос на тоа која изведба на уметникот изведувач, во кој период, колку пати, на која од радио-телевизиските организации бил емитуван. Ова е во интерес на соработка помеѓу радио-телевизиските организации и организациите за колективно управување, бидејќи радио-телевизиските организации би биле должни да доставуваат листи со емитувани изведби.

Исто така, дигиталното управување со правата на уметниците изведувачи, ќе овозможи соодветна распределба на надоместоците за уметниците изведувачи, прибрани од страна на организациите за колективно управување со правата на уметниците изведувачи. Секој уметник изведувач ќе добие надоместок, согласно со податоците за емитување на неговата изведба, односно врз основа на тоа колку е емитуван на радио-телевизиските организации.

Оттука може да се заклучи дека максимата „колку пари - толку музика“, може да се замени со максимата „колку музика - толку пари“. Односно, колку повеќе изведбите на уметниците изведувачи ќе бидат застапени во емисиите на радио-телевизиските организации, толку поголем да биде и надоместокот .

Користена литература:

- Закон за авторското право и сродните права (“Службен весник на Република Македонија“ бр. 115/10, 140/10, 51/11, 147/13, 154/15 и 27/16).
- Chapkanov, D., Naumovski, G., Manchevski, G. & Klimovski, A. 2016. Analysis Of The System Of Electronic Evidence For Broadcasted Copyrighted Works And Objects Of Related Rights In Macedonia. *Socioeconomica*, 9, 13-22.
- Ricolfi, M. 2007. Individual and collective management of copyright in a digital environment. *Copyright law*, 12, 283-314.
- Stazi, A. 2012. Digital copyright and consumer/user protection: moving toward a new framework?. *Queen Mary Journal of Intellectual Property*, 2, 158-174.
- Withers, G. 2013. Broadcasting. In Tows, R. & Handke, C. (Eds.), *Handbook on the Digital Creative Economy*. Cheltenham: Edward Elgar.



FOREWORD TO THE SEVENTH ISSUE OF ARS ACADEMICA

After successfully completing the collaboration with the Slovenian journal *Amphitheatre* and having the last issue published jointly (where we presented the results of the bilateral project *Macedonian-Slovenian theatrical links: from 1990 to the present day in three languages – Macedonian, Slovenian and English*), we decided that the seventh issue of our journal should be focused on reviewing one of the most-discussed topics nowadays, *Between tradition and contemporary*. The performing arts today are focused on innovating, exploring and pushing the boundaries, expanding and hybridizing the existing genres. Yet, tradition is still present. We are interested to see how today's performing arts treat tradition and whether they are sufficiently familiar with it. At a time when European cultural policies focus on heritage preservation, it is necessary to adopt a position on tradition and the ways in which it can be applied to contemporary performing arts. The articles that comprise this issue attempt to find and define the bridge between tradition and contemporary in all performing arts.

Starting from the current reflections on dance theatre in Macedonia in the article by Sonja Zdravkova-Dzeparoska, we continue along the tradition–modernity research line towards the field of contemporary dance through the article by Sasho Dimoski, in which he analytically presents the transformation of the ritual in the contemporary ballet *Death and the Dervish*. The next article is by Ana Stojanoska and focuses on the current state of Macedonian director's theatre, researching the relation between the traditional director's system and the collective directing of the present day. The relation between tradition and modernity in contemporary Macedonian theatre is the core of Hristina Cvetanoska's research. The contemporary theatre production in Montenegro that calls for a transformation of traditional theatre models is carefully presented in the article by the University of Montenegro professor Janko Ljumović. What makes our journal relevant and au courant with global research trends is the treatment of the topics of the last two articles – Tihomir Jovikj writes about the polyphony in the works of

composer Stojan Stojkov, while Dimitri Chapkanov tackles the topic of digital management of performing artists' rights in Macedonia. As a result, the general topic receives a complex and thorough treatment by a number of theatre educators from the country and the wider region.

Starting with this issue, all articles in the journal are peer-reviewed and evaluated by reputable reviewers, all of them experts in the fields covered in this issue. Another addition that we hope will become our tradition as of this issue is the content being bilingual – in both Macedonian and English.

We thank the Ss. Cyril and Methodius University in Skopje for funding the publication of this issue of the journal.

Aspiring to continue to attract the attention of the professional community, both in our country and abroad, we conclude this issue with the idea to encourage as many young researchers as possible who would be interested to present their work on the pages of *Ars Academica*.

Ana Stojanoska

Abstract: The need for classification, subordination and grouping sometimes imposes a serious task upon us, which on the one hand means forcing the performing arts into some frames and categories, but on the other hand it facilitates their interpretation, reading and decoding. Wanting to engage in one of the possible classifications, I referred to Peter Brook's cult book *The Empty Space*, in which he distinguishes different types of contemporary theatre. Starting from there, but without an attempt to rigidly apply his types of theatre, this research yielded its own internal classification. The results have shown that theatre and its functions can fluctuate considerably within each category. Both polarities within each type show dramatically different features, purposes, receptions and reactions. Each of the three types defined here are supported by a suitable scientific instrumentarium and practically validated through appropriately selected performances which have been listed in the text.

Keywords: performance, dance, ballet, theatre.

REFLECTIONS ON DANCE THEATRE: INSIGHTS AND PARALLELS

Sonja Zdravkova-Dzeparoska
UKIM¹ Faculty of Music, Skopje

The following text confronts the necessity to reconsider theatre and its manifestations today, in particular those that are predominantly related to dance production. Personally, I do not intend to deal with the historical past; I am, however, prepared to expose considerations, draw certain parallels and comparisons, analyse some of the established views on theatre, and try to validate them through specific works of theatre. Theatre, set in some strict aesthetic, conceptual, form- and content-wise boundaries, finds the most incredible ways to actualise standpoints that are often in collision with some form of imposed template. When reflecting upon theatre, I will refer to the situation in the dance theatre, but at the same time I will be making comparisons at several levels at the same time. On the other hand, there is an exceptional book written principally about drama theatre which I have always found thought-provoking; I am referring to *Empty Space*, written by the cult director Peter Brook. The author had tried to deliberate art by subordinating it, by giving tips and possibility for classification – but not enforced, stiffed and nonfunctional one, but very personal one. (Brook uses his own creative experiences as a starting point). This text in no way intends to relate to Brook's models and to project them onto the domain of dance (or, in the present case, ballet) aesthetics, but rather uses them as a starting point in the research of the directions in which dance should move today. The text offers, interprets, problematises and analyses three models (as opposed to Brook's four-type system), which in turn show diversity and states of permutation. The views will be commented using a number of practical examples, with a tendency to use as many examples from the Macedonian scene as possible, while keeping in mind that our scene has a much shorter history than the scenes of other European countries.

Hibernated/Museum/Deadly Theatre

“Academicism” acts as a certain paradigm for higher, elitist art genres such as opera and ballet, but, at the same time, this kind of production, due to the same reasons, belongs to the so-called group of deadly theatre² as defined by Brook. Was/is MNT³ an example of deadly theatre and how does this type function? It is theatre which, according to the author,

¹ Ss. Cyril and Methodius University in Skopje.

² Peter Brook defines four types of theatre: “Deadly”, „Holy“, „Rough“ and „Immediate“.

³ MNT stands for Makedonski naroden teatar (Macedonian National Theatre).

leads to banality, routine and triviality, which is often associated with the economic logic of consumer societies (a position principally connected to drama performances). It is only in this first type of deadly theatre that Brook mentions opera and ballet. “Grand opera, of course, is the Deadly Theatre carried to absurdity” (Brook, 1996: 17). This also applies to the type of ballet which is in the focus of this research. This artificial dance system with strict performance rules relies on the stellar moments reached in the 19th century and strives to preserve, freeze and hibernate them by all means. Unlike the possibility of various readings of a play and its openness, the ballet score is causally linked to the scene and/or the choreographic text. In this type of theatre, as a rule, priority is given to the choreography, rather than to the play’s script. The absurdity goes so far that the music for the most famous ballet Swan Lake, when produced as a fragment only a year after the composer’s death (in 1894), it was already deconstructed for the needs of Marius Petipa and Lev Ivanovich Ivanov’s choreographic team⁴ (the complete production was choreographed only in January 1895). It is present in this altered form to this day, while the number of those who have tried to “revive” Tchaikovsky’s original score is negligible. The careful preservation of the so-called “classic heritage” is one of the priority tasks of world choreography. “The tendency to preserve the ballet heritage (of which there are only about twenty plays left in the repertoire) is present in many practitioners who advocate for its absolute immutability” (Vanslow, 1980: 107). The attitude of Amirgamzaeva and Usova goes in the same direction as they note in the section dedicated to Petipa: “...in time, the new talented choreographers will pose a task not to rewrite Petipa’s work, but with much love, to return it in its original form” (Amirgamzaeva and Usova 2002:363). All this makes this type of theatre “deadly”, “museum” and “petrified”. The idea of the final solutions later shifting to imposed matrices is noted by Brook too. “The deadly theatre approaches classics from the viewpoint that somewhere, someone has found out and defined how the play should be done” (Brook, 1996: 14).

This is marked by a tendency for immutability, the only tools used being conservation, and the result being works that have existed on stage for more than a century. This type of theatre is always contraindicated with the desired or projected features of the new, innovative theatre. But is it really like what it seems to be at first glance; is this type not subjected to change? In one of the chapters of her book *The Body, Dance and Cultural Theory*, Helen Thomas describes possible ways to reconstruct dance, to reconstruct all missing works, including those that have been maintained but are products of times long gone. “This does not invoke the notion of ‘performance museums’, but, rather, the possibility of generating lived and living traditions... there are a range of possibilities between authenticity at one end of the scale and interpretivity at the other for reconstructing, recreating, reinventing, directing or retrieving dances from former eras” (Thomas, 2003: 144). This take already rethinks, or rather, opens up a new perspective on the revision of the

⁴ All relocation procedures and changes in the composition are described in detail in Asafyev’s book *On Ballet* (1974).

rigid attitude of “causality” or “conservation” of performances, and implies the possibility of change. Introducing certain changes is nothing new, but as we will see in the next quote, it is a useful tool. “The new staging [the 1970s – note by the author] of ‘Swan Lake’ set in the Moscow Academic Bolshoi theatre is practically preservation of classic heritage. The main goal is to preserve the best of the 1895 setting and to remove everything which is obsolete: the pantomime parts that make the romantic story perfectly meaningless and overwhelming” (Asafyev, 1974: 189). It was already in the 1970s that the central institution, the emblem of Soviet ballet culture, began to allow the suspension of certain parts and substituting them with new, modernised ones. This was necessary due to the process of modernisation, which took place even in countries with centralised, partisan and harshly controlled cultural management such as the USSR. There is an entire series of examples (mostly from Western European theatre) where the choreography, script, and performing style were gradually changing. Or was it not so gradual? Let’s focus on the 1995 production of Swan Lake (once again somehow symbolically related to where it started – exactly one hundred years after Petipa and Ivanov’s staging) – a completely reconceptualised version set by a young British choreographer. Matthew Bourne’s male swans and their emphatic modern dance aesthetics, backed by the controversial story of the royal family, including homosexuality, strained family relations and emotional erosion, delivered the final blow to the “hibernated” version of the ballet.⁵ But what happened later to Bourne’s work? Despite the abundance of debates and criticism (which by the way provided some great promotion of the production), the ballet premiered at London’s second-ranked Sadler’s Wells dance theatre. The production is still being performed after almost a quarter of a century later and it is still quite popular. It has been constantly touring, and it has even been completely restaged in several theatres, the latest one being just a few years ago on Broadway. Bourne’s creation sheds a new light on what used to be called the petrified model. This section posed several questions concerning the established notions of classic heritage, fixed choreography scripts and “museum theatre”. Is this revolutionary project slowly becoming “hibernated”? Has the audience, simply by expressing so much interest, ‘promoted’ the work to the group of “classic heritage” (something terminologically closely related to the works of Petipa, Ivanov and Fokin), thus completely displacing the existing formative constructs?

Political or Engaged Theatre

From tendency towards preservation we move on to the type of theatre which is in service to society in one way or another. In certain societies, systems or regimes, the official cultural policy or climate (meaning the one which is imposed by the needs of the politics) leads to the creation of “activist”, “agitation” theatre.

⁵ The history of ballet in the 20th century notes other versions with completely new choreographer scores too: John Neumeier’s *Illusions* –like ‘Swan Lake’ (1976), Mats Ek’s *Swan Lake* (1987) etc.; however, the analysis focuses on Bourne’s creation because it attracted an enormous interest, sparked debates and controversy.

Let us embark on a small tour on the pages of Russian ballet theatre. At a certain point in history, Russian choreographers Ivan Ivanovich Wahlberg and Adam Pavlovich Glushkovsky began creating engaged plays. Russia's war with Turkey (1806–1812) was supported by the creation of a suitable repertoire. During this period, the plays that were created strengthened “the national consciousness and patriotism.” The ballet titles themselves reveal the ideas behind their creation: *The New Heroine or Woman–Cossack* (1910), *Love for the Motherland* (1912), *Russians in Germany* (1914). Alexander Sergeyeovich Pushkin conveys the atmosphere of one of these performances in one of his texts: “when Mrs. Kolosova... wearing a Russian dress and gleaming with motherly pride, entered the stage at the last ballet, thunder-like cheering began, everyone roared” (Pushkin 1949:11). We will just mention, as part of this group, the ballets created after the October Revolution which were strictly controlled and ideologically directed by the Narkompros. The most notable choreographers in the years of communist rule would set the following works on stage: *The Slavic Marseillaise* (1921), *Red Whirlwinds* (1924), and *Whirlpool* (1927). These examples refer to purpose-built works that promote and propagate a particular attitude in the most direct manner. Political connotations can be reached also by using existing plays, text matrixes and infusing them with contemporary messages. Julie Holledge and Joanne Tompkins have analysed the phenomenon of Ibsen's *Nora* being enormously popular in the People's Republic of China, due to the way it was read being linked to women's emancipation and the changes in women's societal roles.⁶

The first play in MNT⁷ already indicated an ideological orientation towards the spirit of the new socialist society and a certain attempt to “educate” the audience. During this period there were a multitude of such political projects, censored works, and disciplined theatre workers. On the occasion of the opening of the new building⁸ of the National Ballet on the left bank of the River Vardar in 1983, the institution prepared the premiere of *The Legend of Love*, a work which was particularly popular in the USSR. In it, the main character Ferkhad leaves the love of his life, Princess Shireen, and joins the villagers who are digging a water canal. Even this legend of the East was reworked and ideologically repositioned, now exhibiting the power of the collective spirit. The values of socialist reality were also served to the Skopje audiences during the opening of the newly rebuilt MNT. The choice of performances was not accidental, however. They did deliver a strong message, but they greatly differed with regards to the content and intent dictated by the socio-political context. The definition of this type of theatre is directly related to its purpose i.e. to the effect it is expected to produce. In spite of the orientation towards the

⁶ The authors of the essay consider the different ways of interpretation and staging of *Nora* in Japan, China and Iran.

⁷ The first play (premiered on April 3, 1945) was *Platon Krechet* by Oleksandr Cvodokimovich Kornjchuk, directed by Dimitar Shostarov and translated by Blazhe Koneski. The drama deals with the role of the intelligentsia in the new communist society and the shaping of a new type of Soviet intellectuals.

⁸ The building where the Macedonian Opera and Ballet operates to this day.

classical ballet repertoire, there are examples of purposefully created cultural products authored by Macedonian choreographers. We have selected the following as examples: *The Military Story* (1971) music by Lj. Brangjolica, choreography by V. Kostikj; *That is A Man* (1981) music by Lj. Brangjolica, choreography by M. Crvenov and A. Stojanovikj; *Heroic Symphony* (1985) music by T. Proshev, choreography by A. Stojanovikj. All these works have a military or heroic theme. *That is A Man* was devoted to Josip Broz Tito, the leader of Yugoslavia, and showed episodes of the war and the victory over fascism. Even though there were not so many of these performances, their presence on the repertoire built up the already forgotten spirit and remembrance of the People's Liberation War, and of the community that was under serious threat facing a whirlwind of disintegrating ideas. However, this type of play is not strictly connected to the political system; works of this type were also part of democratic Macedonia, from 1991 onwards.

This format has one other side to it, however; it is a theatre that comments on social states, a theatre that reacts and provides commentary. The “engaged”, “political” theatre is associated with a group of German directors, including Bertolt Brecht, Erwin Piscator, etc. The idea behind this theatre is to motivate the audience to think critically. Perhaps it was as a reflection of the German cultural environment, but also as a continuation of German modern dance, that there was a very specific school/style established in the 1930s, the first products of which were the works of Kurt Jooss, and later established continuity with the productions by Pina Bausch and Johann Kresnik. The basic maxim in Kresnik's plays is that “everything is allowed”. Most of his choreographic opus was thematically centred around the political deviations of the Western society (the Holocaust, the Vietnam War, the German reunification, the years of Soviet influence, etc.). The audience is aware that when attending Kresnik's performances they will not enjoy the voyeurism, but that rather all their senses will be brutally bombarded⁹ in order for the relevant problem to be brought forth, making the spectator bitterly come back to it again and again even after the curtain falls. By staging *Paradise* (1968), dedicated to the assassination of student movement leader Rudi Dutschke, Kresnik presented his view of the event. According to him, the culprits were the derogated media system and the propaganda machine. Wishing to point his finger directly at the editors of system-controlled media, Kresnik scattered newspaper snippets on the floor in one of the assassination scenes. Dutschke actually dies from the media blow directed at him, and not from the bullet that physically murdered him.

Unlike Kresnik and his politically engaged standpoint, Pina Bausch was interested in gender relations, the degradation of women, frustrations, loneliness, and passion for power. The effect of this is that the viewer becomes activated, sometimes even directly. In *Come Dance with Me* (1977), she transcended the barrier separating the stage and the audience and brought them together, not only physically but also mentally, by imposing a dilemma on man and his social standing. Bausch explains how her works function “My

⁹ Judging by the effects produced, Kresnik comes very close to the concept of the Theatre of Cruelty by Antonin Artaud.

plays do not 'grow' from the beginning to the end, but inside-out" (Schmid, 11). She strips off the deepest feelings and that sometimes has a painful effect on those who can relate.

In the Macedonian dance theatre, we have but a few performances of this type. Dean Pop-Hristova and Sasha Eftimova created the play Schengen (2004), produced by "Rebis". This play brings forth the sense of claustrophobia Macedonian citizens feel in the context of the Schengen visa curtain¹⁰. Sasha Eftimova explains in an interview that "Schengen was born out of my own feeling of powerlessness because of the inability to carry out one of my ideas. When I told Gordana Dean about it, she suggested that we make a play about it" (Kolevska, 2005). The play provided direct commentary on the Macedonian reality and restricted freedom of movement. In the turbulent political period there was another very interesting example of "dance activism". During the anti-government protests in 2016, there was a segment organised where artistic production was used to defy the ongoing political events. One of the most active artists was director Zoja Buzalkovska who prepared the play Time for Fun. It incorporated speeches by the Prime Minister, recordings of wiretapped conversations (which were what triggered the start of the protests), as well as a dance piece, all integrated in plays by Harold Pinter. The dancer was Mirjana Najchevska, a human rights activist and professor at the Institute of Sociological, Political and Juridical Research. Her performance was intended to provoke reflection and reactions by the audience. She explained her performance saying that in an eroded, deviant and corrupt society with distorted values and norms, she can afford to move on to another profession and become a ballerina. This was certainly not part of the production by MNT and MOB, but it is an example of engaged, activist performance.

Brook himself, in his book *Threads of Time*, writes of some of his own attempts: "It is the uncomfortable moment of doubt that good political theatre must challenge, a suspicion that should follow us onto the streets, and if possible, keep us tormented" (Brook, 2004: 135). In the "engaged theatre" we follow a fluctuating process of engagement by the current political nomenclature until a complete change "of sides", or more precisely, a way of actualizing the deviant phenomena of modern society. Perhaps the straightforward misinterpretation of the word "political" pushes us into a trap of linking current situations and "theatre use". This type of performance should comment not only on current events but even more so on marginalised groups, situations and aspects, so it may be more appropriate to refer to it as engaged, activist rather than political. Be that as it may and however paradoxical it may seem; the examples show that this particular kind of theatre is found in dance productions as well.

Experimental Theatre

This group includes all attempts to find a new, authentic, specific form of performance through an experiment. In MNT/MOB we follow occasional attempts of experimental theatre. The task of finding new theatrical poetics was also actively pursued by authors of the Russian avant-garde theatre: Vsevolod Shmilyevich Mezherholiev with his biomechanics, and Alexander Yevkevichev Sairov with his synthesis. This group was

enriched by Jerzy Grotowski with his work in his theatre laboratory and Eugenio Barba and his research and experiments within theatre anthropology. A new theatre is always a carrier of innovation, always desirable, but not always welcome. Paths leading thereto are hardly accessible. It is theatre alchemy; some are focused and dedicated to this art, others despite their hard work fail to discover the secret and their art becomes banal, unmotivated and mannerist.

The postmodern dance movement was established in the 1960s in the United States and brought a nihilistic attitude in everything related to the theatrical act, setting experimentation as the only valid criteria for the creation of art. This group shifted the boundaries of understanding theatre, audiences, performances, techniques, schools, stages, and bodies. Yvonne Rainer excluded trained dancers and instead used amateurs and people who lacked any dance training or experience. Trisha Brown was fascinated by space; not only did she take performances outside the theatre walls, but also went a step further by placing dancers outside the natural laws of gravity. Twyla Tharp played with the indefinite duration and scope of her work. "Experimental theatre goes out of the theatre building and enters a room or ring..." (Brook, 1995: 77). Postmodern dance was not a breakthrough, but a step outside the performance conventions by conceptualizing a completely new theatrical format. It was a rebellion against the norms, against the form of modern dance, against the stereotype and degeneracy of mannerisms and conformism of routine forms.

Experimental theatre is progressive, avant-garde, always new and changing. After that incredible wave of innovation and an entirely new type of performance in the 1960s and early 1970s, following the postmodernism carriers there was an incredible departure from it and a return to conventional and even "traditional" dance theatre. Trisha Brown notes in an interview "I spent the first five years of my career outside of traditional theatre so I could decentralise space... Not even in my wildest dreams could I think that I would say that a theatre offers the opportunity to create magic like no other place does." (Brown, 1988: 267) Tharp has been continuously present in ballet companies and national houses since the 1970s. She also had numerous collaborations with the greatest ballet dancer of the late 20th century, Mikhail Nikolayevich Baryshnikov¹¹, at the renowned American Ballet Theater. In 2003, Lucinda Childs choreographed *Daphnis and Chloé* for the Geneva Opera Ballet. In May 2009 the Ballet National de Marseille prepared the *Tempo Vicino*, while in 2016 she staged *Grosse Fugue* at the Opera National de Lyon. Representatives of the most avant-garde, most authentic dance style were gradually returning to the theatre scene and its conventions. Moreover, they were engaged in large national houses (such as MOB) that are otherwise synonymous with the "deadly theatre". The last phase of these choreographers' works is a specific two-way process where they bring the new dance aesthetic to the "official" stage, clearly accepting the conditions that are governed

¹⁰ The Schengen Area visa regime for Macedonian citizens was terminated in December 2009.

¹¹ Tharp staged the following works for Baryshnikov: *Push Comes to Shove* (1976); *Once More, Frank* (1976); *The Little Ballet*; *Sinatra Suite* (1983) and *Baryshnikov By Tharp* (1984).

therein; in this context we find the profile of trained ballet dancers with their pure rigid classical technique. I find it most appropriate to conclude the story of experimental theatre with one of Brook's quotes: "Experimental is a false word. Any real process has to be experimental, even in the most conventional circumstances. Consequently, there is something artificial in opposing experimental and traditional. The true meaning of the word 'to research' is not 'to not experiment anymore', but simply to have unlimited time and not to work under the pressure that by a particular date you have to show good results" (Brook, 2004: 130).

A Few Concluding Thoughts

Once again, we reach the question: can we simply label the different types of theatre and creativity, can we contemplate and plan in advance? The obsessive need to define can sometimes trick us, resulting in entirely different examples within the "same type" of theatre.

Regardless of which type we are dealing with, there is a process of transformation and change which we can see by following the examples. The most avant-garde plays can one day become examples of museum theatre; the most validated forms of political influence through theatre can be filled with the most critical contents. It is simply not possible to make transformation with a single step, solution or decision; it requires not only contemplation of the new play's aesthetics, as well as the instruments (an adequate selection of performed works, a quality project team, the ability to present different production/choreography concepts). "Any new (different) theatre, whatever it is, is created not only by a decision/solution to its 'new' way of organisation, but yet – but by a new, different way of its artistic profiling" (Luzhina, 1996: 104).

Theatre, as it has been proven many times before, is an amazingly vital, resisting organism. Is it possible, through such a text, to give a recipe for theatre, for performance, for the format of the "real" dance performance? The answer is not clear. Theorising in this case is more of a mental provocation rather than a set of propositions and postulates for some new theatre. What is necessary is to allow the theatre, regardless of the genre, to **be free, open, plural, exploratory, and polyvalent.**

References:

- Amirgamzaeva, O. A., Usova Yu. V. 2002. Samiye znamenitie mastera baleta Rossii. Moskva: Veche
- Anderson, Jack. 1997. Art without boundaries, Iowa City: University of Iowa Press
- Asafyev B. 1974. O baleta, L.: Muzyika
- Bahrushin Yu. A. 1977. Istoriya russkogo baleta, Moskva: Prosveshcheniye
- Banes, Sally. 1998. Dancing Women: Female Bodies on Stage. London and New York: Routledge
- Barba Eugenio, Nicola Savarese. 1995. A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer, London and New York: A Centre for Performance Research Book
- Bogdanov-Kochko Petar. 1985. MNT 1945–1985, Skopje: MNT
- Brook, Peter. 1996. The Empty Space. New York: Simon & Schuster Brook
- Brown Trisha. 1988. „Ako u sebi nosiš onu drugu pjesmu...“, Ples kao pozorišna umjetnost, Selma Jeanne Cohen ur., Zagreb: CEKADE, pp. 257–270
- Bruk, Piter. 2004. Niti vremena. Beograd: Zepter Book World
- Holledge Julie and Joanne Tompkins. 2000. Women's Intercultural Performance, London and New York: Routledge
- Koleska Gordana "Balerini", Tea moderna, 12.01.2005, no. 230, pp. 38–39
- Luzhina Jelena. 1996. Makedonskata nova drama, Skopje: Detska radost
- Pushkin A.S. 1949. Polnoe sob. soch., L–M: Iskusstvo, tom 5
- Rainer, Yvonne. 1983. "A quasi survey of some "minimalist" tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst" in What is Dance?: Readings in Theory and Criticism edited by Roger Copeland, Marshall Cohen. New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press pp.325–33
- Schmidt J. „Learning what moves people" in: Tanztheater Today, Hannover: Kallmeyer. pp. 6–17
- Thomas, Helen. 2003. The Body, Dance and Cultural Theory. New York: Palgrave Macmillan
- Vanslov V. 1980. Statii o baleta, L.: Muzyika
- Encyclopaedias:
- MNT Balet 50 godini. 1999. Marinkovikj Slavomir, Violeta Andreeva, Marija Neshkoska (red.), Skopje: MNT
- Muzika, Opera, Balet. 2009. J. Pavlovski (red.), Skopje: MI-AN
- Teatarot na makedonska pochva. 2003. CD, Skopje: FDU

Abstract: The text offers an explanation of the complex channels of resemantisation through which the rituals of Sufism coded in Selimović's novel become parlance of the body language in crisis in the contemporary ballet "Death and the Dervish", produced by CNT Split in 2017.

The text is in fact a theoretical reflex of the artistic product: as the author of the choreographer's text for this production, I operationalised both the novel and the doctrines of Sufism to create a "performance text" for this contemporary ballet. The text was transcribed into parlance of the body language in crisis by choreographer Igor Kirov, and in audio-visual semantics by costume designer Aleksandar Noshpal, stage designer Slaven Raos and composer Goran Bojchevski – in order to create the completeness of the performance / contemporary ballet.

This text emphasizes on the one hand the links between tradition and the contemporary treatment/reading of tradition in contemporary ballet, and, on the other hand, provides a review of the technologies and methodologies through which tradition is transcribed, through prose narration (Meša Selimović's novel) and the doctrines of Sufism, in the contemporary stage-performance form.

Keywords: "Death and the Dervish", novel, Sufism, modern ballet, choreographer's text, composer, costume designer, stage designer, Meša Selimović, Igor Kirov, Sasho Dimoski, Aleksandar Noshpal, Goran Bojchevski, Slaven Raos

DEATH AND THE DERVISH: FROM SUFISM, THROUGH THE NOVEL, TO CONTEMPORARY BALLET

Sasho Dimoski

UKIM Faculty of Dramatic Arts, Skopje

"Every Sufi, through invocation, strives to become the universal prototype"

L. Bakhtiar

"I call to witness time, the beginning and end of all things

– to witness that every man always suffers loss"

M. Selimović

"Modern dance is a mosaic created by individual creative models"

S. Zdravkova-Dzeparoska

The following text operationalises with the semantic values of the Sufi doctrine encoded in the contemporary ballet "Death and the Dervish" (production by CNT Split, 2017), that is, the ways in which the ritual forms of Dervish dance have their own contemporary treatment/reading/ articulation/coding/resuscitation in the above case.

Contemporary ballet and modern dance forms – two terms that are closely related due to their common feature of deviation from the norms of classical ballet – have both their own reflections in the ballet performance on which this article is focused. The bridge through which semantic values are transcribed from mysticism into stage-broad term speech (dance body speech in given audio-visual semantics) is "Death and the Dervish", the cult novel by Selimović, which also serves as the model upon which the ballet was built. This text sees the following three topics side by side: Sufism, Selimović's novel, and the features of modern dance/contemporary ballet.

The purpose of contemporary ballet, emerging in response to the dance aesthetics before the 20th century, is to break ties with classical ballet dance norms and create a new

parlance of the body. The pursuit of this new body language, or semantics of movement outside the existing norms of classical ballet, created a series of different movements, schools, techniques, companies (groups) exploring the position/possibilities of the body in space (either for stage or extra-stage articulations of the dance body) and developing their laboratories in different directions. The purpose of the new approaches is to find new types of speech through which the body can become the communication channel between the sender and the receiver of the message, i.e. the authors of the performance led by the choreographer and the audience. To that end, “modern choreographers seek to mimic the design of a particular cultural, historical or ethical class” (Zdravkova-Dzeparoska, 2011: 190) and “to create mosaics of individual creative models” (ibid). **The contemporary ballet “Death and the Dervish” has precisely this starting position in the construction of stage semantics: it refers to a particular cultural and historical phenomenon associated with a specific religious class.**

Initial syncretism, as the early form of art from which its types and subtypes are further refined, contains a performance feature that relates to the explanation of the unknown/incomprehensible/mystical. Dervish mysticism, as specific within the doctrine of Islam, possesses its own distinct, authentic canon, and thus a “specific performativity which presents the ritual both as a secular and sacred act but also as an act closest to the theatrical (in this case the stage-performance or even better – the ballet) performance” (Stojanoska, 2005: 93/94). This presentation of the Dervish dance’s indigenous semantics in the format of contemporary ballet/modern dance format has the phenomenological features of a **rituals on the passage**.

According to the typology of rituals, the Dervish dance possesses the characteristics of “a rituals on the passage” (Zdravkova-Dzeparoska, 2011: 54) because of the following three distinctive features: **separation, liminality and incorporation**. Separation is about breaking off relationships with the worldly, material, and even one’s own body – it becomes a spiral channel for connection with the higher sense. Liminality encompasses a transition in which temptations of a different kind are often introduced – in the case of the Dervishes, the distinctive kind of ascetic encoded in Sufi doctrine. After the transition, the individual receives a mark or some type of garment, recognised in the semantic value of the dervish garment/ritual costume. It is within these rough, woollen garments or ritual costumes that one of the three possible etymological links to the doctrine of Sufism is detected: “Sufi like wool” (Bakhtiar, 1976:6), while the other two refer to “the line in which people queued to pray immediately behind the Prophet” (ibid) and “the word is too dignified/divine to ask what it was derived” (ibid).

Sufis, prone to asceticism, meditation, and contemplation, find the roots of their mystical teaching in waiting for an “experience sent directly from Allah” (Vukomanović, 2008).

This mysticism, inherent in both genders, has its own speculative/philosophical path and its own institutional path – the Dervish Order/Brotherhood/Tariqah. Prominent Sufi teachers were: Abul Hasan Hujwiri (11th century), Jalaluddin al-Rumi (12th century), Abu Hamid Muhaqmmad al-Ghazali (11th century) and Ibn Arabi (12th century). Brotherhoods appeared in an organised form in the 12th and 13th centuries as a “plan, programme, method, and regime of a Sufi order” (ibid) and were influenced by shamanism, yoga, tantra, and Buddhism – thus detecting the problem of their origin. Sufism pays particular attention to three aspects of Islam: sharia (a necessary base for stepping on the Path), tariqa (the Path itself) and haqiqa (the Truth). The fourth feature of Sufism is cognition (marifa). There are several Dervish orders according to the small differences in ceremonies, reception in order, execution of invocation (Dhikr) and codes of ethics: Qadiri, Shadhili, Shadhiliyya, Mawlawiyya, Naqshbandi, Suhrawardiyya, Kubrawiya, Hurufi, Nasuhi and others. The names of orders are usually given by the names of their founders. Two basic ordinances of all ranks are **Dhikr** (remembrance of God, invocation in the ritual performed by repeating the divine names and attributes – 99 in total in the Qur’an) and **sema** – listening to music and dancing, initially specific to the order of Mawlawiyya, and then dispersed to other orders. This second ordinance is, in fact, an archetypal picture of the Dervishes and their rituals.

The stage presentation of the ritual, i.e. the resemantisation of the ritual in articulated speech/art on stage, in relation to the Dervish dance in this play, has several **channels through which the resemantisation is realised**:

- Sacral space – stage space
- Ritual garment – ballet costume
- Dervish dance – choreography
- Trance rhythm – music dramaturgy as a type of stage text

Such type of analysis speaks of the fact that in this specific play “Dervish spirituality does not materialise, but what is very important is that their spirituality is established so that different stage expression can be achieved” (Stojanoska, ibid). The four listed channels for resemanticising the performative function of the ritual in the performative kinaesthetic of contemporary ballet determine precisely the finding of a different type of stage expression. On the other hand, the collision between them (creating channel-by-channel for resemantisation!) encompasses the complex stage semantics which will be discussed further in this article.

In order to present more clearly the distinction between classical ballet and contemporary ballet or modern dance, I will use one of Schechner’s conclusions (Šekner, 1992: 109) regarding contemporary forms of theatre: “experimental theatre aspires to be a dance: to

have a total script or score. That is why so many experimenters are drawn from the Asian forms that combine theatre and dance". What arises from Schechner's conclusion is that contemporary stage performances, including modern dance/contemporary ballet, are heavily influenced by eastern dance disciplines – an influence that has created important schools/platforms/practices for body dance perception. This Asian/Eastern influence on modern ballet culminated in the ballet discussed here because its choreo-semantics rely heavily on the Dervish order rituals (early performance patterns). **Modern ballet is post-performance in its basic concept: its focus is to deconstruct the form given in the patterns of classical ballet; it aspires to be a contemporary Theatre form, without a complete script/score.** The desire for this deviation from the script/sheet can be seen on several levels in this ballet: its systematization in nine pictures – By breaking the linear narration set in the plot well as by introducing binary characters, which will be discussed further in this article.

"Just as dance in ritual performances is used to create a sacred space outside and distinct from the profane" (Zdravkova-Dzeparoska, 2011: 92), so the dance patterns assumed and their integration into the forms of modern ballet sacralise the stage speech of the dancing body. This sacralisation in modern ballet, made possible by taking over the ritual codes of dance (the formal aspect of the Dervish dance), can be seen in *Death and the Dervish* on several levels of the dance (the performance of choreographic semantics) and is supplemented by its audio-visual semantic code.

The choreographic semantics of the performance assume the patterns of the Dervish ritual dance: the specific positions of the arms and hands, the positions of the feet, the way the dance circle is formed –in the Dervish dance, but also in other ritual Islamic practices– once again referred to in the specific position of the palms in prayer, for example – which will be discussed further in this text, when overviewing the choreographic elements. **The stage space, which is a simulacrum of the sacred space of the ritual, is transcribed/resemanticised into stage semantics with a high level of analogy between the original and the simulacrum.**

Regarding the authentic stage space (hall, sanctuary, tekke) in which the Dervish ritual is authentically performed, Mircea Eliade writes:

"The hall where Dervishes move symbolises the universe – the planets revolving around the sun and rotating around their own axes. The dancers' circle is divided into two semicircles, one representing the arc of the souls descending into matter, and the other arc represents the souls ascending to God. When the rhythm becomes very fast, the sheikh joins and spins in the middle of the circle, representing the sun." (Eliade, 2005: 114, vol. II)

The communication system taken over from the ritual and staged in the performance respects the sacredness of the performance: it is an open space for which the scenographer Slaven Raos uses three walls¹² (gates with arches in the upper part – specific to Oriental architecture) for a space-of-spaces development of the novel's plot. When the space is fully open, he metamorphoses the authentic arche-space of the ritual, the Dervish Tekke in which Ahmed Nuruddin lives, by setting a wide wall from one end to the other at the back of the stage, once again decorated with oriental elements. With the help of the other two walls, the space in which the performance takes place separates the material from the spiritual, analogous to the plot of the novel, which is how the developments of events in and out of the kasaba are perceived. In these terms, the stage space realises the duality, the binary of the Dervish order in which the individual's initiation is possible: "the journey begins with an abandonment from the material world in which the individual is entangled" (Bakhtiar 1976: 10). In such shaping of the dance space, the visual semantics of the play is encompassed by a costume design that is associated with the Dervish ritual attire, transcribed in a colour taken from Islamic semantics. Alexander Noshpal develops costume design through forms and shapes that communicate with the ritual on the one hand and the colour of the Selimović's kasaba (the authentic colours and their shades characteristic of Islam) on the other hand. The costume design also includes a recognizable iconography of Islam, such as the holy eight-pointed star detailing the upper part of the Dervish costume. In this way, the **costume design for the play becomes a thick spot for the totality of the stage text** with which the tradition/ritual is associated with modernity, all while distancing themselves from each other at the same time. The specific Dervish costume is reshaped into white trousers with a folded back material, materializing the ritual attire. This material is in different colours during different scenes from the ballet, in order to present the spiritual state of the Dervish and his mental change. Thus, the white fabric attached to the outer edge of all Dervish dancers' trousers (including Ahmed's) is replaced by a red fabric¹³ when Ahmed Nuruddin becomes Kadia, while the white top turns green – a distinctive colour of power in Islam. The tall Dervish-specific hats made of thick brown wool are replaced by shorter hats, still in brown so they seem almost glued to the dancers' heads. One of the most remarkable costumes is that of the Soul¹⁴, which Noshpal designed in transparent beige tulle that appears to be floating during the dances. In addition to reshaping the dervish ritual attire into a ballet costume, Noshpal creates stage semantics that use shapes and colours to associate and correspond to the characters' particularities in Selimović's novel.

To sum up, Noshpal deconstructs the recognizable iconography and redesigns the deconstructed elements into an authentic costume pattern. In collision with the scenery, the performance has a visual design that is a high reference point of the Dervish ritual,

¹² See Photo 1 at the end of the text.

¹³ See Photo 2 at the end of the text.

¹⁴ See Photo 4 at the end of the text.

precisely placed in the title of the ballet, i.e. it refers to Sufism as a doctrine that is interpreted in the elements of visual semantics.

On the other hand, Selimović's main protagonist, the dervish Ahmed Nurudin, is embroiled in his kasaba where the Tekke is located, although not for his own sake or for himself, but because of the inability to completely transcend to the spiritual axis of being. Because of the body in which the spirit is trapped. In the kasaba, the worldly vertical in which material life is embedded, Ahmed Nuruddin loses faith in God and the true/righteous order on earth at the moment when the foundations of his earthly/material relations shake: his brother ends up in jail and is sentenced to death, and his efforts to find out why that happened remain unsuccessful. Faith in justice and God returns to him, regardless of his brother's death, only at the moment when he himself becomes an advocate of divine justice, i.e. Kadia, and at the end of the novel he loses it again, this time due to the fatal circumstances under which his earthly life develops and ends. In this journey of soul and body, Selimović confronts his main protagonist with characters from the everyday life in the Kasaba, writing the psychophilosophical, cyclical structure of the novel in sixteen chapters and dividing them into two parts, having passages from the Qur'an circulating throughout. Ahmed Nuruddin's story of stories consists of: the episode with the fugitive from justice seeking refuge in Tekke; the story of the young dervish Mullah Yusuf; the story of Ahmed's brother, Harun; the story of Hasan, Ahmed's best friend; the story of the Kadia and his wife; as well as stories of other characters with whom Ahmed enters into different types of relations and conflicts. All these characters emphasize the primary conflict that Ahmed Nuruddin has with himself. **The conflict with himself, presented in the novel through a confession, is transcribed into the ballet as a duet.** In order to "heat" the statics coded in the novel through introspection and the deep philosophical level of discourse, the character Ahmed Nuruddin is separated into two characters: his physical body (T. Petranović) and his soul (E. Kuznetsova). The basic duet between the dancers grows into trios, quartets, quintets and ensembles, broken down into solo pieces and ending in a picture in which Ahmed takes his soul (dead – both according to the choreographer's text and according to Selimović) in his arms. This duality of the character is supported by one of the doctrines of Sufism concerning the soul. Regarding Sufism's treatment of the soul, Bakhtiar emphasises: "the soul is the feminine principle between the body and the spirit, which actually undertakes the quest and transforms it from the physical and sensual to the spiritual, wherefrom it comes" (Bakhtiar, 1976: 18). In the original **text for the choreographer**, all the Dervish characters in the ballet have their own female or male binary, emphasizing the relationship the Dervish has with his soul, i.e. "the unity of being as a whole between the transcendental and the immanent" (ibid). The text for the choreographer further reveals the relationships between the characters in the precise step outline taken from Selimović's novel, reorganised into nine main scenes/images/assemblies. The text for the choreographer derives the pattern of the relationships transcribed into choreography elements through the choreographic

procedure, which ultimately results in a precise authorial parlance of the body expressed by the choreographer.

The choreographer Igor Kirov conceives the **choreography elements** according to the attributes that the characters have in the novel and in the text for the choreographer, as well as the relationships they build with each other. Kirov opens the ballet with a collective scene in which he presents the identity cards of each of his characters, presenting the movements that are characteristic of each of them as well as the uniformity of the play as a connective tissue of the choreographic elements. Even in the introductory scene one can see the dense handwriting, the speed of the play, the compactness and polyvalence of the characters that build on the speech of the crisis-producing body. Regarding the choreography, the following are the **main features of the choreographic handwriting that interpret the plot**: playing with the arms and the hands, establishing analogous parlance of the body with the body positions in the Dervish ritual dance, as well as with the positions of the hands and the head in Islamic prayers¹⁵; extrusion of ritual and transition to an abstract dance structure; free movement in any direction; penetrating different, non-dance spheres through points where the modern dance/contemporary ballet interacts with dance theatre; or, to summarise – **the creation of talking images expressed by means of movements, figures and gestures, which build an associative system with the code of the Dervish ritual.** On the other hand, this association with the ritual is broken through the body dialogues and polylogues that the main character has with the other characters in the ballet. Kirov's choreographic elements in this ballet reveal a new dance body that simultaneously obeys the tradition and deviates from it in order to find its own authentic parlance.

The composer Bojchevski, according to the step outline offered in the text for the choreographer, creates ballet-style musical works of varying lengths, in proportion to the **dramatic tension** that the text demands from the music and in order to achieve a precise choreography tempo in the Ballet performance. For this purpose, Bojchevski creates a polyvalent musical system. On the one hand, music is strongly present in the Orient and is performed by traditional instruments. Bojchevski builds a collision in musical dramaturgy against this sound by introducing calm, meditative atmospheres to the Dervish prayer. The music tempo, stricken by the trajectory of the parlance of the body, is associated with the aim of showing "the sound frequencies that occur during monotonous, continuous rhythmic repetitions that lead to trance" (Zdravkova-Dzeparoska, 2011: 81).

The contemporary ballet „Death and the Dervish“ is a production of CNT Split. It premiered on 14.8.2017 at Split Summer Festival. The play was created by: Igor Kirov, choreographer (with Mojca Majcen and Albina Rahmatulina as assistant choreographers);

¹⁵ See Photo 3 at the end of the text.

Goran Bojchevski, composer; Sasho Dimoski, librettist (following M. Selimović's novel); Aleksandar Noshpal, costume designer; Slaven Raos, scenographer; and the title role of Dervish Ahmed Nuruddin was performed by the prominent ballet dancer Tomislav Petranović from CNT Zagreb. The other roles were performed by: Ekaterina Kuznetsova (Ahmed Nuruddin's soul), Salvatore Cerulli (Hasan), Romulus Dimache (Harun), Aaron Kok (Mula Jusuf), Remus Dimache (Kadia), Irina Čaban Bilandžić (Kadia's wife), Ivan Boiko (Muselim), Askhatbek Yusupzhanov (Karazim), Mario Buličić (the Perpetrator), while the corps de ballet included: Uroš Škaper, Lev Šapošnikov, Daniel Jagar, Silviu Tanase, Pavel Aleksandrov, Elena Nikolaeva, Sanja Dimache, Federica Vincifori, Matea Milas, Anastasiia Boiko, Tina Hatlak, Sanja Bikić, Ingeborg Hendrikx, Maja Lončar, Bojana Lipovščak, Korana Bilan, Nikol Marčić and Minori Nakayama – playing the roles of the Dervishes. The performance has been active on CNT Split's repertoire for the second season so far and has hosted in: Dubrovnik (Dubrovnik Summer Festival, 2018), Sarajevo (Sarajevo Winter Festival, 2018) and Zagreb (Vatroslav Lisinski Concert Hall, 2019). For the role of Ahmed Nuruddin, Tomislav Petranović received the Croatian Award for Best Dance Performance.

To sum up, the contemporary ballet "Death and the Dervish" is an interdisciplinary interpretation of the mystique of the Dervish dance achieved through new optics, through a new medium, through the exploration of contemporary ballet modern dance forms that become parlance of the body in the stage space through appropriate, associative audio-visual semantics.

The interdisciplinary procedure used when creating this ballet can be read within the unity created by the different types of discourse:

- the discourse of the novel as a plot for the ballet which derives from the text for the choreographer, i.e. the resemanticised literary-artistic and psychological-philosophical discourse in a deverbilised speech/step outline;
- the discourse of the dance body in space and the features of the body's performative kinaesthetics;
- the discourse of audio-visual semantics as synthesis of costume design, scenography and music for the play, and
- the choreographer's discourse, i.e. the specificity of the choreographic handwriting that features the performative function of the ritual through the analogy between the choreographic elements and the ritual's performance characteristics.

As a result of this collision, the contemporary ballet "Death and the Dervish" can be interpreted as a resemanticisation of Sufi mysticism from the literary discourse into the laboratory form of contemporary ballet.

Photographs:

Photo 1: In the middle, Tomislav Petranovic in the leading role; last scene of the performance; source: archive CNT Split



Photo 2: Tomislav Petranovic (as Ahmed Nurudin, in the middle), Urosh Shkaper (on the left, as soldier) and Lev Shaposhnikov (on the right, as soldier) in the scene of Ahmed Nurudin's arresting; source: archive CNT Split

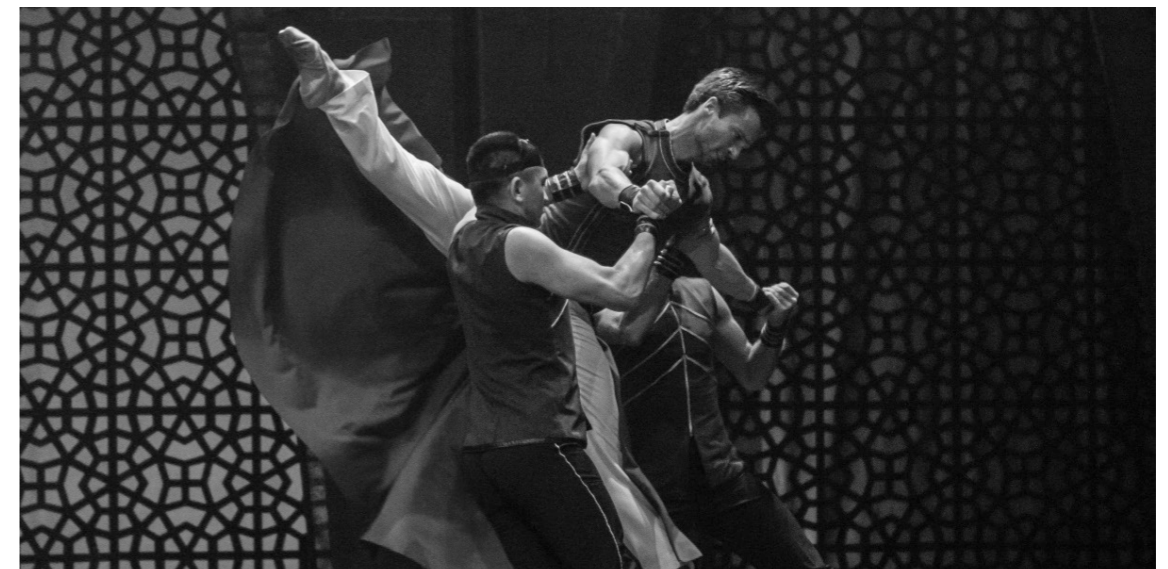


Photo 3: Tomislav Petranovic (as Ahmed Nurudin, in the centre of the photo) in scene of collective Dervish prayer; source: archive CNT Split



Photo 4: Tomislav Petranovic (Ahmed Nurudin) and Ekaterina Kuznnjencova (Ahmed Nurudin`s soul) – scene after the murder of Harun; source: archive CNT Split



References:

- Bakhtiar, Lalek. 1976. *Sufi, expressions on the mystic quest*. Great Britain: Thames and Hudson.
- Halman, Talat Sait/ And, Metin. 1992. *Mevlana Celaleddin Rumi and The whirling dervishes*. Istanbul: Dost Publication.
- Kjulavkova, Kata (ed.). 2008. *Umetnosta na tancot*. Skopje: Interart kulturni centar.
- Luzhina, Jelena (ed.). 2007. *Makedonski teatar: balkanski kontekst*. Skopje: Fakultet za dramski umetnosti.
- Ozturk, Yasar Nuri. 1988. *The eye of the heart (an introduction to Sufism and the major Tariqats of Anadolia and the Balkans)*. Istanbul: Redhouse press.
- Selimović, Meša. 2000. *Dervishot i smrtta*. Skopje: AEA.
- Stojanoska, Ana. 2005. *Beskrajot kako predizvik (za teatralnosta na dervishkite rituali vo pretstavite na Vladimir Milchin)*. Skopje: *Kulturni zivot*, no. 3 (pp.92–99).
- Vukomanović, Milan. *Sufizam*. Electronic source, published on pešcanik.net (accessed on 21.12.2018)
- Zdravkova-Dzeparoska, Sonja. 2011. *Aspekti na performativnata kinestetika*. Skopje: Jugoreklam.

UDK 792.071.2.027(497.7)

UDK 792:111.852

Abstract: Director's theatre is a concept of 20th century theatre. Its roots in Macedonian theatre can be found in the work of Dimitar Kjostarov and Ilija Milchin. In the 1970s, the theatre in Macedonia established itself with the "notorious" trio of Ljubisha Georgievski, Vladimir Milchin and Slobodan Unkovski, which in a certain way marked the genre in the country. Such is the traditional concept of director's theatre according to the current standards in theatre studies. But what about director's theatre today? Can we talk about director's theatre under Macedonian circumstances? What are the prevailing director's aesthetics and how do they evolve in relation to global theatre practices? These are the key issues of this paper. The study will focus on several Macedonian theatre directors and their stances towards the theatre, in correlation with theatre practices in the world. The scientific and methodological instruments are focused upon contemporary theaterology. The basic tools of this study are: play reconstruction, theatrical analysis and the neo-historical method.

Keywords: Director's theatre, Macedonian theatre, director's poetics and aesthetics, contemporary theatre, world theatre

MACEDONIAN DIRECTOR'S THEATRE TODAY – A FICTITIOUS OR EXISTING CATEGORY

Ana Stojanoska

UKIM Faculty of Dramatic Arts, Skopje

The director's theatre as a phenomenon, today, in Macedonia. This is the key premise and starting point of this study. Is the concept of director's theatre alive in Macedonia today or is it a vanishing category? The starting point of this study is to present an overview of the repertoire of Macedonian institutional and independent theatres, as well as the impact of world theatre practices today. In order to be able to discuss the (non)existence of director's theatre in our country, it is necessary to first review the key topoi of director's theatre in the world and its emanation today.

The first chapter of the book *Director's theatre* by English teatrologists David Bradby and David Williams, titled *The Rise of the Director*, defines this type of theatre and in fact emphasizes that "the dominant creative force in today's theatre is the director. No longer just an organiser, the director is now considered an artist in his or her own right" (Bradby; Williams, 1988: 1). This is (or rather, used to be) the first starting point for the definition of the concept throughout the 20th century. We mostly come across the term **director's theatre** in texts elaborating the predominant director's poetics in the 20th century. According to the French teatrologist Patrice Pavis, director's theatre is theatre that "employs the services of a director and therefore attaches great importance to the interpretation of texts and the originality of staging options – the artist's mark and signature are discernible there". (Pavis, 2004: 317) What must be primarily emphasized when studying **director's theatre** is the director's active attitude towards the play, not only as a stage director (organising rehearsals and performances), but also as an **author-creator** with his own concept of the play as a **work of art!** This is what separates the director of this specific aesthetic from the classical interpretation of director's work. All creation within this framework emphasizes the authority of the director and the subordination of all other participants in the play towards the director's concept. The director acts as an artist-author and creates an original work of art out of the play. He creates the play based on the coordinates of his concept. His personal poetics can be "read" from the director's concept. In other words, director's theatre is a theatre/play dominated by the director and his view of the play. Under the director's direct coordination, the text of the play (i.e. the network of relations, artistic creations and performances) is created by all participants in the theatre act. This concept and way of creating plays has dominated throughout the 20th century, especially in the poetics and practice of a number of major directors, such as Grotowski, Barba, Brook, Schechner, Willson and many others.

The Croatian theatre director, teatrologist and literary writer Petar Selem points out in his 2001 Prolegomenon to the Director's Call, from the book "The Age of Directing", that "directing is a matter of experiencing life. The ability to gather and thicken life experiences in some lumps that may accumulate within us for a long, long time. And then suddenly, as a result of some text, some drama plot, a composition of sounds or a scene of love or death, they will burst out, up and down, into the light of day and stage." (Selem, 2001: 12-13) In doing so, its explication reemphasizes the director's creative discourse in the process of creating the play. Combining these two relevant facts gave rise to the relevant thesis that has marked theatre's entire 20th century, which is that the director is the author of the play, its creative creator and dominant driver. Thus the theatre play was experienced, viewed, perceived as a hierarchical work of art led by one person – the director, and his thesis, idea, concept.

Macedonian teatrology records the beginnings of contemporary Macedonian directing (director's theatre) with the establishment of the national institution Macedonian National Theatre (1945), and with the activity of several directors and actors who are of great importance for the Macedonian theatre practice. Those are the years when the Macedonian theatre was established as a national theatre that was recognizable in its repertoire, but also literally when it was founded and started preparing for the years to come. The director's theatre as an established practice/poetics in Macedonia will appear almost twenty years later (according to all theatrical interpretations of the theatrical term **director's theatre**). However, thanks to the work of Dimitar Kjostarov, the beginnings of the Macedonian theatre directing were in 1945. In addition to Kjostarov, there were also several other active directors at that time, including Ilija Milchin, Dimitrie Osmanli, Todorka Kondova-Zafirovska, up until the arrival of the infamous trio of modernist theatre directors in the 1970s – Ljubisha Georgievski, Vladimir Milchin and Slobodan Unkovski. Their work established the director's theatre as a dominant theatre aesthetic of the second half of the 20th century. This means that their performances are perceived as authorial and authoritarian, as fully and completely finished closed works of art. An overview of the theatre of these three directors shows that both nominally and de facto their attitude to the theatre is typically within the definition of director's theatre. Since all three were also active as professors at the Faculty of Dramatic Arts in Skopje (in the two dominant areas – theatre directing and acting), they promoted and developed director's theatre and placed it as a unique system for their students. Their successors, the students and directors who studied directing at the educational centres in the region, transposed this theatre as the single practice in Macedonian theatre institutions. Numerous Macedonian theatre directors of the generation born in the late 1960s and 1970s profiled the Macedonian theatre as a director's theatre. The assertion proven by the overview of the repertoires of the Macedonian professional theatrical institutions is that the director's theatre at the end of the last and at the beginning of the new century is the dominant aesthetic category of theatrical art. The works by Aleksandar Popovski, Srgjan

Janikijevikj, Zlatko Slavenski, Zoja Buzalkovska, Dejan Projkovski, Martin Kochovski, Dean Damjanovski, Kushtrim Bekteshi, Dritero Kasapi, including the directors of the younger generation such as Nela Vitoshevikj, Dragana Miloshevikj, Sofija Ristevska etc., confirm that the director's theatre was dominant. If we look for the reasons for this, there are several answers – the legacy of Macedonian modernist directors, the practice of the Ministry of Culture funding national theatre institutions (the calls require the theatre to propose a director, who would in turn select the text and the ensemble), as well as the inertia of the then-independent production that simply embraced the model. The model is a legacy of the educational process as well – all educational institutions in our country promote it. This does not mean that the method is wrong, but one could say that it has been consolidated as the singular one, rather than looking for something new, more innovative or more creative. So far the Macedonian institutional theatrical practice has proven to be inert in terms of choosing new, experimental, avant-garde approaches when it comes to the creation of theatre plays.

By the end of the 20th century, the Macedonian theatre practice, with the help of directors such as Aleksandar Popovski, began to expand the context in which the directors complete the performance, and to open up opportunities for them to collaborate not only with the playwright, but also with all participants in the creative act. The book "Plays" by Dejan Dukovski, edited by teatrologist Jelena Luzhina, besides the introductory text by the editor, begins with Two Short Generational Stories written by his long-time collaborators and friends – director Aleksandar Popovski (Homer from My Neighbourhood) and actor Nikola Ristanovski (Those Plays, His and Ours) – and only then does the presentation of Dukovski's plays and one-act plays begin, followed by his complete teatrography, filmography and bibliography. Both of those texts, dominated by a personal and intimate writing style, emphasise the cooperation between Popovski, Dukovski and Ristanovski (as well as other MNT actors), especially for the MNT play *Mame mu ebam koj prv pochna*, and particularly highlighting the following section: "Because those plays, HIS but also OURS, actually gather all the common generational fantasies, hopes, dilemmas, joys and fears. At the time we poured all that, with great passion and no restraint, onto our dilapidated stage boards and mouldy sets..." (Ristanovski, in Dukovski 2012: 25) This statement, along with many others from interviews and personal testimonies, emphasises precisely the collectivism that was the basis for the development of one of the most striking plays of Macedonian contemporary theatre. The play that premiered on April 23, 1997 on the stage of the Macedonian National Theatre, titled *Mame mu ebam koj prv pochna* or *Golema brzina na stoenje (paranoja)*, was the initial impulse for the new way of treating stage art not only in our country but also in the world – collective authorship. We can now, at the end of the second decade of the XXI century, emphasize that this was the play that opened the door to the collective authorship in the Macedonian theatre. The question that arises here is whether this was the end of director's theatre or just another parallel line of theatre treatment, as Macedonian theatre history shows.

Director's theatre exists on a global level nowadays as well. This is especially the case in institutional and traditional theatres, and particularly when it comes to the big director names of the new millennium. One of them is English theatre director Katie Mitchell (1964) who has dominated European and world theatre scenes ever since the 1990s. According to theatre criticism, her aesthetics can be defined as the closest thing to theatre authorship in British theatre. In her book "The Director's Craft: A Handbook For The Theatre" (2009), she emphasizes that the director's mastery is the signature that the director (the author of the play) should add to the drama. "Whatever you do," says Katie Mitchell, "or do not do – your signature will be there on the drama. It may be written faintly or boldly, but it will be legible to anyone watching. It is therefore important that all the choices you make, either with the actors or with your creative team, are carefully and finely crafted" (Mitchell, 2009: 222). In terms of Macedonian theatrical practices, it should be emphasized that this model will be undertaken and will open the possibility of its expansion in correlation with the creation of collective authorship, documentary or post-dramatic theatre.

When writing about the changes in theatre systems in the new millennium, renowned theatre historian and cultural analyst Dragan Klaić (1950–2011), in terms of defining post-dramatic theatre in the book *Resetting The Stage: Public Theatre Between the Market and Democracy* (2012), emphasized the change of the theatrical system from the authoritarian director's theatre of the 20th century to the theatrical pluralism of the 21st century. He therefore emphasizes that "today some of the leading artists and troupes, indifferent to classical and contemporary dramas, operate outside drama theatre, developing works using different types of texts, but where the text is neither a driver nor a starting point for production. The starting points for these authors, who do not see themselves as theatrical directors in the classical sense but as creators of theatre, are the author's concept, aesthetic ideas, thematic interest, metaphor or situation." (Klaić, 2016: 67–68) What is then the difference between the concepts of directing in director's theatre and the concept of directing in sub-drama theatre? How can today's teatrology document, determine, and define the change, or consider it as permanent and conditional?

If we look at the current theatrical production in Macedonian theatres, we will see that today the collective authorship of independent production prevails, and the director's authority in the institutional theatre is still maintained firmly and specifically. The current season repertoires (2018/2019) of Macedonian theatrical institutions can prove this. The Macedonian National Theatre, as the central national institution, has had the following premieres since September 2018: *A Month in the Country* by Ivan Turgenev, directed by Paolo Magelli (premiere: 29.9.2018); *Realists* by Jovana Kajgo, directed by Srgjan Janikijevikj, premiered on 6.12.2018 in cooperation with "Spona" Days of Serbian Culture in Macedonia; *Chekhov's Seagull* directed by Nina Nikolic (premiere 18.12.2018). The brief overview of the premieres as well as the performances of the current repertoire, leads to the logical conclusion that the Macedonian National Theatre, like any national theatre in the Western context, operates on traditional theatre principles, building a

repertoire aimed to educate and cultivate. The same can be observed with the review of other theatre institutions in Macedonia. What can be noticed from this review is the lack of strategic and aesthetic profiling of the institutions, which can be partially attributed to the global theatre policy, the theatre being financed by the Ministry of Culture. Unlike the key theatrical aesthetics of the previous century – traditionally driven by the idea that the repertoire should be dictated by the model of the theatrical institution (so there were huge aesthetic differences – MNT's internal, traditional model versus the contemporary, current and modernist theatre practice of Dramski teatar - Skopje, which can be traced through the cultural paradigms of the previous century through the daily and weekly press), the theatrical system in our country today avoids the traditional upgrading and has become diluted in a mixture that is neither aesthetically profiled nor active and aggressive in the creation of authentic aesthetics.

Concerning the independent theatre scene, trends can be observed that are closer to the current world theatre model of post-dramatic theatre, collective authorship, documentary theatre, hybrid genres, performances and happenings as well as experimental and engaged theatre in a contemporary context. The independent theatre scene in Macedonia orbits around Mladinski Kulturen Centar (Youth Cultural Centre), Kino Kultura (Culture Cinema) and several other venues where young theatre artists can develop and discover their artistic expressions. In most of the plays produced by Artopia, Navigator Cvetko Theatre etc. one can notice the tendency of collective authorship, which was brought to European theatre as a model by several troupes from Rimini Protokol to Forced Entertainment. For instance, the play *Da go pozdravish i da mi go bacish* (Greet and Kiss Him), which premiered on July 3, 2016 in MKC Skopje and is a production of Artopia, in its description states that it is "a documentary play, a work of four actors and a director. It tells the story of growing up, dreams, self-fulfilment, and coping with the social mechanisms of functioning" (taken from the play's Facebook page). Documentary theatre, especially in our country but also worldwide, always traces collective authorship as the primary type of creation. Although subordinate to the genre of documentary, post-traumatic approach and current theatre tendencies, the collective authorship in Macedonian theatre also insists on the presence of a director, even when the director is equal to the actors in the process of creating the play. This is also confirmed by this year's premiere of "Kako se pravi chovek" (How to Make a Man) – collective authorship, premiered on April 2 in Cinema Culture - Skopje. Although it states that the director of the play is Hana Milenkovska, the play still shows the documentary potential of contemporary theatre: a troupe selected by young actors exploring their potential, a director experimenting with her own expression, a current topic, a documentary approach...

Can we talk about the demise of director's theatre as a model here? Can the traditional understanding of director's theatre be considered a finished stylistic formation, which opens room for collective directing as a more contemporary theatrical approach? In conditions of development and presentation of the theatrical practices in Macedonia,

there can neither be a question of definitive delineation of the models, nor even a separation of the traditional and the contemporary. Macedonian theatre will need more experimental, avant-garde performances on an independent stage, serious profiling of theatre institutions as well as a serious strategy to start rejecting director's theatre as a norm. Such treatment of the theatre should begin already in the educational system, so that the theatrical practice can be open to new models of world theatre trends. This means that Macedonian theatre practices have to start their subtle transition from traditional to contemporary.

In the context of the aforementioned, and in relation to previous research on the topic of contemporary Macedonian theatre, it can be concluded that director's theatre is still the dominant theatrical aesthetic in our country today, but the independent scene is opening up space for the contemporary potentials of the world theatre.

References:

- Bradby, David; Williams, David. 1988. *Director's Theatre (Modern Dramatists)*. New York: St. Martin's Press Inc.
- Dukovski, Dejan. 2012. *Drami*, Skopje: Kultura.
- Klaić, Dragan. 2016. *Početi iznova, promena teatarskog sistema*, Beograd: Clio. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. Cetinje: Fakultet dramskih umjetnosti.
- Leach, Robert. 2008. *Theatre Studies – the basics*, New York-London: Routledge.
- Milošević, Mata. 1982. *Moja režija*, Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Mitchell, Katie. 2009. *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*, New York-London: Routledge.
- Pavis, Patrice. 2004. *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus.
- Selem, Petar. 2007. *Doba na rezhijata*. Skopje: Matica.
- Stanislavski, Konstantin Sergeevich. 2003. *Samoizgradba na akterot*, Skopje: Az-Buki
- Stojanoska, Ana. 2014. *Dimitar Kjostarov: realistichkata poetika i estetika na eden rezhiser*. Skopje: Fakultet za dramski umetnosti.

Abstract: Starting with the post-modernistic, or neo-historical determination of tradition as an open structure, this paper will focus on The interpretation of the structure of the drama writing of two exceptional Macedonian play-writers, Rusomir Bogdanovski and Bogomil Gjuzel.. Modernity, in this context, is by no means limited to the 1970s: the years when the Macedonian theatre brought to light and established an interdiscursive relation with its own tradition. Bogdanovski`s and Gjuzel`s playwriting procedures, by being in dialogue with tradition, take an activist attitude towards modernity. Looking at it from a contemporary point of view, they actually resemanticise certain aspects of tradition, for example the notion of the national hero or reshaping biblical motifs in response to contemporary socio-political phenomena. The subject of interest in our study is precisely this relation to tradition as a medium through which it is possible to address the anomalies and deformities of the present moment, tradition as a pattern for an engaged, political theatre. For that purpose we will turn to the analysis of Gjuzel`s play Adam and Eve and Bogdanovski`s play, A Farce About Brave Naume; or How to Make Heroes and How to Take Advantage of Them”.

Keywords: Engaged theatre, political theatre, socio-political engagement, Rusomir Bogdanovski, Bogomil Gjuzel, comedy.

Hristina Cvetanoska

UKIM Faculty of Dramatic Arts, Skopje

Initial coordinates...

The following text is part of a larger study of Macedonian theatre in the 1970s as the subject matter. The study is focused on defining and establishing the forms in which politically engaged theatre appeared. The search for its emerging forms in Macedonian drama and theatre took place on the grounds of predefined common primary characteristics of the various forms of political theatre: reality, the popular/public character versus the intimate, critical orientation of the piece of art/author`s concept and engagement. Applied to a particular body of texts, these criteria have opened up interesting perspectives and relations that undoubtedly encourage further in-depth analysis. One of them encompasses the correlation between engagement as an art category and tradition. In that context, this essay starts from the basic hypothesis contained in its title – tradition in the function of modernity. In fact, the question which this paper should answer is how tradition, within the framework of playwriting, acts actively i.e. occupies an active position through which it reflects modern day problems.

Tradition in the Context of Macedonian Theatre in the 1970s

The period of the 1970s in Macedonian drama was characterised by an intensive “real, productive, creative self-referential relation between Macedonian drama and Macedonian folklore” (Luzhina, 2000: 77). Such a shift to tradition, typical for this period of the development of Macedonian drama, is evident at first glance from the repertoire texture itself. Systematised repertoire data accentuates the intense interest for dialogue with tradition, through a series of achievements that perceive the association with folklore/folk culture and mythology in the very title. In that tone of intertextual communication with the cultural heritage, various kinds of playwriting are profiled, ranging from those with a distinctly artistic character to those that are merely stage adaptations of folklore.¹⁶

Our interest in that context is drawn by those texts that model/articulate tradition in a different model of playwriting through a modernist sensibility. In fact, the relationship

¹⁶ Such examples may be found as productions of the type Macedonian Immigration Songs (1977, MNT) or Blazena gora zelena, a selection of folk songs about G. Delchev. Such an attitude to tradition is of illustrative/representative character, i.e. it excludes the creative, authoring action/concept, and the basic driver of such productions is homesickness. In its essence, such communication is somehow passive and without return.

that theatre establishes with tradition also causes a change in the “structure of feeling”, i.e. displaces the emotional substrate of the collective (Luzhina, 2017: 70). Their dialogue will result in another modernist genre: poetry drama. However, the relevance of such an attitude towards the development of Macedonian contemporary drama does not end there. Goran Stefanovski’s first Macedonian postmodern drama “Jane Zadrogaz”¹⁷ uses precisely the work by the great collector of folk arts Marko Cepenkov as intertext. Postmodernism in the theatre, or one of its expressions, is also associated with the theatre’s self-perceived fever for its anthropological and sociological character, establishing a cultural discourse in which tradition is its inevitable interlocutor. In fact, getting closer to tradition leads the theatre to its roots, to the ritual. We can readily observe that when it comes to this phenomenon of bringing the theatre/drama closer to tradition (both theatrical and cultural), Macedonian theatre is already following the pace of European theatre. It is no coincidence that the first play grounded on the principles of theatre laboratory is based on two works by Slavko Janevski, “Gospel of Itar Pejo” and “Kainavelija”¹⁸, marked by an archaic expression, language of Old Slavonic folklore, and primarily sensitivity which “offers the opportunity to return to the ritual energy of theatre.” (Stojanoska 2006:39)

This concise presentation of the most important moments related to the tradition vs. drama/theatre relation in Macedonia was necessary as a brief introduction and insight into the possibility of various variants of interpreting the traditional in the contemporary theatrical world. It should also serve as a context in which another relation will be embedded and distinguished as very interesting: tradition and social engagement. In that sense, if some authors theatricalise the tradition only on an illustrative level, others succeed to find poetic power in its motifs and express the human condition; others will return to some older theatrical forms and, discovering the immediacy of their expression, will move them to a contemporary aspect. Tradition, understood as an open structure, leaves the possibility of being written/upgraded/modified from the present moment. And vice versa. In the past, the achievements of previous structures “carry with them a heterogeneous, complex set of forces that shape the events of the present”, that is, “our existence is a function of our occurrence” (Kjulavkova 2007: 553). Recognizing this interdiscursivity, certain playwrights referring to the past (the theatrical one above all) are actually writing primarily about current social conditions and the contemporary man.

The subject of interest in our study is precisely this relation of tradition as a medium through which it is possible to address the anomalies and deformities of the present moment, tradition as a pattern for an engaged, political theatre. For that purpose, from the corpus of texts set in 1970s that function with regard to their relation to tradition/past/memory, this paper focuses on “Farce about Brave Naume” by Rusomir Bogdanovski and “Adam and Eve” by Bogomil Gjuzel.

17 His first play at the same time!

18 It is not by accident that Rusomir Bogdanovski works on this dramatization!

Analysis and Interpretation

“Farce about Brave Naume” was written in 1968, and won the third prize at the 1969 MNT Home Theatre Competition (the first and the second prizes were not awarded). It must also be noted here that it was the same year when the most striking Italian “theatre master” in every sense of the word, the contemporary giullare, the actor who in his stage energy has gathered/inherited the entire experience of the storyteller, the mimic, the histrionic, the dramatist Dario Fo who impressed the European theatre scene with “Mistero Buffo”. In 1977, in the form of a television show, this text would provoke sharp reactions from the Vatican and be rated as “the most blasphemous show in the history of television.”¹⁹ With his distinctive style of writing, the choice to return to the old comedy of ancient Greece/Rome/the Renaissance, the vivacity and playfulness of the characters in a commedia dell’arte style, with the space his comedies leave for performance and acting improvisation/skill, and above all, with the harsh political criticism that he demonstrates through this expression, Rusomir in fact writes at the same time as the author who will enter the history of world theatre as one of the most subversive and socially engaged authors of all time. This parallel²⁰ only highlights the simultaneous needs in two different cultures to speak of contemporary conditions in a similar farcical-satirical tone and based on the same theatrical heritage. The premiere of “Farce about Brave Naume” is only two years after the MNT home theatre competition. It is a comedy in which the title itself refers to the genre. It is composed of six untitled scenes with emphasis on stage/theatre elements, without extensive didactics. Everything is subjected to playfulness of dialogue and gesture/mimics.

It can be seen that the work is engaged even from the external analysis of the drama – its established genre. At the initial level, it is formally realised, with the choice of shaping the drama material into the comedy genre. Further analysis show that the play is also engaging on the content level, with the choice of the topic. Comedy engagement as a genre first relates to its subject matter of interest – the common man and his day-to-day life, as well as to the current timeline where comedy action is most often housed – now and here. Furthermore, engagement is also perceived in its subversive function that is explained through the carnival dimension or as Jean-Claude Carrière defines it: “old comedy is the institutionalization of socio-religious carnival celebrations that have taken the form of a fixed theatrical play, during which the author is officially obliged to play, in a grotesque way, the totality of mental representations and laws on which the city-state is based” (All Faces of Laughter, 2013: 139).

The thematic construction of this play by Rusomir reactivates the question of what it

19 Source: http://ricerca.gelocal.it/gazzettadireggio/archivio/gazzettadireggio/2007/05/03/EA3PO_LA503.html

20 The study showed that not only was Dario Fo not translated into Macedonian, he was not in any of the other Yugoslav languages either, nor performed at any theatre festivals. A play of his was staged for the first time in Belgrade in the 1980s. Accordingly, we cannot speak of a direct influence.

means to be a hero nowadays. The idea goes even further in the caption itself: How to Make Heroes and How to Take Advantage of Them. Set in the context of the famed 1968, and also in the context of the entire 20th century, at a time when the world is inundated with revolutions, protests, political assassinations, with groups of students protesting in the name of new ideas, self-immolating on the squares, in the context of the eternally unresolved Macedonian issue and the eternal enemies, and so on and so forth, it is undoubtedly becoming a dangerous issue in addition to being real. Through the comedy mirror, Rusomir first creates the myth, then completely remakes it, or deconstructs it. By deconstructing the myth of the hero, he puts the system that creates the hero at the very centre of the process. The national hero is a traditional figure present in everyone's culture. He possesses superhuman powers and monstrous qualities, he has a useful social function – he defends and protects, his biography is made up of a series of cultural and historical legends, from his miraculous birth to his immortality. Reversing these characteristics of the national hero, taking away his strength by placing the hero in the image of a poor shoemaker dominated by his own wife, he will set him “at the wrong time on the wrong thorn”, so that heroism is accidentally pushed over to him, in a state eager to make heroes in order to profit from them, Rusomir raises an activist engagement precisely through reassessing the figure of a national hero from today's perspective. What makes this text modern is merely that inversion of official values and norms through the attitude towards the hero. Rusomir's brave Naume is anything but brave. To make the irony even greater, he has no pretensions to be brave and a hero. Brave Naume is as funny as he is tragic in the entire comedy, as he is aware that heroes need the state only as a commercial brand. “Farce about Brave Naume” is a parody of the whole social mentality. It is also evident from the relationship between Soldier Falbadzice and the Doyle, Masnotij and Rastrbushentij who barely make ends meet, with Rastrbushentij and the State for which “only a dead hero is a good hero”, even when he is alive. Rusomir's comedy relentlessly hits upon the most fragile issues in the heart of our people. Rusomir's playwriting method recognises certain postmodern acts, yet his drama is of a closed, modernist type with a strictly conceived structure and a clearly directed message. The social engagement of this play stems precisely from the re-mythisation of the hero.

“Adam and Eve” (1966) by Bogomil Gjuzel is structured following the existentialist drama matrix as a form of socially-engaged writing. It is depicted as a miracle in three prologue paintings. It was premiered on February 28, 1970, along with another play by Gjuzel, “Job”, directed by Ljubisha Georgievski, on the stage of Dramski teatar. Gjuzel's originality is perceived in the creative transposition of the sacred motives of the Bible into a modernist dramatic form. This act of dramatic travesty is characteristic of English dramatists of the late 1960s, including Tom Stoppard, whose spirit can be also detected in Bogomil Gjuzel's structure (Luzhina 1996: 195). This is followed by an interesting biographical fact – Gjuzel, completing his studies in English Language and Literature at the Faculty of Philology in Skopje, enrolled at postgraduate studies at the University of Edinburgh in the academic

year of 1964/65. As early as the following year, while a playwright at Dramski teatar, he writes “Adam and Eve”. The question that remains is why he spent so much time producing this rather challenging text that brings an entirely different, new impulse, given the fact that Gjuzel's professional duty is at the theatre whose formation is the result of a reaction against the aesthetic policy pursued by MNT. The answer can only be assumed, it can even be attributed to the “challenge”, but what is important to us is that it was precisely by “waiting” that he succeeded in being recognised by the director Ljubisha Georgievski, who possessed exactly that desire for challenges required by the text. The author's genre determination is in some way his ironic commentary on the biblical content itself – no miracle is dramatised, since no one believes in miracles anymore. The drama begins with a prologue that represents an intertext, i.e. a free translation of “The Creation and Fall of Lucifer,” a medieval miracle published in the Everyman and Medieval Miracle Plays collection. The main dramatic action in the play follows the biblical story, until Cain, besides his brother, kills God, his only target, too. Following the trace of the biblical story, Gjuzel stirs up the relationships between the characters, i.e. the biblical characters acquire the dimensions of modern men who take certain attitudes towards the actions they undertake, not relying on the conviction inherent in the masses – “such was the will of God”. Engagement is present in the very plot of the drama, in the basic conflict – the knowledge/awareness of God's manipulation and man's free will, his own choice. In this respect, the characters of Adam and Eve are also deconstructed and in this authorial view of the biblical story have the power to impersonally attribute the original “sin” both to the one who created them and to the moment when they finally obey their own conscience that dares to speak differently from the “voice of God”:

“EVE: (to God) Did you expect me to constantly listen to your distant voice, like an echo from a cave that rings inside my conscience? No, you didn't really think that, God. Should I wait for your voice, or to my conscience before doing anything? Where is your seriousness of God if you really thought so? Do you expect me to get mad from listening? I wanted to do what my eyes see and that's what I did”.

(Adam and Eve, 1982: 21)

Gjuzel's Eve is not tempted by the devil turned into a serpent, but by her own will. Man's will for power is more terrible than any “devil” because he can measure his power before him. But wilful “disobedience” for which no mediator of “evil” is to blame endangers the authority, because it is a sign of a sober state of mind that knows how to adopt its own attitude. If we perceive tradition as a system of dogmas, of religious and moral rules and practices, the urge to displace its structure will be the result of societal/religious/moral dogmas that have changed. In the 1970s, Eve rapturously protests for her free will. After the first wave of the feminist movement which occurred at the very end of the 19th century and during the early 20th century and was concerned with inequality from a legal point of view, feminism of the 1960s and 1970s focused also on cultural inequality, i.e. on the role

of women in society. In that respect, Gjuzel's text is undoubtedly relevant and a result of socio-political reality.

Gjuzel provides an additional engaged dimension through the dramatic space: by simply adding a platform, a speaker stand and a speaker, the Prologue gains political connotation. The basic question posed by Gjuzel in this play is whether God can be killed in order to become God to oneself, that is, the pleasure of having power in one's own hands. The theme of manipulation expressed through the relationship between Adam, Eve, and God has a sharp political background. For political manipulation to succeed, the subject must not become aware of their own position, they have no voice and have to believe blindly. Adam and Eve, having once tasted the freedom of free will, cannot but rebel. And they cannot help but recognise the bitter truth: "what if the gods reproduce like we do (...) and what if they had already existed long enough to revive within us?" (Gjuzel, 1982: 57). Gjuzel actually re-mythologises the sign of Cain. Cain is not only a fratricide in the play, but above all he is the one who dares to kill God, the supreme power, and thus to become both man and his own god at the same time. The thematic core of this drama is the idea of anarchy and lawlessness.

The analysis of both plays has practically proven the engaged form of the two different plays, a comedy and an existential drama i.e. a drama of ideas/theses, through their thematic focus based on folk memory, but also through their paradigmatic structure linked to certain traditional, ancient, medieval and Renaissance theatre forms. For both Gjuzel and Bogdanovski tradition is in some way a filter through which the required distance is reached, so that the modern times can seem "astonishing". And such a perspective allows for a commentary, or rather, the artist's engaged attitude. Both authors whose plays have been subject to analysis in this article recognise the power of tradition (both theatrical and folk) as a measure of the values of the contemporary moment. By actualizing it through the inversion of fixed values and norms, these authors prove that modernity needs tradition, from its predecessors through which it can speak for itself.

References:

- Bogdanovski, Rusomir. 1997. *Komedii*. Skopje: Fakultet za dramski umetnosti.
- D'Amico, Silvio. 1972. *Povijest dramskog teatra*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
- Gjurchinov, Milan. 1976. "Angazhiranosta i literaturata" in Gjurchinov, Milan (1976) *Kritichki svedoshtva (1953 – 1973)*. Skopje: Kultura, pp. 109–120
- Gjuzel, Bogomil. 1982. *Mito-storii*. Skopje: Kultura.
- Kjulavkova, Katica (ed.). 2007. *Poimnik na knizhevnata teorija*. Skopje: Makedonska akademija na naukite i umetnostite.
- Luzhina, Jelena. 2000. *Teatralika*. Skopje & Melbourne: Matica makedonska.
- Melchinger, Siegfried. 1989. *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Miočinovič, Mirjana (ed.) 1981. *Moderna teorija drame*. Beograd: Nolit.
- Stojanoska, Ana. 2006. *Makedonski postmoderen teatar*. Skopje: Fakultet za dramski umetnosti.
- Tomovska, Vesna & Martinovski, Vladimir. 2013. *Site lica na smeshното (od antikata do denes)*. Skopje: Drushtvo za komparativna knizhevnost na Makedonija i Drushtvo na klasichni fioloji "Antika".
- "Quando il cardinal Poletti voleva censurare Dario Fo", *Gazzetta di Reggio*. http://ricerca.gelocal.it/gazzettadireggio/archivio/gazzettadireggio/2007/05/03/EA3PO_LA503.html (accessed on: 20.04.2019)

Abstract:

Contemporary theatre is an important archive of productions that define programming policy in the context of dominant themes of transition, while also contributing to redefining the very mission of theatre in the present moment. This article analyses a selection of productions of the Montenegrin National Theatre in Podgorica and Royal Theatre Zetski dom in Cetinje that are particularly significant for the local community by reflecting its political, economic and social context. The productions discussed include *Otpad* by Ljubomir Đurković, *Montenegro Blues* by Radmila Vojvodić, *Enciklopedija izgubljenog vremena* by Slobodan Šnajder, and two plays based on documentary material, *Očevi su grad(ili)* by Boris Liješević and *Dokle pogled seže* by Árpád Schilling. These productions employ a variety of theatrical and dramatic approaches, with diverse authorial voices and employing a variety of contemporary theatre methods. The environment of transition is the only constant feature in the theatre of the Balkans. This article can also be seen as a contribution to the reflections on the 30 year anniversary of the fall of the Berlin Wall, or rather as contemporary Montenegrin theatre's perspective on the challenges of transition that were precipitated by it. Transitional reality creates a novum in theatre, to borrow Darko Suvin's term. Programming becomes an important archive of cultural memory that holds the perspectives and views of a society in a process of change. The archive of the productions analyzed here testifies of the time at the beginning of the transition and the way it unfolded seen through the lens of contemporary theatre. They create a thematic cycle created by new body of drama in Montenegrin theatre which refer to the challenges of the outside world. This article will also aim to map contemporary performing practices that redefined the definition of programming policy from within the traditional context, where the policy itself is defined as a new programming value, a value of importance to the community.

Keywords: transition, programming policy, contemporary theatre production, theatre policy, community, Montenegrin National Theatre, Royal Theatre Zetski dom

CONTEMPORARY THEATRE PRODUCTION IN MONTENEGRO AND CHALLENGES OF TRANSITION: REDEFINING PROGRAMMING POLICY

Janko Ljumovic

University of Montenegro

The environment of transition has been a constant feature of the theatre of the Balkans in recent years. The context of transition may or may not be reflected in the theatre itself, especially with regards to programming. This is because theatre often perpetuates traditional models and doesn't necessarily achieve the desired mission of connecting politics and performing arts, i.e. it often falls short of "the capacity of theatre to make an impact is immeasurable, yet rarely achieved" (Reinelt 2012:37).

Programming policy is a fruitful zone of interpretation of theatre in transition. There can be a range of considerations in programming policy, from traditional programming based on dramaturgical cycles of canonical drama or a selection of contemporary writing, to positioning programming policy as a platform of exploration through art, offering innovative aesthetic and production approaches.

Theatre cannot be untouched by the challenges of transition. An overview and analysis of so-called traditional theatres in Montenegro may offer the opportunity to note the point at which the shift in programming policy occurred, and at which point the programming itself becomes the outcome of transition, that is, a reflection on the point at which the very mission of theatre is being redefined.

Any attempt at redefining the mission of theatre in transitional societies needs to take into consideration the issue of participation of the community and the public. The question we should be asking is: What is the public that we engage when we plan our programming and in return what reasons does the public have to engage with theatre here and now?

In the context of Montenegro, two national theatre institutions, the Montenegrin National Theatre and the Royal Theatre Zetski dom, are centres of theatre production. The programme analysis that is the focus of this article also brings forth the question of the responsibility that national theatres have, especially in the context of cultures of so-

called small nations. These institutions are carriers of theatre systems of their countries, and have an important role in the development of theatre arts. They are the key participants in contemporary art scenes of their counties. "As a system of meaning, programming recognises certain themes that, either through dramatic text or performance text, attempt at creating a context in which they authentically create new pieces that escape the models of 'traditional programming', thereby undermining the traditional mission of theatre" (Ljumović 2014:214).

This opens the much needed dialogue within the culture, and within the wider community. As a medium theatre has the capacity to discuss subjects that are important to the community in a direct and unbiased way and therefore it is "the greatest machine ever invented for absorbing contradictions: no contradiction frightens it" (Badieu 2013:37).

Transitional reality creates a novum in theatre. Programming becomes a valuable repository of cultural memory, with multiplicity of perspectives in a society in the process of change. Transition has been the key word of changes in the east and southeast Europe since the fall of the Berlin Wall.

In a wider European context, until the late 1980s institutional theatre had strong public backing. This was especially the case in socialist counties. In the 1990s, theatre existed in a shifting context of neoliberal economy and ideology, increasingly commercialised, and gradually losing the state privileges. The narrative of structural weakness became the theme of general cultural transition, discussed by cultural theorists and practitioners alike, in the context of culture development, culture policy, management and creative production. This narrative was produced by politicians on one side and artists and producers of the other. And the dialogue is still ongoing - in fact, the dialogue is the process, a very dynamic one, which does not aim to reach an outcome in the shape of a stable model. The stable model is the model of budget subsidies, which, according to Dragan Klaić "cannot be a given right and a renewable privilege" but rather they should be "the support given in recognition of clear benefit to the society" (Klaić 2016:29). This benefit is for the citizens who are the active audience and who find in their theatre the highest achievements of their culture. Theatre should offer rich educational, discursive and social opportunities to their audiences.

Theatre's response to social context and public cultural policy creates new theatrical realities, theatre policies and practices that redefine the role of theatre in the present moment. "As public space, theatre becomes transformed into a space of collective therapy, bringing forth symbolic reconciliation, (possibly) originating at the micro-level of imaginary community that comes into being for the duration of the performance between the performer and the audience (Đurić 2016:213).

This analysis of programming of two national theatres in Montenegro, the Montenegrin National Theatre in Podgorica and Royal Theatre Zetski dom in Cetinje, will also highlight the aspects of programming policy that respond to social context within the framework of the aims of this article.

The archive of productions of these two theatres testifies of the time at the beginning of the process of transition and how it unfolded in the theatre context. The productions analysed here created a thematic cycle that established new dramatic texts within the national dramaturgy, and which directly refer to the social reality. In this paper we analyse productions and texts that originated from contemporary Montenegrin drama. We are aware of the risk that the overall picture of Montenegrin theatre will remain incomplete because the analysis does not include productions based on other texts, either from the repertory of classic drama or contemporary writing, even though some of them were explicitly political and enjoyed a wide-spread acclaim both from audiences and critics; they often referenced the transitional context either through their performing practice or subject matter. Some of those productions are: *Gorski vijenac* (Mountain Wreath) and *Lažni car* directed by Branislav Mićunović, *Princeza Ksenija od Crne Gore* (Princess Ksenija of Montenegro) and *Everyman Đilas* directed by Radmila Vojvodić, *Joneskomanija* (Ionescomania) and *Malograđanska svadba* (Bourgeois Wedding) directed by Eduard Miler, *Malograđani* (The Philistines) and *Njegoš i ja* (Njegoš and me) directed by Paolo Magielli.

The productions that I chose to discuss offer a dynamic narrative of transition and are often set as a mosaic of stories about so-called ordinary people, which directly communicates with the audience. They were conceived in specific social contexts and circumstances and are programmed as part of a loosening of the traditional model of programming in national theatre.

The transitional productions of the Montenegrin National Theatre are: *Otpad: Otadžbinsko-porodične trice i kućine u trinest slika* (Waste: Fatherland and family odds and ends in thirteen acts) written by Ljubomir Đurković and directed by Niko Goršič (premiered on 7 March 2002); *Montenegro Blues - četiri scene trivijalnog* (Montenegro Blues - four acts of triviality) written and directed by Radmila Vojvodić (premiered on 4 December 2004); *Lasice* (The Weasels) written by Bojana Mijović and directed by Stevan Bodroža (premiered on 14 May 2011); *Leksikon YU mitologije* (A lexicon of Yugoslav mythology), written and directed by Oliver Frlić and Jasna Žmak, co-produced with NETA Association (premiered on 6 December 2011), *Jaja* (Eggs) written by Nataša Nelević and directed by Niko Goršič (premiered on 23 March 2012) and *Očevi su grad(ili)* (Fathers built (the city)), written and directed by Boris Liješević (premiered on 5 April 2013).

The transitional productions of the Royal Theatre Zetski Dom are: *Enciklopedija izgubljenog vremena* (The encyclopaedia of a lost time) written by Slobodan Šnajder and directed by Lidija Dedović (premiered on 10 November 2011); *Leptir* (The Butterfly) written by Aleksandar Radunović and directed by Andraš Urban (premiered 26 April 2016); *Dokle pogled seže* (As far as eye can see), written and directed by Árpád Schilling (premiered on 30 October 2016); *Kapital – Djeca* (Capital - Children), written and directed by Petar Pejaković (premiered on 5 June 2017); *Sin* (Son) written by Mirjana Medojević and directed by Mirko Radonjić (premiered on 29 November 2017); and *Kapital* (Capital) written by Carl Marx and directed by Andraš Urban (premiered on 7 November 2018).

The plays that were the turning point in the programming policies of the two theatres are *Otpad* in the Montenegrin National Theatre and *Enciklopedija izgubljenog vremena* in the Royal Theatre. They mark the beginning of the so-called transitional cycle.

In the case of the Royal Theatre, the productions of the past two seasons (2016/17 and 2017/18), as well as the recent productions announced for the current season, show a consistent programming policy that favours contemporary Montenegrin playwriting and performances that carry strong references to current political and social issues that are important to the local community. In this sense, we can say that the transitional context became the framework of long-term programming planning. In this way the theatre became visible in the community, not just by inviting participation and putting the issues that are important to the community onto stage, but also by taking a leading role in Montenegrin context as the dominant national theatre, showing important artistic achievements, hosting guest performances, taking part in festivals, receiving acclaim from theatre critics etc.

The shows *Očevi su gradi(ili)* and *Dokle pogled seže* are based on true stories, on material gathered through interviews. The themes that these plays touch on are tradition and heritage, the burden of achieving material success and greed for money, economic and class issues - ingredients of most people's everyday life that produce either turbulent or indifferent relationships between them.

Theatre cannot fail to engage with the dynamics of the process of transition through which the old system of values crumbled, and which had profound impact on public and personal life especially on the Balkans. The space of theatre became the space of politics, the political becoming constituted through the narratives of the community. "It is only when political theatre manages to involve the audience into situations, events, that it establishes a public that is its main characteristic" (Melchinger 1989:17).

The festival bulletin of the *Pozorišni susreti BIH Brčko 2013* makes the following observation about *Očevi su gradi(ili)*: "the play's main achievement is showing the full effect of passivization of society. This is the point when theatre must react. The theatrical response produced by the Montenegrin National Theatre in Podgorica was more timely and more efficient than the response of any other public institution" (Vukadinović 2013:3).

The particular stage setting and the interaction with audience in this production creates a different kind of plenary, a debate that involves the ordinary person, where the voice of anonymous citizen takes centre stage. The method of verbatim theatre used produces an authentic rendering of painful experiences of transition that eat away at society with all its anomalies and traps that we live with every day, and for which we also have to take responsibility. The task that the director Boris Liješević gave himself was to recognise the drama of the place, to grasp it and to stage it and let it speak through theatre. He said: Let's make play HERE AND NOW. Theatre critic Ana Tasić noted the atmosphere at the opening night of the show: "The actors were unusually direct and open, which created an

effect of psychodrama, and this was received by audience with enormous trust, compassion and sympathy, one could almost feel the dense energy of this exchange in the auditorium of the Montenegrin National Theatre... Plays like this are important because they restore optimism and (lost) faith that it is still possible to make theatre that moves deeply and makes us face ourselves in authentic way"²¹.

Theatrolgist Jovan Ćirilov wrote about the play in one of his columns: "For someone, the reality would be a kitchen sink story derived from real life, and for someone else that would be the always attractive satirical cabaret. However, for Liješević the reality he wanted to represent didn't fit into any existing theatre genre. This is why he created *Očevi su gradi(ili)* with those mysterious brackets in the title, and with a step ladder in the middle of the stage like a pie in the sky, saying that in this society you can't go up, not even with the verses of *Luča mikrokozma* (Light of microcosm). This is theatre about current Montenegrin transition, but it is much more than stage rendering of the plights of the individual, about whom, just like in Chekhov's plays (as someone rightly noted), we always know how much money they have in their pocket. Only in this case it is about how much debt the character from the play is unable to repay to the local bank"²².

Dokle pogled seže uses similar methods to tell its story of transition. The production was directed by the Hungarian Theatre director Árpád Schilling who earned his acclaim as one of leading European theatre directors working today by translating his east European experiences into theatre. Like in his well-known production *Fekete orszag* (Black Land), in which all kind of transitional awfulness takes place inside a perfectly clean, brightly lit stage-box, the production plays out as political cabaret. In the notes accompanying the production, the director writes that the experience of transition is universal: "This is not a specifically Montenegrin story. Even though we use Montenegrin place names, it doesn't belong exclusively to the Balkans. Using actors' personal experiences, and my own from Hungary and Europe, we tell a story of some sort of cattle-Europeanness as a general experience of life". Transition always brings dilemmas about choice of the right way, and together with actors the director very successfully delivers this reality. His director notes also state: "They are all complex characters, filled with hopes and fears. They dream and make plans, even though they are unable to gauge what is realistic. They are unable to stand on their own two feet and this is why they all expect something from someone else, help or solution, only to end up alone with their suffering. They can both laugh and cry intensely, and their doing doesn't achieve anything: they are not able to make the right decision".

The kinds of productions featured in our article are a challenge for national theatres, because the traditional programming model of national theatre doesn't necessarily include political or engaged theatre - contemporary and political is sometimes seen as not sufficiently "national". However, the opposite is the case: the idea of better and more just society is

21 URL: <http://www.politika.rs/rubrike/Kultura/Jake-emocije-u-crnogorskom-teatru.lt.html> (12.09.2015.)

22 Ćirilov, Jovan: "Crnogorsko danas i ovdje", Blic, 17.05.2013

an idea of national interest. Programming plays like this is emancipatory practice, which stands at the core of history of theatre and drama.

The final two plays that we will discuss are productions that respectively opened the cycle of transitional themes for the two national theatres. Unlike *Očevi su grad(ili)* and *Dokle pogled seže* which belong to the tradition of verbatim theatre, *Otpad* and *Enciklopedija izgubljenog vremena* are based on dramatic texts written by prominent playwrights from Montenegro and the region, Ljubomir Đurković and Slobodan Šnajder.

Ljubomir Đurković's *Otpad* describes the political everyday at the end of 20th Century, at the height of NATO campaign against what was at the time the Federal Republic of Yugoslavia, and which in certain sense concluded the bloody disintegration of socialist Yugoslavia. The drama is set in a war environment and reflects back to the war-mongering of the whole of the 1990s. It talks about post-Yugoslav transition, with exile being presented as one of the ways out. Exile was a theme that was reflected in a number of contemporary theatre productions across former Yugoslavia. *Otpad* emerges as an anti-war drama that openly criticises the nationalist euphoria and wide-spread corruption. The play's point of view matched that of the audience, which shared the need to bring in perspective the trials and tribulations of fatherland and family from the play's subtitle.

In her selector notes for the Montenegrin Theatre Biennial 2012, theatre critic Nataša Nelević described *Enciklopedija izgubljenog vremena* (written by Slobodan Šnajder and directed by Lidija Dedović), as the most political production staged in this time period: "if we take the political to be what is experienced and current. This drama was based on local political material about the decline of working class, but it also talks more largely about a society in transitional freefall. If we compare it to the recent trend of verbatim theatre that eschews writerly fiction and focuses on purely political experience, *Enciklopedija* may seem as 'insufficiently political'; by its sometimes bizarre, grotesque, symbolical and ironic cross-pollination of conventions of social mimetic drama and miracle plays, by overlaying micro and macro plans (the latter represented by symbols of religious fantasies about worlds beyond), this production induces a state of aesthetic contemplation on the totality of human experience and existential crisis rather than inspiring direct political action. However, this doesn't leave us feeling short-changed: what we learn from watching this play is that aesthetic contemplation is still good enough reason for theatre"²³.

Slobodan Šnajder wrote this play in response to a competition for new playwriting that was inspired by drama of Danilo Kiš. The title refers to Kiš's *Enciklopedija mrtvih* (The Encyclopaedia of the Dead), the subject being the dead not the living. These are the dead of the transition, the disappearing working class, at least the variety of working class that we used to have in socialism, joined by tycoons, the unavoidable feature of transition, the corporate angels of death. The competition jury noted: "The awarded play *Enciklopedija izgubljenog vremena* skilfully transposes motifs from Kiš into a time of transition-induced

shifting of values, making them current. This lucid text, a black comedy with abundant elements of fantasy, throws us into the world of the betrayed every man - the hero of all times".

In case of the Montenegrin National Theatre, transitional themes are isolated segments of overall programming, while in the Royal Theatre they are a part of a consistent programming strategy. As a participant of the EU Collective Play project, the Royal Theatre has developed a consistent programming policy that redefined the mission of the theatre. For many years prior, the Royal Theatre had struggled to find its identity in relation to the specific role that it held in Montenegro's cultural history; by innovative programming it avoided the trap of becoming an institution that only existed in its traditional role. In this way the theatre in Cetinje became more visible in the local community, not only through a participatory process that brought the stories of the community onto its stage, but compared to the Montenegrin National Theatre it also became the more dominant player in the country's culture overall. The thematic cycle of plays on transition such as productions that we have mentioned here have raised audience interest in the Royal Theatre's programme. They also had many successful touring performances abroad.

The discussion on programming also raises the question: what is theatre today without a context and without contextualising the issues relevant for its community. The political history of theatre testifies that it is the political in theatre that makes it the measure of its success. A programming that is steeped in the community is also a success of politics as emancipatory and development-driving practice. The success is creating new audiences and bringing back old, which restores theatre's intellectual and political relevance. In this way theatre becomes a meeting point of the community, a place of debate, a space holding a multiplicity of views. Theatre professionals have the responsibility to position theatre in public life, in *communitas*, the community, that since Hellenic times bestowed theatre the privilege of being public art, created and supported by the idea that it is of public interest.

This approach to programming displays pluralism in theatre, while the intense and often turbulent context of political transition influences authorial choices and practices, as well as the programming policy itself, which becomes a participant in the overall transition. "In the shadow of dominant and change-resistant traditional canon of drama, a small collection of dramas in transit enacted a postmodern transfiguration of dramatic landscape, evoking the contemporary and painful experience of living in front of a cracked mirror" (Nelević 2008:6). The characters of these dramas are ordinary people, often those that we call victims of transition. They are a gallery of dramatic characters that we see around us, dramatic characters like our neighbours. These productions inspire empathy, heightened emotions in the space of performance, in the relationship between stage and audience. It's a laboratory of social imagination, of the kind wished for by Heiner Müller.

These examples of theatre that becomes political can also be a springboard for discussion of the capacity of the public to debate through art, and this process can bear significance

23 Catalogue for the Montenegrin Theatre Biennial 2012.

for the capacity of politics to see evaluation as arbitrary value of completed or non-completed. Finally we can also think about the responsibility of institutions to produce value of public interest. After all, theatre is that very thing, an institution of public interest.

References:

- Badieu, Alain: Pohvala pozorištu, Adresa, Novi Sad, 2014.
- Đurić, Dubravka: Globalizacijske izvedbe: književnost, mediji, teatar, OrionArt, Beograd, 2016.
- Klaić, Dragan: Početi iznova: promena teatarskog sistema, Clio, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umjetnosti, Beograd, Cetinje, 2016.
- Ljumović, Janko: "Repertoarske i druge politike nacionalnih i gradskih pozorišta", in *Kultura u održivi razvoj u doba krize*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2014.
- Melchinger, Siegfried: *Povijest političkog kazališta*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989.
- Nelević, Nataša: *Dramski transit: antologija dramskih tekstova u Crnoj Gori 1994-2005*, Nova Knjiga, Podgorica, 2008.
- Reinelt, Janelle: *Politika i izvođačke umetnosti*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, 2012.
- Vukadinović, Srđan: "Pasivno društvo i "Očevi su gradi(ili)"" , Bilten br. 3, Susreti pozorišta/kazališta Brčko, 24.11.2013.

Abstract: Stojan Stojkov (born in the village of Podaresh, Radovish on 17.10.1941) is one of the most eminent Macedonian music artists. His compositional opus encompasses works of different genres that primarily derive from Macedonian folklore and spiritual tradition. The purpose of this paper is to explain the author's approach to syllables in polyphony, one of the basic traditional principles of the organization of musical material. In particular, the study is aimed at determining the type, manner and extent of polyphony used in the works created by Stojan Stojkov in the period from 1960 to 1980. For this purpose, a corpus was compiled of the available works (scores and recordings) from the author's opus during the period of twenty years. The following are taken into consideration: original works, works that represent folklore reproductions and music for children. The analysis of the works is done according to the standard procedures used in the analysis of polyphonic works.

Keywords: music works, music forms, syllables, polyphony, tradition.

POLYPHONY IN THE WORKS OF STOJAN STOJKOV CREATED BETWEEN 1960 AND 1980

Tihomir Jovikj

UKIM Faculty of Music, Skopje

Photo 1: Stojan Stojkov

Stojan Stojkov (born in the village of Podaresh, Radovish on 17.10.1941) has an extensive opus which encompasses works of different genres, which primarily derive from Macedonian folklore and spiritual tradition. His work includes: children's songs, compositions for mandolin orchestra, solo works, chamber music, theatre music, orchestral works, music-stage works etc. In the period from 1960 to 1980, the total number of compositions by the author, determined by the subject of study, amounts to 51 works.

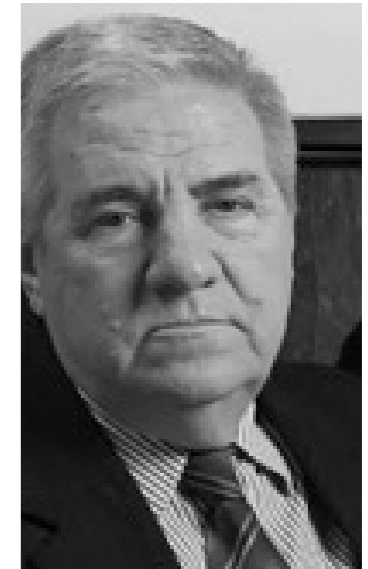


Table 1: Frequency distribution of works by year of creation in the period 1960 – 1980

Year	Works	Year	Works
1961	1	1974	7
1962	2	1975	4
1963	6	1976	1
1964	4	1977	2
1965	1	1978	1
1967	1	1979	3
1968	2	1980	4
1970	2	Total	51
1971	3		
1972	3		
1973	4		

The number of works that were available for the study was 24, and in 16 of them the author applied a polyphonic syllable as the principle of organizing the musical material.

Table 2: Frequency distribution of the available works in which there is polyphony (including the number of sections and whether there are recordings available)

Works	Number	Number of sections	Recordings
<i>Three Pieces</i>	1	3	/
<i>Variations (a theme with XIV variations)</i>	1	1	Yes
<i>Rondo Drammatico</i>	1	1	Yes
<i>String Quartet</i>	1	3	/
<i>Village Suite</i>	1	6	Yes
<i>Soft Morning Tenderness</i>	1	1	/
<i>The Blossoms</i>	1	1	/
<i>For Valediction</i>	1	1	/
<i>Two Folk Songs</i>	1	1	/
<i>Eyes</i>	1	1	/
<i>Letter (cycle)</i>	1	4	/
<i>Concert Music</i>	1	3	Yes
<i>A Hero Departed</i>	1	1	/
<i>Vocals</i>	1	1	/
<i>Pastoral (folklore) Suite</i>	1	5	/
<i>Baroque Suite</i>	1	3	Yes
Total	16	36	5

Out of the available works in which polyphony occurs, 7 works represent cyclic forms with 27 sections in total, and 9 works are composed in 1 section. The sections in which polyphony occurs, as well as the acts in section 1, form a research corpus of 29 units in which polyphony is used.

Table 3: Frequency distribution of research units by type of polyphony

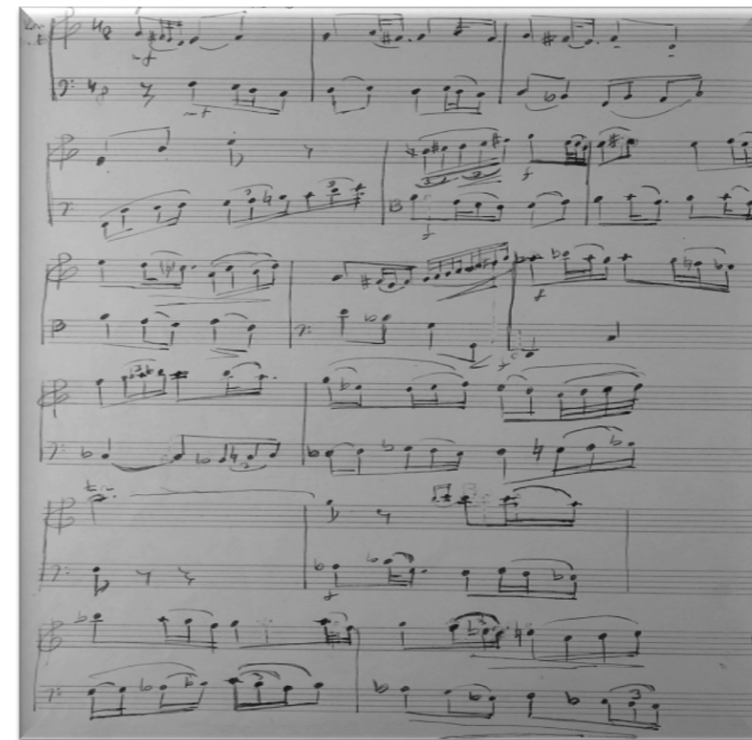
Polyphony forms	Number
<i>Stand-alone</i>	0
<i>Section of cyclic forms</i>	1

Polyphonic syllables within works (sections) representing other musical forms	
<i>Imitative polyphony</i>	5
<i>Non-imitative polyphony</i>	12
<i>Combined polyphony</i>	11
Total	29

The composition Three pieces for clarinet, bassoon and piano was created in 1963. From the title of the score, which is the author's original manuscript, it is evident that it is a cyclic form constructed of 3 sections (plays):

1. I section – tempo Rubato, beat 4/4.
2. II section – tempo Allegretto grazioso, beat 4/8.
3. III section – tempo Allegro, beat 9/8 (changeable).

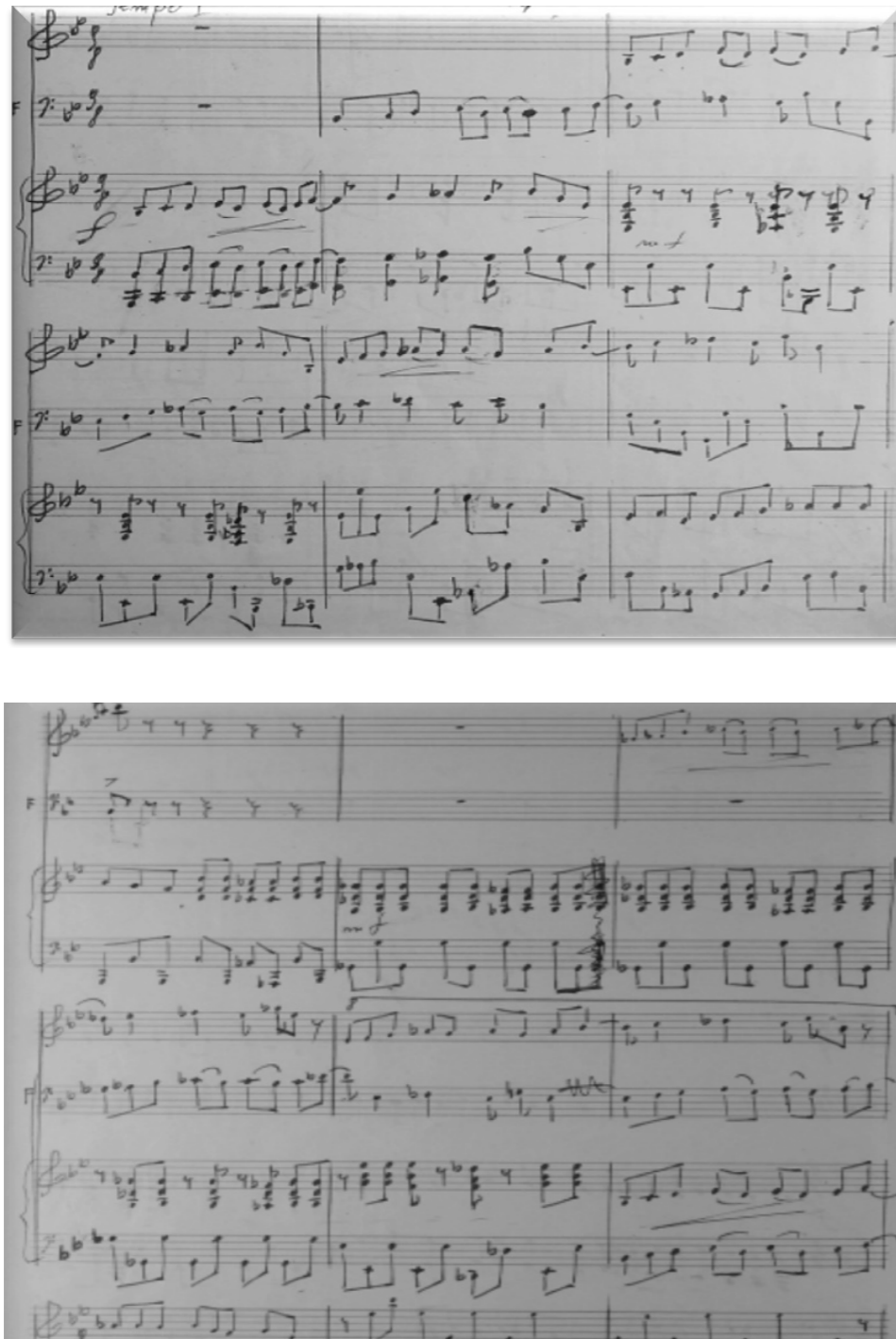
The polyphonic syllable is applied in the second and third sections of the work. The second section is completely polyphonic. From the example above it can be concluded that the two-tone polyphonic syllable (clarinet-bassoon) is constructed on the basis of the imitative technique.



Example 1: Three pieces – II section

Within the third section (three-part form), inter alia, a combined polyphonic syllable occurs as well as the simultaneous application of a polyphonic and harmonic syllable.

Example 2: Three pieces – III section, third part (stretto)



In the initial periods of his creation, Stojkov often expresses his creative thought through the piano (Composition, 1961; Suita, 1962; Intermezzo, 1963; Scherzo, 1964; Sonata no. 1, 1964; Variation, 1964, etc.). Variation for piano (1964) is generally made in a polyphonic manner.²⁴ It is built on the basis of a two-part theme, the first part of which is a twelve-tone string in unison, followed by the second part which is made of a two-tone polyphonic syllable. Throughout the string of variations, the continuous gradual development to variation IX is evident, followed by a decrease in the intensity of the music action (variations X and XI). The next two variations (XII and XIII) once again increase the intensity of the acoustic tissue to a culmination, after which the form is rounded with fugata in variation XIV. At the end of the composition there is reminiscence of the thematic material.

Equally functional (imitative) polyphony has been applied to the Rondo Drammatico composition for clarinet in C and piano from 1964.²⁵ As an example we will quote a fragment of the second part of the rondo where the theme (clarinet) is reproduced in the form of a fugata, freely performed:

Example 3: Rondo Drammatico (25 - 37 beat)



²⁴ Duration: cca. 9'. Year of publishing: DKM, 1969.

²⁵ Tempo: *Allegro ma non troppo*. Beat: 4/4. Duration: cca. 5' 30". Year of publishing: DKM 1971.



Example 4: String Quartet – I section, 52 – 63 beat (second theme)



Inspired by String Quartet No 5(1934) by Hungarian composer Bela Bartok, in 1967 Stojkov wrote his String Quartet, composed of 3 sections representing classical music forms.²⁶

1. I section – prologue (tempo Adagio, beat 4/4);
Sonata form, tempo Allegro energico, beat 9/8.
2. II section – three-part form (song), tempo Andante, beat 4/4.
3. III section – three-theme rondo, tempo Allegro vivace, beat 6/8.

The quartet has a polyphonic treatment of thematic materials. In particular, it is about the application of combined (imitative and non-imitative) polyphony. Although from the aspect of the principle of organization of the musical material the work is basically made in the spirit of the neo-Baroque style, "... in the quartet we also notice the presence of neoclassical elements when it comes to the thematic material and the appropriate manner of its reproduction" (Ortakov 1982: 130).

²⁶ Year of publishing: ZKM, 1984.

Example 5: String Quartet – II section

The musical score for the II section of the String Quartet is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The tempo is marked 'Andante'. The first system includes dynamics *pp* and performance instructions *pizz.* and *arco*. The second system has a circled measure number '5' and dynamics *p* and *mp*. The third system features dynamics *mp* and *sf*. The fourth system starts with a circled measure number '10' and includes *pizz.* and *arco* markings.

One of Stojan Stojkov's most significant choral work undoubtedly represents the composition of the Village Suite for a female choir, created in 1968, "... in which, on the

one hand, he indicated that folklore would be his permanent creative preoccupation, and on the other – that the application of it to his works will have authentic and original features." (Kolovski 2013: 114) The composition is written for a three-part female choir where the first two sections are of an authentic nature, while the third section, and the fourth section in Song II, are composed by the author. The Suite is composed of 6 sections, 5 of which are based on songs from Macedonian rustic folklore, while the third section is based on an original melody.²⁷

1. I section – Janko Mows a Green Meadow – two-part form (a b), tempo Rubato - Rustico, duration: cca. 2'.
2. II section – Two of My Friends (four voices) – two-part form (a b), tempo Allegro, beat 4/4, duration: cca. 15".
3. III section – Good Morning Brother Janko (original melody) – one-part form (a), tempo Rubato - Rustico, duration: cca. 1' 30".
4. IV section – Hey the Sun Set – two-part form (a a₁), tempo Rubato - Rustico, duration: cca. 1' 30".
5. V section – Hey Stojna You Nit-picker – two-part form (a a₁), tempo ♩ = 110, beat 4/4, duration: cca. 15".
6. IV section – What's The Bird Singing – two-part form (a a₁), tempo Rubato - Rustico, duration: cca. 2".

The basic principle of organizing the musical material in this work is the multifunctional polyphony. In the work The Polyphony in Stojan Stojkov's Choir Works, Kolarovski notes that in this work the author applies the so-called "... louder polyphony – a type of polyphony that is largely adequate for folklore material and used by many composers who refer to folklore (Stravinsky, Prokofiev, Slonimski, Shchedrin and others)." (Kolarovski 2001: 27) "The interplay of the melodies is composed in polyphony, as it is in Macedonian folk music" (Proshev 1986: 248). Vertical structures are formed as a product of the mutual contrapuntal melodic lines, prevailed by secundal – quartal – quintal harmony.

Example 6: Village Suite – Janko mows...

The musical score for 'Janko mows...' is for Soprano and Alto. The tempo is 'Rubato-Rustiko' and the dynamics are 'mp'. The lyrics are: Soprano: Jan - ko ko - si ze - le - - - na li -; Alto: Jan - ko ko - si ze - le -.

²⁷ Text: folk (it is not a full text). Duration: cca. 7'30". Year of Publishing: TEXO, 2002. From *Stojan Stojkov's Chorus Works*, p. 87 - 90; SOKOM, 2001. *Stojan Stojkov – selection of chorus works*, p. 24 - 7.

“With its distinctive approach to the folkloric idiom, transformed into a hitherto unprecedented harmonious and contrapuntal style, and derived from the latent consonances contained in the themes of the folk genius, Village Suite remains a unique example in the Macedonian musical literature and has permanently nested in the repertoire of numerous choir assemblies in the country and in the world” (Kolovski 2013: 114).

In 1972, following a text by Aco Karamanov, Stojkov created the choral work *The Gentleness of the Singing Morning* for a single-sex (women’s or children’s) choir.²⁸ The composition is written in 1 section which unites 4 songs (I - Andante, 3/4; II - Allegro, 6/8; III - Lento, 4/4; IV - Maestoso, 4/4). The dominant principle of the organization of the musical material in the work is the harmonic syllable, but there are instances of polyphonic syllable, mostly combined polyphony, that also appear in certain parts.

Example 7: *The Gentleness of the Singing Morning* (I song – beginning)

музика: Стојан Стојков
текст: Ацо Караманов

Andante

Soprano 1: *p* За се-ко-ја неј - зи - на нас-мев-ка та - - - ка

Soprano 2: *mp* За се-ко-ја нас - - - мев - ка

Alto: *mp* нас - мев - ка

After the initial imitative exhibition of the theme in sopranos 1 and 2, a harmonic syllable is applied in the following course of the first song.

Example 8: *The Gentleness of the Singing Morning* (II song)

Allegro

S 1: *mf* Под не - го ос - та - на

S 2: не - го ос - та - на де - нот ка - ко рас - пе - а - ни - те

A: *mf* Под

²⁸ Year of publishing: TEHO, 2002. *Of Stojan Stojanov's Choral Creation*, p. 123 - 29; DKM, 1973. *Collection of works for one-gender: men's, women's and children's choirs*, p. 69 - 76. Note: the composition is dedicated to Tode Radevski.

S 1: де - нот ка - ко рас - пе - а - ни - те гу - ла - би

S 2: гу - ла - би на мод - ри - те гу - ла - би. на

A: не - го ос - та - на - а пер - ду - ви - те мод - ри - те

S 1: мод - ри - те гу - ла - би. И бе - а

S 2: мод - ри - те гу - ла - би. И бе - а

A: гу - - - ла - - - би. И бе - а са - мо

In 1973, the author wrote the work *The Blossoms* for a mixed choir.²⁹ The form of this choral work is pre-composed, the tempo is Moderato, beat 4/4. The composition begins with a two-tone polyphonic syllable, initially with a free imitative execution of the theme in the sopranos and altos, after which it is transformed into a harmonic syllable that remains until the end of the composition.

Based on the sixth poem (Farewell) from the poetry collection *White Dawns* (containing 12 poems) by Kocho Racin (1939), Stojkov wrote the composition *Farewell* for a mixed choir the in the same year (1973).³⁰ The work is built on the principles of the harmonic syllable, but at the beginning of the section the author applies non-imitative polyphony.

Example 9: *Farewell*

S 1: Не - ли ти ка - - жав, не - ли ти

S 2: Не - ли ти ка - - жав, не - ли ти

²⁹ Text: Slavko Janevski. Duration: cca. 2'. Year of publishing: DKM, 1973, in *Collection of adaptations, harmonisations and compositions for mixed chorus*, pp. 111 - 15. Note: This choral work won the second prize at the competition on the occasion of the 30th anniversary of the National Revolution.

³⁰ The tempo is not indicated on the score. Beat: 7/8. Year of publishing: TEHO, 2002. *Of Stojan Stojkov's Choir Creation*, p. 61 - 6.

According to Gjorgji Smokvarski's melographies, in 1974 Stojkov composed Two Folk Songs for a children's choir.³¹ The songs are produced in 1 section (I - ♩ = 168, 7/8; II - Larghetto - ♩ = 60, 4/4). Within the second song, a short fragment appears that brings a combined polyphony type. Namely, the theme begins with an imitative execution for the quartet above in the two upper voices, while the third voice brings a free contrapuntal melodic line that has the function of a harmonious complement.

The poem Eyes written by the prominent Macedonian poet Aco Shopov was the inspiration for the author to create the eponymous work for a mixed choir (1974).³² In addition to the harmonic syllable, a polyphonic syllable (combined, imitative and non-imitative polyphony) is also used in the composition.

Example 10: Eyes (beat 46 - 54, imitative polyphony)

31 Text: folk. Year of publishing: ZMP - Skopje, 1980. *Collection of Choral Songs for One-gender choirs*, p. 37 - 8.

32 Tempo: Andante. Beat: 4/4. Duration: cca. 4' 30". Date of publishing: DKM, 1976.

Note: The poem Eyes, dedicated to Vera Jocij, was initially published in Nov Den, No. 1-2, 1946.

The 4-poem elegiac cycle Letter for a voice and chamber orchestra from 1975 is based on lyrics by Tome Bogdanovski.³³

1. I song – Sanatorium – tempo Andante - animando, beat 4/4 (9/8).
2. II song – Macedonia – tempo Grave, beat 4/4.
3. III song – Letter - tempo Larghetto, beat 4/4.
4. IV song – Curse - tempo Allegro mobile, beat 2/4.

“And just as the author of the text was inspired by the Macedonian folk song For Three Years, Kate, I Have Been Lying Ill, the composer also adds in some details that show a certain melodic affinity with the musical component of the same song” (Ortakov 1982: 144). The pastoral introduction of the first song (Sanatorium), which prepares the soloist's performance, is based on the principle of multifunctional (non-imitative) polyphony.

Example 11: Sanatorium – introduction (1 - 12 beat)

33 Year of publishing: DKM, 1976.

Concert Music for xylophone, vibraphone and string orchestra, 1975 (reworked 1999 as Concert for Marimba, Vibraphone and String Orchestra), is a virtuoso 3-section work.³⁴

1. I section – introduction (tempo Largo, beat 4/4) + free sonata form (tempo Allegro, beat 4/4), duration: cca. 4' 30".
2. II section – two-part form (a b), tempo Largo con sentimento ($\text{♩} = 48$), beat (6/4) 4/4, duration: cca. 4'.
3. III section – three-part form (a b a), tempo Allegro vivace, beat 4/4, duration: cca. 3'.

The work is based on the principle of Baroque concerto grosso, with thematic materials whose construction is associated with the Baroque style, but coloured with a folk tone that is characteristic of the author's creative thought. A rich polyphonic score with an emphasis on a variety of imitative techniques can be found in all sections of the work.

Example 12: Concert Music – I section (1 – 18 beat)

³⁴ Duration: cca. 11' 30". Year of publishing: DKM, 1978.

In 1977 Stojkov composed A Hero Departed for a mixed choir.³⁵ Within the section, besides the harmonic syllable, a polyphonic syllable is also used, which is a multifunctional (non-imitative) polyphony.

Example 13: A Hero Departed

³⁵ Text: folk. Tempo: *Andante moderato*. Beat: 7/8. Duration: cca. 3'. Year of publishing: TEHO, 1984. Awarded compositions on the SRM Festival of amateur chorus competition „Tetovski horski odzivi“, 1983, p. 49 - 54.

Non-imitative polyphony is particularly prominent in the composition *Vocals for a double women's choir, 1979*.³⁶ What's characteristic of the musical material in this work is "... the work of micro motives, often only in isolated tones, where the paradoxical effect of imitations is increased and the imitations of two-vocal can be clearly heard, resulting in a spatial effect corresponding to mutual yells in folklore" (Kolarovski 2001: 28). The composition is characterised by "... a dominance of a multiplicity of sub-voices, without the presence of the main melody, which create the effect of clustered sound points that require careful listening and are characteristic of sonority – shimmering, unstable, colourful sounds. As if the main melody is gradually crystallizing, as if it is in the process of formation and only appears at the end of the work..." (Ibid.).

Example 14: *Vocals* (1 – 12 beat)

36 Tempo: *Andante*. Beat: 4/4. Year of publishing: TEHO, 2002. *Of Stojan Stojkov's Choral Works*, p. 145 - 53.

(34/42 beat)

A pastoral (folk) suite for piano from 1979 is a cyclic form of 5 sections.³⁷

1. I section – tempo *Allegretto - espressivo*, beat 4/4.
2. II section – tempo *Andante*, beat 4/4.

37 Date of publishing: SOKOM, 1996. Edition *Macedonian music for piano, Collection IV, Suites*, p. 26 - 31. Petkov edition, 1995.

3. III section – tempo Andante recitativo, beat 3/4.
4. IV section – tempo Andantino imitacione, beat 2/4.
5. V section – tempo Allegro, beat 5/8.

The polyphonic syllable is applied in the third and fourth sections. At the beginning of the third section there is an imitation of the thematic material at the bottom quarter.

Example 15: A Pastoral (folk) Suite – III section



The fourth section of the suite is based on the principle of reverse, specifically double contrapuntal octave.

Example 16: A Pastoral (folk) Suite – IV section



Polyphony is a basic principle of the organization of musical material in the Baroque suite for flute, viola and harpsichord (1980). From the title itself, it is evident that the author's intention is to write a work in the context of the Baroque style. The suite is composed of three sections.³⁸

1. I section – harmonic modus – e - moll, tempo (indicated in the score), beat 4/4, duration: cca. 4'.
2. II section – harmonic modus – a - moll, tempo Adagio, beat 4/4, duration: cca. 2'.
3. III section – harmonic modus – a - moll, tempo Adagio, beat 6/8, duration: cca. 1'.

Unlike the first and second sections where the polyphonic syllable is embedded on the principle of multifunctional (non-imitative) polyphony, the third section is a working imitation (equally functional polyphony). It is a polyphonic form which, from all aspects (form, treatment of thematic material, polyphonic procedures, etc.), we will define as a stand-alone fugato.

Example 17: Baroque Suite – III section



³⁸ Duration: cca. 7'.

Conclusion

The analysis of the works by Stojan Stojkov created in the period that was the focus of our interest, as well as our empirical knowledge of his entire work, lead to the conclusion that some of the main features of the author's creative style are Macedonian, primarily rustic, folklore and the polyphonic syllable as a principle of organization of musical material. This is also emphasized by Kolovski who says that in all his works "... the relations with folklore are almost inevitable, and the tendency to their rustic part enables the author, relying mostly on folk diaphone, to use specific harmonic and polyphonic solutions, multi-layered accord harmonies and various formal structures" (Kolovski 2013: 114). He further notes that "the attachment to the tradition of his own country is also manifested by Stojkov through a series of creations deriving from our spiritual tradition ("Mirrors", "Tropar na Sv. Kliment", "Dostojno est", and in particular – "Psalmi"). Furthermore – with the use of an instrumentarium in which some of the folk instruments (kaval, tambura, ut, canon, drum, etc.) occupy a special place, most notably are present in the ballet Tashula - Ohrid slave, in which elements from our folk dance tradition are transferred." (Ibid.)

In general, it can be said that this period as a whole anticipates the widespread use of polyphony in the entire work of Stojan Stojkov. Thus, we can conclude that in this period we come across the following types and ways of using polyphony by this author: as free contrapuntal, imitations, combined polyphony, but also as polyphonic forms. "At the same time, his compositional approach prefers an active attitude in which the art of the folk

genius is transformed, most often by the means of a moderate language of modern music techniques, into works that both benefit from new expressive and artistic qualities, and on the other hand – a universality that enables them to communicate with audience and performers from different cultural circles." (Ibid.)

Stojan Stojkov has received many awards and recognitions for his work.

References:

- Bershadskaya, Tatiana Sergeevna. 1978. *Lekcii po garmonii*. Leningrad: Muzyika.
- Buzharovski, Dimitrije. 1996. *Uvod vo analizata na muzichkoto delo*. Skopje: FMU.
- Golabovski, Sotir. 1984. *Tradicionalna i eksperimentalna makedonska muzika*. Skopje: Makedonska revija.
- Golabovski, Sotir. 1999. *Istorija na makedonskata muzika*. Skopje: Prosvetno delo.
- Karakash, Branko. 1970. *Muzichkite tvorci vo Makedonija*. Skopje: Makedonska kniga.
- Kohoutek, Ctirad. 1984. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*. Beograd: Univerzitet Umetnosti.
- Kolarovski, Goce. 2001. "The Polyphony in Stojan Stojkov's Chorus Creation" in: *Macedonian Music, No 2, Special Edition*, Marko Kolovski (ed.), pp. 23-8. Skopje: Association of the Composers of Macedonia.
- Kolovski, Marko. 2013. *47 makedonski kompozitori*. Skopje: SOKOM.
- Ortakov, Dragoslav. 1982. *Muzichkata umetnost vo Makedonija*. Skopje: Makedonska revija.
- Peričić, Vlastimir. 1987. *Instrumentalni i vokalno - instrumentalni kontrapunkt*. Beograd: Univerzitet Umetnosti.
- Proshev, Toma. 1986. *Sovremena makedonska muzika*. Pula: Istarska naklada.
- Toshevski, Stojche. 2003. "The Influence of the Folklore Over the Musical Creative Work of Macedonia" in: *Macedonian Music, No 3, Special Edition*, Marko Kolovski (ed.), pp. 61 - 9. Skopje: Association of the Composers of Macedonia.

Abstract: In modern society, digital convergence contributes to interoperability between different media, with a high level of interactivity between the users and the means of communication. Therefore, it is essential to find and formulate a new basis for copyright and related rights that will provide the necessary legal protection for authors, artists, users, etc.

Collective Management and Collective Copyright and Related Rights Organizations face many challenges in the digital environment. Digital rights management provides right holders with individual oversight, monitoring and measurement of broadcast copyright works and objects of related rights through the media, thus allowing greater transparency.

Collective management organizations, which have made an outstanding contribution since the second half of the 19th century towards promoting culture and the progress of the media industry in our societies, and which have remained powerful organizations to this day, are currently experiencing a strong wave of change.

The media is at the forefront of the changes caused by the impact of digital technology. The nature of digitalization and its implications for broadcasting are increasingly being explored. There is also a growing need to analyse the consequences of the changes caused by the impact of digital technology on broadcasting, as well as the appropriate change policy.

Keywords: copyright and related rights, collective achievement, broadcasting organizations, music works, vocal and instrumental performances, broadcasting

THE CHALLENGES OF DIGITAL MANAGEMENT OF ARTISTS'-PERFORMERS' RIGHTS WITHIN THE MACEDONIAN LEGAL SYSTEM

Dimitri Chapkanov

UKIM Faculty of Music, Skopje

INTRODUCTION

In modern society, digital convergence contributes to interoperability between different media, with a high level of interactivity between the users and the means of communication. Therefore, it is essential to find and formulate a new basis for copyright and related rights that will provide the necessary legal protection for authors, artists, users, etc.

Collective Management and Collective Copyright and Related Rights Organizations face many challenges in the digital environment. Digital rights management provides right holders with individual oversight, monitoring and measurement of broadcast copyright works and objects of related rights through the media, thus allowing greater transparency.

Collective management organizations, which have made an outstanding contribution since the second half of the 19th century towards promoting culture and the progress of the media industry in our societies, and which have remained powerful organizations to this day, are currently experiencing a strong wave of change.

The media is at the forefront of the changes caused by the impact of digital technology. The nature of digitalization and its implications for broadcasting are increasingly being explored. There is also a growing need to analyse the consequences of the changes caused by the impact of digital technology on broadcasting, as well as the appropriate change policy.

The purpose of this paper is to explore the legal framework of the model of the system for electronic evidence of broadcast copyright works or objects of related rights, as well as the technology used in practice, especially in the context of the rights management of performing artists (this paper is a continuation of the study of Chapkanov, D et al.).³⁹ Several key findings concerning the improvement of the electronic evidence system in legal and technical terms are presented at the end.

³⁹ Source: <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=569798>

Electronic evidence system of broadcast copyrights, or objects of related rights

On the basis of Article 135-a of the Law on Copyrights and Related Rights (Official Gazette of the Republic of Macedonia No 115/10, 140/10, 51/11, 147/13, 154/15 and 27/16) (hereinafter referred to as the LCRR), for the purpose of electronic evidence, data processing, monitoring and control of broadcast copyright works, or objects of related rights, collective management organizations are obliged to provide and install a system for electronic evidence of broadcast copyright works, or objects of related rights (hereinafter referred to as the Electronic Evidence System) in the radio and television organizations.

The electronic evidence system is an integrated information and communication solution with a secure level of protection through which electronic recording, data processing, monitoring and control of broadcast copyright works, or related rights objects (objects of related rights are performances by performing artists, producers' phonograms and programs of radio and television broadcasting organizations). This means that all music works as well as vocal and instrumental performances of performing artists (singers, backing vocals, instrumental performers, etc.) broadcast by radio and television organizations are recorded through the electronic evidence system.

Radio and television organizations are obliged to provide their own compatible system ensuring connection to the electronic evidence system and to enable the collective management organizations to install the electronic evidence system.

The electronic evidence system ensures, in particular:

– identifying copyright works, or related rights objects (vocal and instrumental performances by performing artists, singers, backing vocals, instrumental performers, etc.), at the time when they are broadcast on a program on radio and television organizations, with allowed time deviation;

– recordings of broadcast copyright works or objects of related rights (vocal and instrumental performances by performing artists, singers, backing vocals, instrumental performers, etc.);

– daily, monthly and yearly reports and other periodic reports on broadcast copyright works, i.e. objects of related rights (vocal and instrumental performances by artist-performers, singers, backing vocals, instrumental performers, etc.), by specified parameters (number of copyright work broadcasts, i.e. vocal and instrumental performances of performing artists, broadcasting time, duration of broadcasting, identification of the radio and television organizations on which the work is broadcast, daily report for radio and television organizations documented data broadcast copyright works or musical performances in the electronic evidence system);

– electronic notification on interruption of the operation of the electronic evidence system to the person in the collective management organization and the person in the radio and television organization; and

– storage of data from the electronic evidence system for five years as of the date of their evidence.

Vertex Media Logger is software developed by Vertex Broadcast Solutions. It consists of the following 4 components:

- Vertex Media Audio Fingerprint Initial Database Creator,
- Vertex Media Logger Client,
- Vertex WCF Service, and
- Vertex Media Account.

1.1. Vertex Media Audio Fingerprint Initial Database Creator

This component creates an initial base of audio fingerprint of works that will be provided by the collective management organization. This component produces audio fingerprints of each of the works that will be provided and have ID3 Tags. The software will store both ID3Tag data in the database and filenames and paths and will take a time segment of each user-run work configured. Such created database will be used at the official start-up of the system.

The whole system is designed to automatically update the base and “learn” over time.

1.2. Vertex Media Logger Client

This application collects information about works that have been broadcast in two different ways to gather the information.

The first module operates by direct analysis of the audio files broadcast on air and installed directly on the PlayOUT in radio stations.

The second work module analyses live audio streams, whereby the stream can be delivered as physical audio input, internet stream, etc. It may be also installed in TV stations.

1.2.1. Execution of installation in radio stations

This component is installed in radio stations. It is installed on PlayOUT in radio stations. This Windows service has the following functions:

- tracks programs intended to “play out” audio files: Winamp, Traktor, Dj-Pro lite ... – tracked files: mp3, wma, wav, ogg, etc.
- creates an audio fingerprint of each broadcast work,
- reads ID3Tag data,
- reads the name of the file that is being “played out” on the programs mentored by the service, as well as the local file path,

- cuts off part of the broadcast work from a specific position from the work (user-configured) and a certain length (user-configured),
- sends this data along with the radio station ID to the Vertex WCF service, and
- upon request this service sends the entire file to the Windows WCF service to make an audio fingerprint and add it to the database.

Minimum necessary hardware and pre-installed software:

- P4 or up-to-date computer, min 512MB RAM,
- permanent Internet connection,
- antivirus exemption, for smooth operation,
- Windows XP SP2, Windows Vista, Windows 7 or Windows 8, and
- pre-installed .NET Framework 4.0 – distributed free of charge.

1.2.2. Installation in TV stations

This component is installed in TV stations on a computer on which this service is installed and on which a signal is transmitted on the air. This Windows service has the following functions:

- at a specified time (user-configured), a certain signal length (which is also configured) is sampled,
- an audio fingerprint is made of this length and
- this data together with the TV station ID is sent to the WCF service.

Minimum necessary hardware and pre-installed software:

- P4 or up-to-date computer, min 512MB RAM,
- permanent Internet connection,
- antivirus exemption, for smooth operation,
- Windows XP SP2, Windows Vista, Windows 7 or Windows 8, and
- pre-installed .NET Framework 4.0 – distributed free of charge.

1.3. Vertex WCF Service

This WCF service receives all the data sent by the clients. Its operation depends on which client's performance the data is received.

1.3.1. Functions when receiving data from a client installed in the radio stations:

- accepts the data (package) sent by the client,
- records the data in the log file and
- tries to find the work according to the audio fingerprint. If it finds the work then

it is assigned to its local ID assigned in the database. If it does not find the work then the client is requested to send the work to complete the database. The received work is used to make a set of audio fingerprints and complete the base. If there is an ID3Tag, it is added to the database as well as the file name and local path. This data enriches the base. With each new work the system has greater recognition power.

1.3.2. Functions when receiving data from a client installed in the radio stations:

- accepts the data (package) sent by the client,
- records the data in the log file and
- tries to find the work according to the audio fingerprint. If it finds the work then it is assigned to its local ID assigned in the database. If it does not find the work, it does not receive a local ID and it is not treated as a music work, but it is stored in the history and can be replayed as needed.

Minimum necessary hardware and pre-installed software:

- PC server, i7, or DualXeon, 16GB RAM,
- Windows Server 2008 or a new Windows Server,
- pre-installed .NET Framework 4.0 – distributed free of charge,
- pre-installed IIS 7.0,
- antivirus exemption, for smooth operation, and
- permanent broadband internet connection with unlimited bandwidth.

1.4. Vertex Media Account

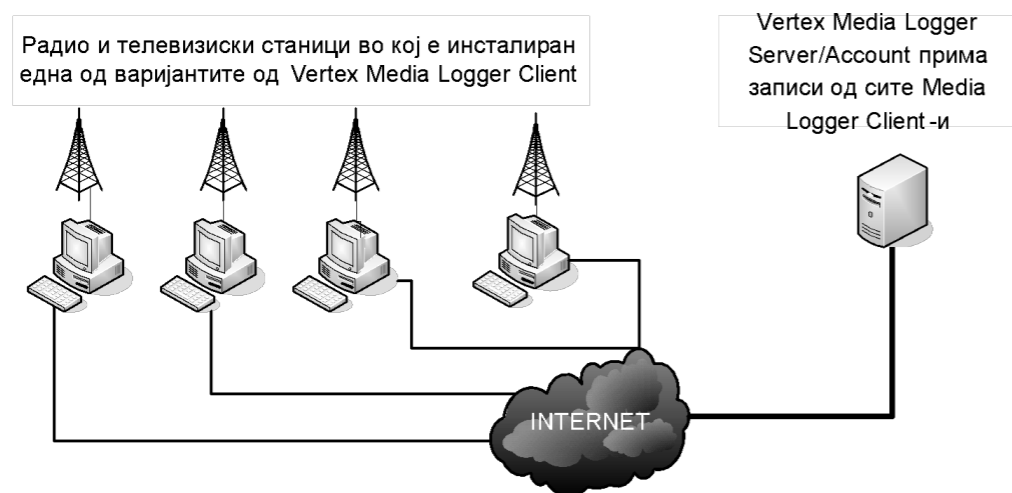
This software has the following functions:

- enables management of the base to verify the reliability of data in the base,
- refines the base,
- prepares reports for the needs of the collective management organization,
- enables authors to access the data on the broadcast of their work,
- enables oversight over the operation of the system of the Ministry of Culture and the Ministry of Information Society and Administration, and
- provides access to the system of the Ministry of Finance – Public Revenue Office.

Minimum necessary hardware and pre-installed software:

- P4 or up-to-date computer, min 512MB RAM,
- permanent Internet connection,
- antivirus admittance, for smooth operation,
- Windows XP SP2, Windows Vista, Windows 7 or Windows 8, and
- pre-installed .NET Framework 4.0 – distributed free of charge.

Graphic system display



Media Logger Server

- инсталиран на Server PC
- веб апликација хостирана на IIS
- прима записи испратени од клиенти
- запишува записи во SQL база

Конфигурација

- sql database, communication port, admin password
- Сервис за alert-и
- анализира записи во database, алармира administrator, медиум
- испраќа на email, SMS

Системски потреби

- Windows Server 2008 или понов, преинсталиран IIS, интернет конекција

Media Logger Client

- автоматски се стартува со Windows
- следи посочени апликации
- основни генералии за медиумот

Апликации кои ги следи

- winamp, traktor, raduga, dj-pro lite...

Формати на датотеки

- mp3, wma

ID3Tag V1,V2 податоци

- наслов на трака, изведувач, автор, албум, година, жанр

Системски потреби

- WindowsXP, Windows Vista, Windows7

Media Logger Account

- инсталиран на Server PC
- авторизиран пристап до податоци

Автори на дела

- пристап на податоци за авторски дела
- преглед на број на изведувача на авторски дела

Медиуми (радиостаници)

- пристап на податоци од испратени записи
- преглед и едитирање на записи

Администратор

- пристап на податоци од испратени записи
- преглед на извештаи
- менаџира акаунти на корисници



Licence for use of the electronic evidence system

In accordance with Article 135-B of the LCRR, The Ministry of Information Society and Administration, upon prior opinion issued by the Ministry of Culture, shall issue a license to use the electronic evidence system at the request of the collective management organization.

If the Ministry of Culture has issued collective management licenses to more than one collective management organization with similar or different types of rights, the organizations shall be obliged to conclude a contract to govern the manner of joint security and installation of the electronic evidence system, within 60 days as of the date of issue of the relevant collective management license, and the Ministry of Information Society and Administration upon previous opinion provided by the Ministry of Culture shall issue a consent for joint use of the electronic evidence system.

The Ministry of Culture, by the Decision made on 02.01.2015, issued a license to the Musical Copyrights Society of Macedonia (ZAMP) – Skopje for use of the Electronic Evidence System of broadcast copyright works by radio and TV organizations – Vertex Media Logger, produced by Vertex Broadcast Solution from Prilep.

The Ministry of Culture, by the Decision made on 24.02.2015, issued to the Collective Rights Management Organization of Phonogram Producers and Music Performers MMI Skopje a license for use of the Electronic Evidence System of broadcast phonograms and recorded music performances that are GRID CEE by themselves.

Rights and obligations of the collective management organizations related to maintenance of the electronic evidence system

According to Article 135-c of the LCRR, collective management organizations are obliged to appoint a person to monitor the operations of the electronic evidence system.

If the Ministry of Culture has issued collective management licenses to more than one collective management organizations with similar or different types of rights, those collective management organizations shall jointly appoint a person to monitor the operation of the electronic evidence system.

The person is obliged to check the compatibility of the radio and television organization system for the purpose of installing the electronic evidence system, to install the electronic evidence system with the radio and television organizations, to keep it in operation and to monitor the work of the electronic evidence system.

In case of interruption of the electronic evidence system, the person shall be obliged to take immediate measures to eliminate the causes that led to the interruption of the system.

If the interruption of the operation of the electronic evidence system is caused by interference with the operation of the computer system in the radio and television organization, the person shall be obliged, within three hours of the commencement of the interruption of the operation of the electronic evidence system, to inform, by electronic mail, or telephone, the radio and television organization and provide instructions for removing the interference to the system operation and / or to eliminate the interference in the computer system directly in the premises of the radio and television organization. The person shall be obliged to draft a report on the actions taken to eliminate the interference to the operation of the electronic evidence system.

Collective management organizations shall be obliged to provide the authors, or the holders of related rights, insight into the data from the electronic evidence system relating to their broadcast copyright works, i.e. the musical performances by the performing artists.

Collective management organizations shall be obliged to provide the radio and TV organizations, insight into the data from the electronic evidence system relating to their broadcast program containing copyright works, i.e. related right objects, i.e. the musical performances by the performing artists.

The insight shall be allowed through a special user account with username and password.

Rights and obligations of radio and tv organizations related to maintenance of the electronic evidence system

Pursuant to Article 135-d of the LCRR, the radio and television organization shall be obliged to appoint a person to monitor the work of the electronic evidence system in the radio and television organization.

The person shall be obliged to monitor the work of the electronic evidence system and to maintain the installed system in the radio and television organization in communication with the electronic evidence system in the collective management organization.

If the person detects that the electronic evidence system does not function in the radio and television organization, he / she shall be obliged to take immediate measures to eliminate the interference to the operation of the system and notify the person responsible for monitoring the work of the electronic evidence system in the collective management organizations.

The person shall be obliged to follow the instructions for removing the interference to the operation of the computer system in the radio and television organization provided by the person in charge of monitoring the work of the electronic evidence system in the collective management organizations and to enable him / her access to the computer system of radio and television organization.

Supervision of the electronic evidence system operation

Pursuant to Article 135-e of the LCRR, the Ministry of Information Society and Administration carries out technical supervision of the operation of the electronic evidence system.

The description and technical characteristics of the electronic evidence system, the services it provides, protection measures, minimum technical requirements to be fulfilled by the radio and television organization to ensure compatibility with the electronic evidence system and other matters relevant to the operation of the system shall be prescribed by the Minister of culture, in accordance with the Minister of information society and administration.

Proposals for improving the technical characteristics of the electronic evidence system

The Ministry of Information Society and Administration, within its competences, shall make the following proposals for improving the technical characteristics of the electronic evidence system:

- The software must recognise broadcast works in real time or with a maximum delay of 30 seconds.
- Each commercial broadcaster shall have its own username and password for the system login, where it can see in real time which work is being broadcast at a certain point, or is broadcast live. Such insight will show the editors of a commercial broadcaster that a collective management organization has software that displays real data and keeps a proper record of copyright broadcasts, or objects of related rights (music performances by performing artists).
- Each author or artist-performer shall have his / her own username and password for the system login, where media that broadcast the work, i.e. performance related to the logged-in user of the system will appear in real time.
- For any logged-in user (collective management organization, commercial broadcasters, authors or performing artists), the system shall provide different reports for a certain past period and the realised broadcast (how many times it was broadcast, when it was broadcast, duration of the broadcast, through which commercial broadcasters were broadcast, author, performers, title of the work).

The digital rights management of performing artists shall enable each artist-performer, through his/her username and password, to individually log in to the electronic evidence system and gain insight into each of his performances broadcast on the radio and television organizations in Macedonia.

This shall ensure greater transparency and cooperation between performing artists, radio

and television organizations and the collective management organizations. Transparency will be achieved for all stakeholders regarding the broadcasting of the artist-performer, in what period, how many times, on which radio and television organizations it was broadcast etc. This is in the interest of cooperation between radio and television organizations and collective management organizations, since radio and television organizations shall be obliged to submit broadcast playlists.

Furthermore, digital rights management of performing artists shall allow for an appropriate distribution of fees for performing artists, collected by the collective management organizations. Each artist-performer shall receive remuneration, according to the broadcasting data, i.e. based on how much the artist-performer was broadcast on the radio and television organizations.

Hence it can be concluded that the maxim “you get what you give” can be replaced by the maxim “the more music – the more money”. Namely, the more performing artists are broadcast on radio and television shows, the higher the compensation that they receive.

References:

- Law on Copyright and related rights (Official Gazette of the Republic of Macedonia No 115/10, 140/10, 51/11, 147/13, 154/15 and 27/16).
- Stazi, A. 2012. Digital copyright and consumer/user protection: moving toward a new framework?. *Queen Mary Journal of Intellectual Property*, 2, 158-174.
- Withers, G. 2013. Broadcasting. In Tows, R. & Handke, C. (Eds.), *Handbook on the Digital Creative Economy*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Chapkanov, D., Naumovski, G., Manchevski, G. & Klimovski, A. 2016. Analysis Of The System Of Electronic Evidence For Broadcasted Copyright Works And Objects Of Related Rights In Macedonia. *Socioeconomica*, 9, 13-22
- Ricolfi, M. 2007. Individual and collective management of copyright in a digital environment. *Copyright law*, 12, 283-314.

Impresum

Ars Academica 7

Број 7, година VI, Скопје 2019

Ars Academica

Меѓународно научно списание за изведувачки уметности
International scientific journal for performing arts

Број 7, година VI, Скопје 2019

N.7, Year VI

UDK УДК 792.071.2.027(497.7); УДК 792:111.852;
УДК 792.78:793.3(091); УДК 792.83:141.336(049.32);
УДК 792:821.163.3-2; УДК 792(497.16)(049.3); УДК
347.78(497.7):316.774

ISSN 1857-9477

Главен и одговорен уредник

Editor-in-Chief:

Ана Стојаноска/Ana Stojanoska;

Меѓународен уредувачки одбор

International Editorial Board:

Милена Анева (Југозападен универзитет „Неофит Рилски“, Благоевград, Бугарија)/**Milena Aneva** (Southwest University “Neofit Rilski”, Blagoevgrad, Bugaria), **Ана Марија Боља/Ana Maria Bolya** (Hungarian Dance Academy, Hungary), **Дејв Вилсон** (Викторија Универзитет – Велингтон, Нов Зеланд)/**Dave Wilson** (Victoria University of Wellington, New Zeland), **Лада Дураковиќ** (Музичка Академија, Пула, Хрватска)/**Lada Duraković** (Academy of Music, Pula, Hrvatska), **Зоран Живковиќ** (Филолошки факултет, Белград, Србија)/**Zoran Živković** (Faculty of Phylology, Belgrade, Serbia) **Мишел Павловски** (Институт за македонска литература, Македонија)/**Mishel Pavlovski** (Institute for Macedonian Literature, Macedonia), **Александра Портман** (Универзитет Берн, Швајцарија)/**Alexandra Portman** (University of Bern, Switzerland), **Леон Стефанија** (Универзитет Љубљана, Словенија)/**Leon Stefanija** (Ljubljana University, Slovenia), **Ана Стојаноска** (Факултет за драмски уметности – Скопје, Македонија)/**Ana Stojanoska** (Faculty of Dramatic Arts – Skopje, Macedonia); **Соња Здравкова-Џепароска**

(Факултет за музичка уметност – Скопје, Македонија)/
Sonja Zdravkova Djeparoska (Faculty of Music Art – Skopje, Macedonia)

Издавач:

Универзитет „Св.Кирил и Методиј“ - Скопје, Факултет за драмски уметности – Скопје.

Published by:

University “Ss. Cyril and Methodius” – Skopje, Faculty of Dramatic Arts – Skopje.

За издавачот:

Лазар Секуловски (декан, ФДУ Скопје).

For the publisher:

Lazar Sekulovski (dean, FDA Skopje).

Превод на англиски јазик / Translation to English:

„In&Out” Translation - Скопје / „In&Out” Translation - Skopje

Лектор на македонски јазик / Macedonian Language Editor:

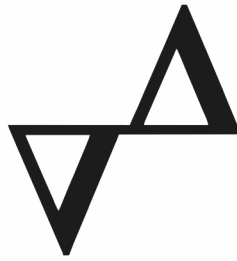
Тодорка Балова / Todorka Balova

Лектор на англиски јазик/ English Language Editor:

Нина Тунтева / Nina Tunteva

Списанието е финансирано од ставката издавачка дејност на Универзитетот „Св.Кирил и Методиј“ – Скопје, од Програмата за финансирање на видот и обемот на интегративните функции на Универзитетот во 2019 година.

ArsAcademica



Факултет
за драмски
уметности

Скопје / Skopje, 2019