

Кит 217

Учб. бр. 16191

**УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

**ЕСТЕТИКАТА НА АЛТЕРНАТИВНИОТ ТЕАТАР
ВО МАКЕДОНИЈА**

Ментор

Кандидат

Проф. д-р Кирил Темков

м-р Љубиша Никодиновски

Скопје, 2007

СЕМИНАР ЗА ФИЛОЗОФИЈА

СОДРЖИНА

1.	ВОВЕД	1
2.	ФИЛОЗОФСКАТА И ЕСТЕТИЧКАТА СУШТИНА НА АЛТЕРНАТИВАТА	3
	Филозофски сознанија за алтернативата	4
	Разни форми и искуства на алтернативата	7
	Цивилизацијата и алтернативата	11
	Значењето на социјалната алтернатива	13
	Алтернативни културни форми	16
	Театарската алтернатива	20
3.	ПОЈАВАТА НА АЛТЕРНАТИВНИТЕ ТЕАТАРСКИ ФОРМИ ВО МАКЕДОНИЈА	22
	Првите пројави на алтернативниот театар во Македонија	23
	Алтернативниот дух на современото творештво	26
	Местото и значењето на алтернативниот театар во македонската театарска уметност и култура	28
	Алтернативата во македонската култура и позицијата на алтернативниот театар во неа	31
4.	ТЕАТАР „КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ“ (1970-1972)	35
	Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ и неговите алтернативни перформанси	35
	Основање на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“	38
	Условите и методот на работа на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“	39
	Животен натпревар на Хвар	46
	Скандалот во Св. Софија во Охрид	48
	Просторите и начинот на работа	52
	Претставите на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“	54
	- „Скици од преданието каинавелско“	55
	- „Зелената гуска на нашата младост“	57
	- „Сцени од рицарските времиња“	58
	Зошто се растурија „Голтарите“?	59
	Разговор на МОТ за „Голтарите“	60
	Естетичките извори на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“	61
5.	ТЕАТАР НА РОМИТЕ „ПРАЛИПЕ“ (1970-2007)	63
	Создавањето на Театарот на Ромите „Пралипе“	64
	Претставите на Театарот на Ромите „Пралипе“	66
	Театарот на Ромите „Пралипе“ во Германија	77
	Една филозофска анализа на театарот на Ромите	83
6.	ТЕАТАР „ЧЕКОРИ“ (1974-2007)	89
	Создавање на Театарот „Чекори“	89
	Претставите на Театарот „Чекори“	95
	Членството во Театарот „Чекори“	100
	Театарот „Чекори“ оди понатаму	102
	Естетиката на Театарот „Чекори“	103

7.	ОТВОРЕН ТЕАТАРСКИ УНИВЕРЗИТЕТ - ОТУ (1976-1985)	106
	Естетичката лабораторија и нејзините театролошки истражувања	107
	Отворен театарски универзитет - оригинална театарска, естетичка и педагошка идеја	112
	Естетички и културолошки карактеристики на Отворениот театарски универзитет	117
	Иницијатива за основање на Универзитетски културно-информативен центар	125
8.	ТЕАТАРСКА РАБОТИЛНИЦА НА ФИЛОЗОФСКИОТ ФАКУЛТЕТ (1978-1985)	129
	Основање, дејноста и развитокот на Театарската работилница ФФ	129
	Принципи, извори, начин и методи на работа на Театарската работилница ФФ	133
	Претставите на Театарската работилница ФФ	135
	- „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“	135
	- „Како Трупата Сина блуза ќе ја прикажеше Животинската фарма од Џорџ Орвел“	146
	- „Пепелашка во поправен дом“	154
	- „Сцени за шмекерите“	163
	Естетичките карактеристики и придонес на Театарската работилница ФФ	171
174	АЛТЕРНАТИВНИ ТЕАТАРСКИ ПРОЈАВИ ВО ИСТОЧНА МАКЕДОНИЈА (1970-ТИТЕ)	180
	Драмска група „Сцена 71“ - Виница	182
	Драмско студио „ЗЕР“ - Пробиштип	185
	Драмско студио - Штип	188
10.	МЕЃУНАРОДЕН ТЕАТАРСКИ ФЕСТИВАЛ - МОТ / МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР (1976-2007)	193
	Создавањето и концепцијата на фестивалот Млад отворен театар	194
	Почетоците и развојот на Младиот отворен театар	198
	Меѓународното значење на МОТ	201
	Целите на фестивалот Млад отворен театар	204
	Публиката на МОТ	206
	Резултатите на МОТ	208
	Организацијата на МОТ	210
	Естетичките карактеристики на МОТ	212
11.	ПОЕТСКИ ТЕАТАР „СКРБ И УТЕХА“ (1988-2007)	220
	Карактеристиките на Театарот „Скрб и утеха“	220
	Претставите на Театарот „Скрб и утеха“	222
	Естетичките карактеристики на Театарот „Скрб и утеха“	228
12.	ВРЕДНОСТ НА АЛТЕРНАТИВАТА	232
	Бројноста на алтернативните пројави во македонската култура	234
	Развојот на светот и алтернативниот театар	239
	Македонската театарска алтернатива и македонската култура	241
13.	БИБЛИОГРАФИЈА	244

ВОВЕД

Театарската алтернатива, како и сите современи алтернативни форми на творештвото и живеењето, е движење. Сите ние од алтернативните движења ја почувствувавме оваа прокреативна функција на нашето дејствување. Алтернативата беше наш живот, кој се обидувавме да го направиме поинаков, подобар, прокреативен, позначаен.

Тоа им се случува во модерната епоха на многу млади творци низ целиот свет, а посебно им се случуваше во нашата ера. Од Модерната, низ различни видови, културата и уметничките жанрови се развиваа со амбиција да претстават нови, различни проседеа и изразни средства. Алтернативата е централен дух на новото време. Во секоја година на нашата епоха, во секој творечки вид можат да се пронајдат творби кои претендираат не само на висок артистички квалитет, туку и на различитост во креацијата и медиумскиот пристап.

Така алтернативните стремежи и на младите македонски творци се вградуваа во вкупната слика на творештвото и естетиката на нашата епоха. Со тоа филозофијата на нашето живеење и нашата филозофија на творењето се доближуваа и проникнуваа со општите, најзначајните и радикалните творечки проседеа во Европа и светот. Со тоа ние реално станувавме дел од големото семејство на ангажираните збратимени млади творци.

Во седумдесетгодишната историја на македонската Модерна и алтернатива, има бележити пројави во различните уметнички жанрови. Од песните на Кочо Рацин до современите дела на најмладата генерација на македонски музичари, сликари и скулптори, можат да се пронајдат, истакнат и аксиолошки возвишат многу творци и нивни дела. Но, од сите форми на уметноста, се чини дека нашата театарска алтернатива има постигнато најударни пробиви и најсилни проникнувања во битието на културата и на соодветниот творечки жанр.

Со Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ (познатите „Голтари“), Театарот на Ромите „Пралипе“, Отворениот театарски универзитет на

Естетичката лабораторија, Театарската работилница на Филозофскиот факултет, фестивалот „Млад отворен театар“ и со многу други театарски форми, посебно на младинското театарско творештво, и во Скопје и во другите градови, особено во Источна Македонија, остварени се извонредни творечки резултати - кои алтернативната театарска продукција во Македонија, со нејзиниот континуитет и квалитетни остварувања, ја сместуваат во средиштето на културата и уметноста во одредениот час, а со тоа духот на алтернативата и на алтернативниот театар станаа битни за вкупното битие на македонската култура.

Како учесник во најзначајните алтернативни театарски пројави кај нас, својот филозофски и научноистражувачки хабитус го развив заедно со посветеноста на имплементацијата и развивањето на алтернативниот дух во македонската театарска култура. Затоа и академскиот научен труд низ кој сакам да ги изложам своите сознанија за значењето на културните движења во националните творечки и духовни процеси го посветив на појавата, суштината, местото, резултатите и значењето на македонскиот алтернативен театар.

Алтернативата секогаш има филозофско и етичко значење. Во случајот на македонскиот алтернативен театар таа имаше и прекрасна естетска димензија. Големите претстави од македонската алтернативна театарска сцена ги возбудуваа гледачите, а особено сите оние кои беа загледани напред, кои му посакуваа најдобро на нашето општество и кои знаеја дека низ културните процеси се кали свеста и енергијата на еден народ. Како генерациски придонес, алтернативните театарски пројави беа врв на творечките подеми и дострели на македонската младина и млади творци.

За тоа, за големата авантура на македонскиот алтернативен театар, за стремежите да се дофати највисокото и да се направи нешто најдобро, за моќта на нашето разбирање на светот и на нашата вештина него да го протолкуваме, привлечеме и усвоиме говори оваа докторска дисертација за естетиката, филозофијата и етиката на алтернативниот театар во Македонија.

ФИЛОЗОФСКАТА И ЕСТЕТИЧКАТА СУШТИНА НА АЛТЕРНАТИВАТА

Алтернативата е еден од клучните поими во новата епоха. Иако терминот е создаден во Стариот век, долго овој поим немаше големо духовно значење, бидејќи егзистенцијата имаше персистентност, а променливоста на состојбите, идеите и вредностите не се случуваше брзо, туку беше дел од нормалниот развој на светот и на човечката мисла и дејствување. Откако во Новиот век настапи стремежот за револуционерна промена на животните и социјалните состојби, за радикално менување на свеста и концепциите, алтернативата почнува да засијува како точен опис на стремежите и случувањата. Со тој поим се истакнува клучната улога на личноста и на нејзиниот избор во творештвото, за појавата на новите тенденции и за развитокот на новите духовни и социјални форми.

Терминот *алтернатива* потекнува од латинскиот збор *alter* во значење *друг, еден од двата, или поинаков, или следен, втор според редот*, што е основа за многу слични зборови, како *удвојување, појава на нешто друго, или друг пат*, или од терминот *alternus*, со значење *се менува, дава нов плод, односно се менувам, се двоумам, се колебам при изборот, или прекратувам некои права или давам нешто ново, или правам нешто наизменично*, додека *alternus* значи *она што се менува, променливо, што се заменува во одреден период* (секоја втора година). И поимот *алтернација* е многу познат, посебно во театарот и другите изведувачки уметности, со значење *замена, сменување* (на улогата). Оттука е создаден и збор што значи *расправање, карање, забележување, префрлување* (што може да биде интересно за нашиот проблем).¹ Познатата синтагмата *altera pars* е многу значајна и поучна за нашето истражување, бидејќи укажува на културната и морална потреба да се согледа и сослуша другата страна - *Audiatur et altera pars, Сослушај ја и другата страна!*, рекол големиот филозоф и драматичар Сенека.²

¹ Milan Žepić, *Latinsko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb, Školska knjiga, 1967, str. 26.

² Zvonimir Doroghy, *Blago latinskog jezika*, Zagreb, Matica hrvatska, 1966, str. 47.

Алтернативата значи *избор помеѓу две нешта*, определување за едното или другото решение.³ Дури често се говори за тежината на изборот на вистинската од двете можности (сличен е поимот *дилема*) или дека е „неугодна ситуацијата во која што сме присилени да го направиме таквиот избор, а дадена е само можноста *или-или*“.⁴ Во логиката алтернативниот суд е оној кој укажува дека мора да се направи избор меѓу двата квалитети на субјектот кои во дисјунктивниот суд меѓусебно се исклучуваат (S има или нема некое својство) или, пак, алтернативните судови се оние кои можат да се заменат затоа што нивната смисла (содржина) е иста, иако им е различна формата-изразот. Но, за двете логички суштини ставовите во естетиката не се толку едноставни, зашто во естетското творештво нештата не се просто еднозначни.

Мошне е значајно укажувањето дека „менувањето“ (*англ.* to alter, или the alternation), т.е. правењето нешто да биде различно или *станувањето различен*, не значи истовремено станување нешто друго, зашто менувањето се извршува во рамките на истата супстанција.⁵ Алтернативното е она што ги заменува местата со нешто, може да се стави наместо нешто друго, слично, особено ако тоа е „различно од она што е вообичаено, *традиционално*... Тоа посебно се однесува на личноста и на дејствувањето на младите луѓе, кои не се базираат врз воспоставените стандарди на обичното општество или нив не ги прифаќаат“.⁶

ФИЛОЗОФСКИ СОЗНАНИЈА ЗА АЛТЕРНАТИВАТА

Алтернативата се дефинира како шанса, можност односно како процес, активност, определба да се „одбере помеѓу две нешта, патишта или дејства или тие да се променат“. Посебно се истакнува дека тоа особено се однесува на активноста, дејствата.⁷

³ Милан Вујаклиња, *Лексикон страних речи и изрази*, Београд, Просвета, 1970, стр. 32.

⁴ *Filozofijski rječnik*, Zagreb, Matica hrvatska, 1965, str. 23.

⁵ Dictionary of English Language and Culture, Longman, 2003, p. 32.

⁶ Ibid., p. 33.

⁷ Ibid.

Но, - треба да се внимава. - Иманентно на филозофската смисла е од алтернативата да не се бара дефинитивно определување. Всушност, на особен начин Имануел Кант во „Критиката на чистиот ум“ посочи што значи алтернатива. Тој со *антиномиите* покажа дека за некои суштини може да бидат изречени две сознанија, кои кажуваат сосема различни нешта, но имаат слична сознајна вредност, бидејќи не може да се определиме што е точно:

- Светот има свој почеток во времето и неговиот простор е ограничен. - Светот нема почеток во времето ниту неговиот простор е ограничен. туку тој е бескраен и во времето и во просторот.

- Секоја сложена супстанција во светот се состои од прости делови, сложеното настанува од простото. - Сложената супстанција не е составена од прости делови, никаде не постои нешто просто.

- Покрај каузалноста според законите на природата, во светот мора да се претпостави и каузалноста на слободата. - Не постои слобода, туку сè во светот се случува според природните закони.

- Во светот постои апсолутно нужно суштество, кое е или негов дел или негова причина. - Не постои апсолутно нужно суштество како причина за светот, ниту во светот ниту надвор од него.⁸

Помеѓу двата исказа за нешто, кои се алтернативни, нема средина и проникнување. Тие се исклучуваат. Ако може да се докаже лажноста на едниот, автоматски се утврдува вистинитоста на другиот. Всушност, мора да се избере едното од двете.⁹ Тоа многу говори за духовната острина на алтернативата, која се создава за да негира некоја состојба, став и вредност, а не новосоздаденото, новата ориентација, да се вгради врз веќе постојното.

Таа драматичност на новото и различното ја покажуваат филозофските определби на алтернативата.

Во еден филозофски речник, алтернативата се определува вака: Алтернатива - *лат.* *alternare*, од *alter* (друг), *alternus* (еден по другиот) - нешто што следува или што прави да следува во низата на улогите:

⁸ Стефан Сидовски - Кирил Темков, *Филозофија за 4 клас гимназија*, Скопје, Просветно дело, 2005, стр. 230.

⁹ Didier Julia, *Dictionnaire de la Philosophie*, Paris, Larousse, 1964, p. 15.

Денот се сменува со ноќта. Сменување на културите; Алтернација - *лат.* *alternatio* - следство на две нешта, кои меѓусебно се сменуваат, кои меѓусебно ги заменуваат местата; Алтернативен - а) она што се сменува, т.е. што се создава следејќи нешто друго; б) (во логиката и правото) она што искажува две нешта од кои само едното е вистинито; алтернативен суд (ова двојство ја создава алтернативата); Алтернативно - а) синтеза на она што следува едното по другото; б) систем на два става-суда, од кои едниот е вистинит, другиот лажен; (во логиката) дисјункција - ситуација во која има само два можни става; в) секој од двата члена-става на една алтернатива".¹⁰

При тоа во овој прочуен речник се цитираат и неколку филозофски погледи за алтернативата:

„Често се говори за алтернативата во напредувањето и назадувањето кои можат да се видат во историјата. Сите продолжителни дејства во една насока предизвикуваат реакција во спротивна насока. Потоа тоа ја презема улогата, а клатното постојано се движи ваму-таму“ (Анри Бергсон: Двата извора на моралот и на религијата).

„Сменувањето на напорите и на задоволствата во кои ние ги уживаме плодовите на напорите всушност го гради времето на светот“ (Емануел Левинас: Од постоењето до постоечкото).

„Своното на блиското училиште свони во овој миг и јас ги забележувам тие кратки сменувања на звукот и тишината, кои соодветствуваат на неговите удари“ (П. Фрес: Психологија на времето).

„Зборовите на Пол Валери ме ставаат во оваа *грозна* алтернатива - или да го откријам апсурдот во она што тој го вели, или да го согледам апсурдот во она што јас го правам (Андре Жид: Дневник, 9.2.1907).

Сепак, во многу филозофски лексикони и книги не се споменува ниту објаснува алтернативата освен во логичка и правна смисла. Тоа покажува дека големото значење на алтернативата во општочовечка, социјална и културна смисла е нешто релативно ново. Основата на идејата сепак може да се најде кај најзначајниот филозоф-енциклопедист Аристотел, но поврзано со поимот алтерација - *промена*.

¹⁰ P. Foulquié - R. Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 19-20.

Тој разликува три вида промени - *промена на квалитетот*, што е различно од *промената на квантитетот* (како пораст и намалување) и *промената на местото* (како својство на физичкото движење).¹¹

Алтернативата во културата и театарот треба да се зема во смисла на изградба на ново сознание и вид уметничко дејство, значи во *духовна смисла*, а не просто како промена на материјалното. Современата духовна алтернатива покажува како светот се промени - од статичен кон динамичен, од конзервативен кон радикално подвижен и од бавно еволутивен кон револуционерно настроен.

Тоа е видливо во разните културни промени што се случуваат во сите сфери на човечката егзистенција и активност.

РАЗНИ ФОРМИ И ИСКУСТВА НА АЛТЕРНАТИВАТА

Во културата денес алтернативата се рашири и стана многу интересен и важен феномен. Станува збор за разни видови активности и дела.

На пример, тоа може да бидат пројави и дејства кои не се еднакви како вообичаените, стандардните, но има потреба од нив, бидејќи донесуваат корист. На пример, *алтернативната медицина* се оние знаења и вештини - традиционални, натурални или по потекло од разни региони на светот - кои не се применуваат во општата, „класичната“, медицина. Но, во потрагата по лек за безизлезна болест, или по нов вид дејства и нивно поинакво влијание врз организмот и психата, се прибегнува кон нивно користење. Такви се разни природни чаеви, тинктури и сл. од растенијата, кои што се користат во народната медицина и ги препорачуваат и прават тревари; вештината на видари и биоенергетичари за мesteње на зглобови или за поткревање на тонусите во телото со тн. биоенергија; акупунктура и акупресура - кинеска вештина на бodeње со игли или правење притисок врз определени точки, за да се предизвика минување на болката, смирување на свеста (за

¹¹ Види Viljem Riz, *Rečnik Filozofija i religija - istočna i zapadna misao*, Beograd, Dereta, 2004, str. 27 i 47.

оперирање без опивка) или излекување на некои хронични болести; користење гладување како метод за излекување; поттик на самоизлекување со автоинфузија итн.

Таквите методи не треба да бидат чудни и неразбирливи, туку само непознати во класичната европска (европоцентрична) медицина.¹² И самата медицина започнала со малку знаење и мал број лекови, кои со тек на времето се зголемувале со нови откритија и со прием на лекови за кои медицината чула од некого и почнала да ги применува (на пример, кинин за лекување на маларијата, за кого се чуло од Индијанците од Јужна Америка и сл.). Алтернативата тука дава значење на нов пробив во суштината на здравјето и болеста и раѓање на нов метод на лекување, односно проширување на веќе познатите сознанија и техники. Овие пројави се нарекуваат и *комплементарна медицина*, во смисла дека така се дополнува и доведува до целост полето на медицинските сознанија и лечење.

Самиот пристап кон медицината во модерното време, впрочем, се разликува од постарите: се инсистира дека болеста има различни фактори, помеѓу кои особено е значаен социјалниот.¹³ Тоа сведочи за уште еден елемент на алтернативното - неговата поврзаност со општествените процеси и со растењето и промената на социјалниот сензибилитет.

Овој вид алтернативни пројави многу се развиени во единствените физичко-психички активности. На пример, вежбите од Далечниот Исток под име тај-чи-чуан се разликуваат од сите видови вежбања кај другите народи, посебно во Европа. Јасно е дека станува збор за алтернативен пристап кон вежбањето кое е корисно за личноста - за единството на психичкото и физичкото, на концентрацијата, релаксацијата и акцијата. „Телесното самоусовршување, ако не е потчинето на целите на духовниот развој на личноста, се пресвртува во фанатична и бесмислена активност“.¹⁴

¹² Карпош Бошковски, *Медицинска етика и деонтологија*, Скопје, Ѓурѓа, 1999, стр. 150-154.

¹³ Владимир Иванов, *Философија и медицина*, Софија, Академично издателство М. Дринов, 2001, стр. 19.

¹⁴ Константин Теодосиев, *Въведение в тај чи чуан*, Софија, Шамбала, /s.a./, стр. 1.

Тоа особено може да се согледа во најпознатата светска алтернативна духовна и физичка дисциплина - јогата. По потекло од Индија, јогата го освои светот со своите необични и специфични цели, објаснувања, упатства и дејства, за кои нема пандан во другите култури. Патот кон развој на личноста и достигнувањето на слободата како самоослободување води преку етички норми на правилно лично однесување, како и на почитување на другите, потоа преку хигиенски стандарди и акции, развој на дишењето, необични физички позиции и активности со органите, концентрација, развивање на внатрешната енергија, откривање на суштината, постојано повторување на јогските дејства, сè до високите интелектуални и духовни дострели на медитацијата и самореализацијата.¹⁵ Основната поука од овие алтернативни дејства е дека за алтернативата се основни индивидуалните искуства и напори: нема развој на идеите, на личноста и на творештвото без проникнување на самата личност во длабочините на светот, феномените и силите и беа возникнување на личност до новите простори и височини.

Слични се случувањата и развојот на алтернативата во спортот. Спортот е вид игра, во која се развиваат и уживаат човечките сили. Основните видови се трчање, скокање, кревање и фрлање предмети, пливање, борење, јавање, веслање и сл., кои се поврзани со природните способности и движења на човекот. Во античката цивилизација спортот се разви до исклучително висок степен, така што основната воспитна димензија беше достигнување на *калокагатија*, единство на убавината и добрината.¹⁶ Сите подоцна развиени спортови се родиле како алтернативни движења и игри, најмногу во последните 150 години - фудбал, ракомет, кошарка, хокеј и др. Во нив често се појавува и алтернативен порив за ширење и усовршување, што е составен дел од

¹⁵ За суштината и етичките и естетските димензии на јогата види во книгите на Стојан Пржовски, *Филозофија на јогата*, Скопје, Епоха, 1998, и *Јога и етика*. Моралните вредности на индиската филозофија во системот на јога, Скопје, Епоха, 2001 - кои се одбранети како магистерски труд и докторска дисертација на Институтот за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје.

¹⁶ Ова е важно за разбирање на проблематиката на алтернативата, бидејќи алтернативните тенденции во современата уметност најчесто се однесуваат на единството на естетското и етичкото.

современата цивилизација. Поуките од користењето и растежот на спортот се однесуваат на широчината на можните алтернативи и на освојувањето на нови учесници, љубители и публика, иако пред тоа тие не го познавале тој спорт.

Во смисла на етиката на алтернативата мошне се значајни димензиите на Олимпизмот и неговите ориентации. Самиот знак на Олимпиското движење - *петте поврзани кругови*, создаден во 1913 година од Пјер де Кубертен (Pierre de Coubertin 1863-1937), иницијаторот за еден нов вид човечко активирање и поврзување низ спортски игри, соработка и задоволство - е нов вид симболна комуникација која го истакнува светското единство (круговите не се користат одделно). Еден од најпознатите лозунги на Олимпизмот е *Побрзо, повисоко, посилно!*, искажан од отецот Анри Дидон (1905), кој говори за единството на духовното и физичкото во спортот. Другиот лозунг *Најважно е да се учествува!*, кажан од Кубертен (1908), го симболизира значењето на секој учесник во спортот.¹⁷ Овие лозунги на суштествен начин ја означуваат смислата на алтернативното творештво и во културата.

Во сите овие случаи, станува збор за духовни пројави, во кои физичкото се вклучува во единството на човечкото размислување, морално однесување и дејствување. Таква смисла имаат и новите видови ангажман во културата, кои понекогаш се развој на постоечките дејства, понекогаш нивно ширење и развивање, што може да биде и со нови замисли и методи, а понекогаш и сосема нови видови дејствување, нови содржини и форми, кои можат да го имаат значењето на алтернатива - сè додека не бидат усвоени и развиени како стандардни активности на тоа поле. Единството на човековиот свет се согледува и во тоа што е можна и транспозиција на духовните импулси од алтернативата во една област врз другата сфера - на тој начин на многу начини се одржува амбицијата и духот на алтернативата во човечкото живеење и култура.

¹⁷ Види во материјалот *Олимписка и спортска етика* од д-р Кирил Темков, изработен од Македонската олимписка академија при МОК, 2007.

ЦИВИЛИЗАЦИЈАТА И АЛТЕРНАТИВАТА

Истакнуваме дека битието на културата е алтернативата. Целата култура е дело на човекот наспроти природните услови во кои започнал неговиот пат. Создавајќи ги претпоставките и основните елементи на својот живот, луѓето всушност започнале да прават алтернативен систем на живеење. Тој е изграден, или поточно дограден, врз природната база, но е своевиден според квалитетот. Појавата и развитокот на цивилизацијата можат да се сметаат за основна алтернатива, која произлегува од визиите и амбициите на луѓето да обезбедат опстанок и да ја облагородат својата егзистенција.¹⁸

Сепак, начинот на живеење и творење на луѓето, иако претставува грандиозно напредување - не значи постојано револуционизирање, менување, пресвртување на животните и творечките методи и тенденции. За човечкиот дух е карактеристична, исто така, навиката, следењето на веќе наученото и провереното, одржувањето на традицијата, траењето на истото. Врз тоа се базира одржувањето на животот, иако неговото креирање и напредување, всушност, прогресивно создавање, е резултат на неочекуваните и рески новини, кои настапуваат како алтерација. Овие сознанија и определби најнапред се алтернативни, најчесто неразбрани од мноштвото, понекогаш критикувани и отфрлани, примани со недоверба - додека не станат нешто вообичаено, стандардно знаење, општо позната техника и незаобиколен метод. Таква е судбината на круцијалните пронајдоци и откритија на човештвото, за кои денес најчесто не ни помислуваме каква силна амбиција за создавање барале, колкав творечки напор е вложен во нив и какви сомневања и пречки им поставувале луѓето во средината пред да ги прифатат.

„Во човековиот дух нема ништо поважно од идеите. Човековите дострели се темелат врз неговите идеи. Кај пронајдоците особено фасцинира тоа што често може да видиме како некоја идеја, родена во човековиот дух, може да го измени целиот развиток на цивилизацијата...

¹⁸ Види за ова во две значајни дела: Keneth Clarck, *Civilizacija*, Zagreb, Mladost, 1972, и Jacob Bronowski, *Uspon čovjeka*, Rijeka, O. Keršovani, 1984.

Сепак, пронајдоците не се секогаш добредојдени... Нема ништо што може да се спореди со возбудувањето што нè обзема кога го следиме развитокот на некоја идеја... Епохата на пронајдоците уште не е завршена“ - пишува познатиот психолог, епистемолог и педагог Едвард де Боно¹⁹, кој е познат според својата поддршка за креативниот начин на воспитување на личноста, за да може да биде способна за креативно дејствување.

Впрочем, не само за цивилизацијата, туку и за целата сфера на сознанието и културата - за науката, филозофијата, уметноста, педагогијата, всушност за сите творечки форми, може да откриеме и утврдиме дека се развиваат и преку системот на алтернатива. Новата идеја и творечка постапка често се раѓаат како нешто поинакво, дури спротивно, од она што било важечко порано. Можеби не се негира сосема поранешната идеја и метод, но новото, за да биде значајно, треба да биде „нешто друго“, особено интересно и творечки разиграно.

Така Талес ја создаде филозофијата наспроти митолошкото објаснување на светот, Сократ ја унапреди филозофијата наспроти природонаучните (космолошките) мислителите и софистите, Бекон и Декарт ја развија наспроти закостенетиот, догматизиран схоластицизам, Сен-Симон, Конт, Прудон, Маркс развија ново социјално мислење наспроти идеите на неминовност од аристократизираното општество, постојана егоистичност и експлоататорски односи, Фројд ги изненади сите луѓе со укажувањето на нивното внатрешно богатство и на тревогите во психата, Расел и Витгенштајн почнаа да градат креативен систем на прецизно мислење, егзистенцијалистите го потресоа светот со укажувањето на драматичноста на личната егзистенција итн.

Тоа истото се случуваше во театарот. Театарот е роден со талентот, творечките потраги и идеите на Есхил/Ајсхил, „трагичар кој несомнено прв умеел трагичкото дејство уметнички да го поврзе со некој морално-религиозен или социјално-политички проблем и да му даде постојана форма“.²⁰ По Есхил, Софокле, па Еврипид успеаја навистина

¹⁹ Edward de Bono, *Povijest izuma od kotača do računala*, Split, Marjan tisak, 2005, str. 9-11.

²⁰ Др Милош Ѓуриќ, *Историја хеленске књижевности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1986, стр. 268.

творечки да ја унапредат драмската игра и содржина и да им дадат поголемо значење на определените личности во драмата.²¹ Потем следуваше развитокот со оригиналните пристапи на Шекспир, Лопе де Вега, Молиер, Гете, Шилер, Стриндберг и Ибзен, Чехов, Станиславски, Рајнхарт, Брехт... Ливинговците, Питер Брук, Дејвид Мемет, сè до денешните најавангардни театарски истражувања.

Во секој творечки систем може да се следи развитокот на творештвото како стандарден метод, потоа појавата на новите идеи како алтернатива, како и нивно натамошно вградување во културата и, дури, прифаќање како главен начин на творење, за потем повторно да се појават нови алтернативни пристапи. Сашко Насев покажа во својата докторска дисертација како оваа низа на естетски новини и развој на театарската култура течеше во последниве осум децении во американската драматургија и театар.²²

Може да кажеме дека без алтернативата нема вистински развој на цивилизацијата и општеството.

ЗНАЧЕЊЕТО НА СОЦИЈАЛНАТА АЛТЕРНАТИВА

Театарот е *par excellence* социјална творечка форма. Тој се развива во одредена социјална средина и епоха, неговата тематика е предимно социјална, тој прикажува судири и дилеми со социјална заднина, има тенденција да понудува идеи и одговори со социјални цели. Се разбира, театарот е пред сè културен феномен, значи творештво кое има свој сопствен *raison d'être*, но од сите уметности, театарот (покрај архитектурата) е најповеќе поврзан со социјалната структура и динамика, со општествениот дух, социјалната свест и политичките позиции. Затоа при согледбата на филозофските и естетичките аспекти на алтернативата неизбежно се наметнува разгледбата на социјалната алтернатива.

²¹ Ibid., стр. 285-329.

²² Сашко Насев, *Сериозноста на играта*. Естетиката на современиот американски театар, Скопје, Епоха, 2002. Оваа книга произлезе од докторската дисертација на авторот одбранета на Институтот за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје (2001).

Во науката одамна е познат ставот за еволуцијата на човекот и на неговите социјални организации. Напоредно со развитокот на човекот како биолошко суштество течел и развитокот на општествените односи и форми. Всушност, поточно е да се каже дека биолошкиот и социјалниот развиток на човекот одат заедно и меѓусебно се условуваат. Затоа социјалните цели, релации и институции се мошне значајна димензија на човечкото живеење. Тие се изразуваат со богатството социјални вредности и социјални појавни форми, кои претставуваат суштина на човековата егзистенција и сведочат за степенот на неговиот развој.

Сè што се случува во општествената сфера има одраз и врз другите димензии на човековото живеење и дејствување. Станува збор за богатство од интеракции, но заради примордијалноста на социјалната сфера општествените случувања и активности се земаат како извор за другите видови човечки дејства.

Истото се однесува и на прашањето на алтернативата. Човечката заедница е примарна колективна целина, но може да има разни пројави. Затоа идеите за нејзиното значење и организација се многу битни за човечкото живеење. Во текот на историјата општеството се развивало од едноставни кон сè посложени форми, за сега да оди кон глобализација - светско поврзување на човечкото живеење. Се раѓале идеи за подобри човечки односи и за посоодветно организирање на општеството. Според логиката на човечката размисла и однесување, тие идеи најнапред биле критички во однос на реалноста, особено ако таа е традиционална и во заедницата доминира конзервативниот дух. Критиката е смисла на однесувањето на човекот кон нештата кои не му се допаѓаат, или мисли дека не се сообразни на степенот на развојот, или предлага нови главни вредности и нов начин на општествено организирање.

Новите визии за човечките односи се *алтернатива*, понудена како објаснување за посочените нови вредности и подобра општествена организација. Нивната суштина е иста како и за сите други алтернативни процеси во сите сфери на креативноста и ја имаат иста судбина - можно прифаќање и евентуално инаугурирање во општествената свест и релации. Важно е да истакнеме дека социјалната алтернатива има голема улога врз другите димензии на човечкото живеење. Тоа значи

дека во разбранетите историски процеси и социјални конвулзии, овие силно влијаат врз другите форми на човечкото дејствување, посебно врз културата и уметноста.

Така при бавното историско движење и кај доминацијата на конзервативните социјални тенденции има помалку уметничка алтернатива. Но, во таквите околности може да се случи духовната алтернатива да игра улога на катализатор на социјалните односи. Таква беше позицијата на Ренесансата и на мислата и уметноста во таа епоха за вкупно раздвижување на европското општество. Катастрофалната конзервативна политика на Франција предизвика развој на Просветителството и појава на бројни мислители, медиуми и дела кои со творечкиот дух ја анимираа промената на режимот и настапувањето на Француската Револуција (1789). Таква улога сакаа да имаат и на свој начин ја одиграа и германските романтичари и мислителите на германската класична филозофија (Кант, Фихте, Шелинг, Хегел), кои ги возбудија духовите во целиот свет. И денеска критичката мисла на Волтер, делото на енциклопедистите, духовната сила на француските материјалистички и на германските идеалистички мислители, визиите на Фихте за човековата слобода како негова суштина се база за секој вид алтернативно мислење и дејствување.

Создавачите на утопизмот Томас Мор и Томазо Кампанела мечтаеја за алтернативно добро човечко општество, во кое сите ќе може да живеат човечки и ќе се договорат за социјалната организација, која - поинаква - ќе биде основа за вистински прогрес на заедницата. Таа позиција роди една од најсилните инспирации за алтернативата во современото човештво - *утопизмот* непрестајно раѓа социјални, политички и артистички алтернативи. Некои идеи, како на научните утописти Етјен Кабе („Пат во Икарија“) или Жил Верн, се реализираат секојдневно со развојот на науката и техниката, а некои алтернативни вредносни системи, како на социјалутопистите Сен-Симон, Фурие, Роберт Овен, бавно пронаоѓаат место во социјалното живеење, но се реализираат, колку што човечката практика успева да ги совлада

отпорите кон чудесните визији за еднаквоста, братството, трајното пријателство, солидарноста, соработката итн.²³

Тоа е видливо особено во проблематиката на новите методи на социјално-политичките односи. Махатма Ганди иницираше остварување на големи политички цели со мирољубиви средства. Тоа го правеа и двете најпопуларни личности во последните половина век - Мартин Лутер Кинг и Мајка Тереза. Алтернативната форма стана главна вредност на светската политика, а толеранцијата е усвоена како основен метод на човечките односи.²⁴ Кога социјалистичкото општество се движеше кон својот залез, еден негов критичар Рудолф Баро со книгата со наслов „Алтернатива“ ги изрази своите прогресивни идеи.²⁵

Социјалната алтернатива е нужен факт на човечкото живеење. Тоа го покажува не само делото на Маркс и на другите бројни социјални реформатори во XIX и XX век, туку особено познатата Марксова забелешка: „Филозофите досега само го толкуваа светот, тој треба да се промени!“ Тоа е суштината за изворот на алтернативата - потребата од промена, свеста за нужноста од промена и ангажманот на луѓето кои знаат и умеат да ја направат промената. Кетеринг рекол: „Целиот свет ги мрази промените, а сепак тоа е единственото нешто што води во прогрес“.²⁶

Алтернативата е дело во тек/прогрес, активност во развој. Така е особено во културата.

АЛТЕРНАТИВНИ КУЛТУРНИ ФОРМИ

Откако се забрза светскиот развој во последните два и пол векови, паралелно со тоа се развиваше сè повеќе и свеста за потребата од алтернативни форми и методи на дејствување во сите сфери на човечкото живеење. Во уметноста во последните стотина години се

²³ Интересни согледби на меѓусебното влијание на утопизмот и уметностите дава Filiberto Menna, *Proricanje estetskog društva*, Beograd, Radionica SIC, 1984, str. 44.

²⁴ Види *Толеранција - Култури на мирот*, УНЕСКО, Скопје, Детска радост, 1997.

²⁵ Rudolf Bahro, *Alternativa*. Kritika realnog socijalizma, Zagreb, Globus, 1981.

²⁶ Цитирано според Vind - Kruk - Gunter, *Moć neverovatnih ideja*. Promenite svoj život i posao, Beograd, Mono - Manana, 2006, str. 187.

случија разни значајни алтернативни пројави. Од развивањето на симболизмот и импресионизмот до денес се појавија нови уметнички жанрови (фотографија, филм, џез, перформанс, видео), широко се развија уметничкиот дух и креација во разни творечки видови (дизајн, мода...) и се појавија разни артистички методи и стилови во уметничките жанрови (футуризам, експресионизам, надреализам, хиперреализам, поп-арт...).

Денес сме стигнати до ситуација да имаме уметнички жанрови со квалификатив „алтернативни“: алтернативна кинематографија, алтернативна комедија... Нив новите речници ги означуваат како „забавна пиеса, филм или друго дело кои се различни и модерни во своите пристапи, со својата содржина итн. (а специјално со тоа што се нерасистички, несексистички итн.)“.²⁷ Дури во дизајнот, кој е алтернативна форма на творештвото, денес се развива „алтернативен дизајн“ - белгиецот Арне Квинз (Arne Quinze), бунтовнички архитект на предмети за ентериерите.

Како алтернативни се вбројуваат и разни дела и активности со префиксите „еко“ и „био“, како израз на новиот дух на барање на биолошки чисти продукти, кои не ја повредуваат животната средина како еколошки систем итн.

Значи, во културата веќе широко се познати и актуелни синтагмите со поимот „алтернативно“ (како што видовме понапред со алтернативната медицина и сл.). Но, дали тие навистина се познати? Прегледувајќи неколку естетички речници, недостасуваат определниците за поимот „алтернатива“ или за „некоја алтернативна уметност“. Тие лексикони се создадени во поранешните земји на реален социјализам, значи јасно зошто ги нема таквите поими, бидејќи во литературата и лексикографијата од изминатиот период не бил обработуван поимот „алтернатива“ - во тој духовен свет немаше алтернатива, сè беше еднозначно определено и догматски толкувано. Но, тие книги се нови, значи традицијата е силна. Иако има разни алтернативни уметнички пројави, уште не е дојдено времето за нивна анализа.

²⁷ Dictionary of English Language and Culture, op. cit., p. 33.

Меѓутоа, ова треба да се дополни со покласично толкување на радикалната модерна уметност, на експериментот во творештвото. Тоа, на некој начин, би можело да биде синоним за уметничката алтернатива. Такво толкување даде познатиот историчар на современата уметност Ото Бихаљи-Мерин. Во делото „Ре-визија на уметноста“ тој ги проверува критериумите кои се менуваат и хиерархијата на артистичките вредности во новата епоха. „Присуствуваме ли на гаснењето на она што сме навикнале да го нарекуваме уметност или сме сведоци на ренесансата на уметноста со помош на нови медиуми и други творечки пориви?“ Во уметноста, предупредува Бихаљи-Мерин, „создавањето на една слика не значи нејзина изработка според некој модел, туку творечки израз на слики кои искажуваат желба, надеж, реалност“.²⁸

Претставувајќи го развојот на уметноста низ неколку илјади години и во разни цивилизации, а исто така објаснувајќи ги и новите тенденции во творештвото, Бихаљи-Мерин дава определба која е една од суштините на алтернативниот театар (иако тој прочуен автор главно говори за ликовните жанрови): „Сега го знаеме отстранувањето на границата меѓу модерните уметнички јазици и пристигнуваме до отстранувањето на границите меѓу уметноста и животот... Публиката се повикува да учествува во играта. Партиципација, интеракција, игра на играчите и на оние со кои се игра“. Уметноста, заклучува, Бихаљи-Мерин, „сигурно нема да престане обликувачки да дејствува во навидум бескрајното преобразување на човековото постоење. Нејзините можности се изменија, тие не се смалија, туку уште повеќе се зголемија“. И тој ги набројува можните патишта на уметноста, навестувајќи дека треба да минат низ алтернативен статус: надминување на езотеричната елитна уметност и свртување кон хумана универзалност со помош на мултимедијални средства; надминување на старите култови и ритуалните форми на уметноста кон будна, критичка свест за животот; проширување на комуникационите канали на уметноста, внесување на модерна техника во творечкиот процес, развивање колективни дела со учество на различни специјалисти; отстранување на границите на сите

²⁸ Ото Бихаљи -Мерин, *Ре-визија на уметноста*, Скопје, Култура, 1979, стр. 6.

историски времиња и простори во свеста на уметникот, воспоставување на една светска уметност, не како еклектичко редување, туку создавање на голема синтеза, на една уметност без граници.²⁹

Тоа е суштината на целината на вистинските уметнички креативни напори во современата епоха. За неа говори американскиот режисер Роберт Кориган, кој твореше кај нас, во книгата со симболичен наслов „Театарот во потрага по своето вистинско место“.³⁰ Тој посочува како современите животни состојби, политички трауми, развиените технички медиуми влијаат врз можноста за рецепција на театарското дело, но дека тоа може и мора да дејствува кон разоткривање на драмата на егзистенцијата, што е основна карактеристика на драмата.

Визија за градба на светот и на уметноста според новите сознанија и тенденции дава во нашата филозофска литература делото на професорот Георги Старделов „Вовед во иднината“. Определувајќи ја културата како „начин на кој живее секоја определена историска епоха“, Старделов инсистира културата да ја сфатиме како „свкупност на сестраните стремежи на определена историска епоха, од материјалната продукција до духовната репродукција“.³¹ Затоа бара пресвртување кон една култура во која се универзализира поимот *естетско* и сета дејност се здобива со духовна потенција. Сака културата да ги активира духовните и критичките човечки сили, да не го остави рамнодушен пред неговите социјални и егзистенцијални прашања. Секој треба да стане способен да твори и да се потврдува себе како сестрана личност. Старделов има визија за општеството како уметничко дело, а бара естетиката да се актуелизира како нова и сеопфатна аксиологија, со што ќе се помогне за темелна преобразба на светот.³²

Врз такви бројни филозофски концепции, естетички сознанија и творечки премиси се градеше идејата за алтернативата во современата епоха - посебно согледбите и тенденциите за алтернативно театарско творештво.

²⁹ Ibid., стр. 276, 278.

³⁰ Роберт Кориган, *Театарот во потрага по своето вистинско место*, Скопје, Македонска книга, 1990.

³¹ Георги Старделов, *Вовед во иднината*. За една дијалектичка теорија на културата, Скопје, Македонска книга, 1986, стр. 54.

³² Ibid., стр. 70.

ТЕАТАРСКАТА АЛТЕРНАТИВА

Во почетокот на XX век театарот беше во своевидна криза на идентитетот. Служеше главно за забава и одгледуваше малограѓански дух. Дури имаше малку високи творечки дострели, како делата на Чехов и нивните режии од Станиславски³³, или критичките театарски зафати на Ибзен и Шо. Затоа не е чудно што театарската модерна се пројави со парадоксалноста на алтернативата. Впрочем, во ограничената творечка свест имаше страв од алтернативата, бидејќи станува збор за неизвесноста во смисла на содржината и артистичката форма. Новиот дух на театарот започна со апсурдноста на „Кралот Иби“ (Ubu Roi) на Жари (Alfred Jary) и со теоретските образложенија на Антонен Арто.

Големиот француски мајстор на режијата и театарската теорија Арто (Antonin Artaud, 1896 - 1948), се појави со идејата за театарот на суровоста и за театарски постановки според принципите на источните театри, посебно од островот Бали, кај кои симболистичноста гради одлична театарска гносеологија и психологија, во есеите објавени 1938 година под наслов *Le Théâtre et son double*.³⁴

Вториот творечки импулс современиот театар го доби од експресионистичката драматургија на Бертолт Брехт. Заедно со фантастичната креативна имагинација и театарска зрелост, олицетворена во неговите оригинални пиеси, најпознати во светот кон средината на векот, Брехт изгради и дијалектичка концепција за театарот како форма на разотугена свест. Овој специфичен гносеолошки и антрополошки театарски пристап водеше кон разработка на значајна концепција за нов вид театарско дејствување, кој предизвика и бројни натамошни влијанија во сите видови уметности. Естетиката на Брехт, зачната како алтернативен театар и алтернативна театарска теорија,

³³ Иако концепцијата на Станиславски (в. К. Stanislavski, *Sistem*, Beograd, Partizanska knjiga, 1982), една од најзначајните во историјата на театарот и многу влијателна, особено во американскиот театар, после беше стигматизирана, во почетокот таа беше алтернативен метод наспроти традиционалните театарски пристапи.

³⁴ Книгата на Антонен Арто, *Театарот и неговиот двојник* е во постапка за објавување на македонски јазик во превод на Елена Никодиновска.

станаа окосница, централна точка на естетичките идеи во втората половина на XX век.³⁵

За охрабрување и развој на алтернативните театарски настојувања значајни се театарските постановки и теориските трудови на Питер Брук. Овој најзначаен режисер на крајот на XX век разви огромни проекти со митолошки идеи од разни епохи и региони, со употреба на различни јазици во иста претстава, со актери од разни земји итн.³⁶

Полскиот теоретичар и режисер Гротовски разви оригинална концепција на „сиромашен театар“³⁷, кој со скудни средства, но со развиена емоционалност и широчина на цивилизациските погледи, создаде нов вид театарски израз - *физички театар*, популарен и применуван и кај нашите најпознати алтернативни театри.

Најпрочуената американска алтернативна група Ливинг театар, со значење „жив театар“, ја покажа енергијата со која алтернативните театри ги образложуваат своите идеи и ги бранат своите ставови. Неговите водители Џулијан Бек и Џудит Малина беа творечки и актерски најзначајни инспиратори низ целиот свет во втората половина на XX век на низа театарски творечки проседеа и на нови естетички ставови. Истовремено, оваа алтернативна група покажа колку современите социјални и уметнички погледи се поврзани и меѓусебно се условуваат.³⁸

Всушност, основното во однос на овие концепции и театарски пројави, кои се развиваа и кај нас³⁹, е дека тие „се потпираат врз еланот на неговите учесници, претставуваат големо вложување и излучување на енергија, се трудат да бидат нешто друго и повеќе отколку обичните животни и творечки пројави“.⁴⁰ Тоа е духот на алтернативата.

³⁵ За филозофските и естетички идеи на Брехт види Сашко Насев, *Естетика епика*. Естетичките погледи на Бертолт Брехт, Скопје, Епоха, 1998 (оваа книга произлезе од магистерскиот труд на авторот, одбранет на Институтот за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје во 1997 година).

³⁶ Види Питер Брук, *Точка на пресврт* (40 години на театарско истражување: 1946-1987), Скопје, Лицеум, 2003.

³⁷ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu*, Beograd, ICS, 1976.

³⁸ Џулијан Бек, *Животот на театарот*. Односот на уметникот кон борбата на луѓето, Скопје, Лицеум, 2006.

³⁹ За филозофските поставки и естетиката на една од нив, една од најзначајните алтернативни театарски дела и трупи во Македонија - Театарската работилница на Филозофскиот театар во Скопје, напишав магистерски труд, одбранет на Институтот за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје во 1999 година.

⁴⁰ Jean-Pierre Bouyxou - Pierre Delannoy: *L'Aventure hippie*, Paris, 1992, p. 282.

ПОЈАВАТА НА АЛТЕРНАТИВНИТЕ ТЕАТАРСКИ ФОРМИ ВО МАКЕДОНИЈА

Алтернативната култура беше во голем подем во светот во 1960-тите години. Тоа беше втор бран на алтернативната култура во современата епоха. Првата голема пројава на алтернативни уметнички форми беше пред и по Првата светска војна. Тогаш значајните културни активности и стилови, како футуризмот и кубизмот, ги разликуваа вообичаените претстави за ликовната уметност и понудуваа нов начин на поврзување на естетиката со научниот поглед на светот. Најрадикалните беа дадаистите, кои, во виорот на Војната, испратија „ироничен nihilистички протест против светската војна и општеството од чии пазуви таа се појавила: вклучувајќи ја тука и уметноста на тоа општество“.⁴¹

Таква радикална алтернатива не се појави повторно уште еднаш (освен ако како нов вид уметност не ги сметаме информатички игри со надоградба од страна на корисниците, т.е. правењето на сајбер светови). Но, по Првата војна експресионизмот и надреализмот како нови стилови и филмот и џезот како нови жанрови претставуваа голем замав на алтернативата. „Ерата на џезот“ беше еден универзален апел за промена на живеењето, доживувањето, модата, моралот, граѓанското однесување, што сè имаше алтернативно значење. Тогаш се изгради сензибилитетот за алтернативна креација.

Вториот бран на алтернативната култура се појави по Втората светска војна, но не веднаш по војната, како две и пол децении пред тоа, туку кога се стабилизираа околностите, општествата се збогатија, беа заборавени страшните воени трагедии, а сепак остана горчливото чувство на дехуманизацијата и на големите човечки несреќи. Напоредно со тоа цутеше Студената војна и умот на луѓето не го напуштаа сликите на логорите и на Хирошима. Во Франција имаше прекрасни манифестации на егзистенцијалистичка литература и поезија, во САД битниците одеа по своите бескрајни патишта (Џек Керуак / Jack Kerouac, 1922-1969, тоа го опиша во култниот роман „On the Road“), модерните

⁴¹ Ерик Хобсбаум, *Доба на крајности*. Кратка историја на XX век, кн. 1: Доба на катастрофи, Темплум, Скопје, 2001, стр. 274.

џез музичари го бранеа правото на Афроамериканизмот, додека во СССР цутеа самиздати. Сето тоа беа значајни пројави на уметничката алтернатива.

Тогаш и ние се приклучивме кон светот. И кај нас започна театарската алтернатива.

ПРВИТЕ ПРОЈАВИ НА АЛТЕРНАТИВНИОТ ТЕАТАР ВО МАКЕДОНИЈА

Според своите традиционални корени, македонскиот театар ја изразуваше социјалната драматика на животот на македонскиот народ (Чернодрински). Социјалната тематика ќе го следи како судбина развитокот на македонскиот театар.

Во своите нови почетоци во 1940-тите години, создавањето на театарските институции беше придружено со една доминантна соцреалистичка естетика, која продолжи да се репродуцира и во подоцнежните времиња.⁴² Тоа беше резултат не само на партиската интервенција, или на културниот догматизам, туку влијание и на моќната концепција на театарот според Станиславски. Тоа не беше лошо за квалитетот на театарот, како што и во целиот свет ги следат неговите инструкции за актерската игра и театарското творештво воопшто. Но оваа ориентација кај нас, а и во некои други земји, претставуваше своевиден театарски и културен конзервативизам.

Првите пројави на алтернативниот театар во Македонија се изградија наспроти оваа традиционалистичка театарска тенденција. Истовремено во македонската литература патот го пробиваа модернистите, во ликовната уметност настапуваа најзначајните имиња на македонското визуелно творештво со нови идеи и форми. Природно беше да се појават и театарски алтернативци. Но, тие не се бореа да ги заменат театарските стандарди и клишеа со нови, нивниот дух и дострел

⁴² Стефановски, Ристо, *Театарот во Македонија*, второ дополнето издание, Мисла, 1990.

беше да покажат дека има и поинаков театар и дека таков театар вреди да се прави.

Алтернативниот театарски бран во Македонија започна кон крајот на 1950-тите години. Првиот обид за основање некој вид алтернативна сцена е направен во Македонскиот народен театар (МНТ) со отворањето на Малата сцена. Сцената е отворена со поставување на *Две судски минијатури* (составена од едночинките *Сериозен клиент* од Жорж Куртлин и *Скршена врчва* од Хајнрих фон Клајст, режија Илија Милчин, премиера на 11 април 1959). Претставата е играна како дел од редовниот репертоар на МНТ, но формално е дислоцирана од матичната сцена (поради камерниот карактер дури е поставена во Домот на градежните работници во Скопје), што го афирмира нејзиниот алтернативен статус. Така прв алтернативен, но професионален, театар во Македонија е „Естрада 59“, како што е наречена оваа театарска активност, која дејствува во 1959 и 1960 година во Скопје.

Аматерските театри, групи, трупи, секции при културно-уметничките друштва и слични форми на здружување на театарските ентузијастички започнуваат да се организираат помасовно од крајот на Втората светска војна, но особено интензивно од 1950-тите години, кога во Македонија се евидентирани повеќе од 170 такви асоцијации. Своите театарски изведби тие ги презентираат во средините каде што работат и живеат, како и на Републичките аматерски драмски смотри, кои се одржуваат во различни градови, за конечно и постојано да се инсталираат во Кочани, каде го добиваат името Фестивал на аматерскиот и алтернативниот театар ФААТ, денес Државен аматерски фестивал ДАФ во Кочани.

Содржински, тематски и идејно, новиот театарски бран (во професионалните театри) се потпираше главно врз современата американска драматургија. Тоа не беше само освежување на театарскиот репертоар, туку ја изразувааше амбицијата за самосвоен естетски придонес.

Таков придонес оствари Академската сцена „Мирче Ацев“. Составен дел на културната дејност на универзитетската младина во Скопје, Академската сцена беше творечки пандан на фолклорниот

ансамбл, хорот, народниот оркестар и џез оркестарот на АКУД „Мирче Ацев“ на скопскиот Универзитет, кои беа меѓу најзначајните творечки ансамбли во Македонија.

Академската сцена „Мирче Ацев“ ја оценуваме како најконзистентна театарска алтернативна група сè до појавата на автентичните алтернативни театри кај нас.

Вистинскиот придонес кон заживувањето на идејата и потребата за алтернативен театар кај нас ја изрази новата генерација театарски режисери. Академски едуцирани, упатени од своите одлични професори во поголемите театарски центри Белград и Загреб, тие млади творци во театарот настапуваа со големиот принцип на Стендал: Во јавноста треба да се влезе со скандал! Така беа веднаш забележувани, а со нивните дела - кои имаа значајни квалитети - придонесуваа за развитокот и потребата од алтернативен театарски дух.

Најголем пробив со првите претстави направи Љубиша Георгиевски, чија претстава „Покојник“ во Драмскиот театар беше вистински социјален, критички и радикален естетски чин, како и „Адам и Ева и Јов“ (1970), според текстот на Богомил Ѓузел. И подоцна Љубиша Георгиевски во режиите во Македонија, како во Народниот театар во Битола, каде ја постави претставата „Свадбата на Мара“, според сопствена драматизација на романот од Владимир Костов (1976)⁴³, и во краишта во Југославија и во други земји оствари мошне бележити авангардни претстави, со кои го афирмира значењето на театарската естетика, на која ѝ даде бележити придонеси и со своите теоретски книги за театарот „Свет-сон“, „Онтологија на театарот“, „Феноменологија на театарот“ и др.

Љубиша Георгиевски и некои други режисери потоа станаа класични творци во македонскиот театар, покажувајќи дека на театарот му се потребни одлични претстави, добри творци - но и алтернативен дух, кој може да се роди и прифати само во средина која има високи театарски критериуми.

⁴³ Против оваа претстава окружниот обвинител во Битола подигна обвинител акт, обвинувајќи ја за „фашизам, расизам и расипување на младината“; по две одржани рочишта, благодарение на експертизата на писателот и театарски критичар Матеја Матовски, обвинението беше повлечено

Вистинската алтернативна дејност во Македонија се појави сепак во годините кога и во светот во сите земји се развиваше големата театарска алтернација, сврзана со големиот бунт и алтернативното движење на младите ширум светот во средината на 1960-тите години, кога театарската алтернатива и во светски размери вистински заживеа како театарски систем. Тогаш кај нас почна да работи групата „Голтарите“.

АЛТЕРНАТИВНИОТ ДУХ НА СОВРЕМЕНОТО ТВОРЕШТВО

Во 1962 година американската организација Студенти за демократско општество објавија значајна прокламација:

„Ние сметаме дека човечките суштества имаат бескрајна вредност и поседуваат нереализирани потенцијали за размислување, да бидат слободни и да љубат... Ние се противставуваме на дехуманизацијата, која ги сведува човечките суштества до позиција на обични предмети... Самотијата, отуѓеноста и изолацијата претставуваат олицетворување на огромните растојанија помеѓу современите луѓе. Тие доминатни тенденции не можат да бидат совладани ниту со подобро управување на кадрите, ниту со нови и усовершени технологии - единствениот излез е љубовта спрема човекот да го урне идолопоклонството на човекот пред стварите“.

Овој радикален дух на разотуѓување се претвори во *контракултура*.⁴⁴ Тоа значеше не само критика на системот, на културата и начинот на живеење, туку заложба за изградба на нивни алтернативни форми. Тука спаѓаше алтернативна психологија, источна филозофија, револуционерен критички дух, рок музика и други форми на протест против естаблишментот. Се создаваа комуни, во кои младите се повлекуваа и се организираа да живеат „на нов начин“, се осниваа слободни универзитети и други форми на изменети творечки и животни протести. Младите личности се надоврзуваат на највисоката аксиолошка

⁴⁴ Theodore Roszak, *Kontrakultura. Razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*, Naprijed, Zagreb, 1978.

тенденција: сакаа да бидат арбитри на Вистината, Убавината и Доброто. Тие сакаа да бидат творци на светот.

Истовремено најзначајната театарска труппа Ливинг театар (Living Theatre) ја направи претставата „Антигона“, класичната драма играна на најавангарден начин. Бидејќи дојде да игра на БИТЕФ во Белград (1967), тоа изврши силно влијание врз чувствата за театар кај идните алтернативни творци во Македонија. Ливинг театарот поттикна уште една историска ситуација важна за алтернативата. Станува збор за нивното *Соопштение* во Авињон (1968), каде беа оневозможени од буржујските градски власти да настапат на достоин, бесплатен начин со својата нова претстава „Рајот сега“ (Paradise Now): „Не може истовремено да им се служи и на Бог и на божеството на парите Мамон, не може во исто време да се биде слуга и на народот и на државата, не можат истовремено да се кажуваат вистината и лагата... Дојде часот да почнеме да отфрламе да им служиме на оние... кои би сакале да управуваат со животот на уметниците и со животот на народот. Дојде часот да се ослободи уметноста!...“⁴⁵

Ваквите пробиви во свеста за уметноста, посебно за театарот, беа инспирација за мнозина творци да ги отворат своите творечки потенцијали и со своите визији за театарот и со храброста за правење нови, дотогаш невидени претстави, да се приклучат кон големиот тек на современата театарска авангарда, која сè повеќе се здобиваше со форма на театарска алтернатива.

Во рамките на Стерииното позорје, на 10-то Позорје на младите на 31 мај 1982 година, во Нови Сад, беше одржана ТРИБИНА на тема „Алтернативниот театар во Југославија“ - *Искусвата на самостојните театарски групи*, за што Драган Клаиќ и Огњенка Миличевиќ подготвија посебно документарно досије со информации за педесеттина алтернативни театарски групи од поранешна Југославија, меѓу кои за Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ и Театарот „Пралипе“. Во белешката на приредувачите се наведува оценката дека „последниве години нашиот театарски живот значајно е изменет и збогатен со дејноста на

⁴⁵ Ливинг позориште: Авињонско саопштење, Сцена, Нови Сад, 1970, бр.1-2, стр. 27.

придонес се изразува и низ влијанието во другите културни форми, иако во театрологијата, како ни во историјата на културата воопшто, тоа значење не е соодветно одбележано. Алтернативниот театар во Македонија го имаше разбирањето на публиката, за него, главно со пофалби, пишуваа театарските критичари во јавните гласила, но тој сепак беше сметан само за младинска или за неформална творечка активност, која ги забавува своите творци, па и публиката, но не е многу битна за разбирањето на духовните текови кај нас. Тоа е судбината речиси на сите алтернативни театарски и уметнички пројави во традиционалните општества, за какво може да се смета и македонското (иако и во најразвиените општества, како што е француското, како што видовме, имаше недоразбирања околу алтернативниот театар).

Македонскиот алтернативен театар е многу позначајна пројава отколку што може да се заклучи според редовните и стандардни известувања во печатот во мигот на неговите театарски претстави. Според својот дух, македонскиот алтернативен театар е *вистинска алтернатива*. Тој се роди, и потоа повторно многу пати се раѓаше, од желбата за длабоко духовно преиспитување и културна промена. Лозунгот на сите творци на македонскиот алтернативен театар - од карактеристичните претстави на Академската драмска сцена „Мирче Ацев“, па сè до денеска - е принципот на Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche, 1844-1900) „превреднување на сите вредности“. Дури и кога тоа македонските алтернативни театарски творци не можеа да го постигнат, бидејќи тоа во културното дејствување е многу тешко, тоа беше нивна водечка идеја.

Тој *Umwertung aller Werte*⁴⁷ е критериумот според кој и се определува дали една театарска пројава е алтернативна или не. Кога прочуениот македонски режисер Љубиша Георгиевски ги уриваше театарските табуа во своите први претстави, тоа беше алтернативен театар. Исто и кога вистинските аматери во Пробиштип ги градеа

⁴⁷ Види во Фридрих Ниче, Есе Номо. Како станав тоа што сум, Епоха, Скопје, 1998, стр. 213 (Превод и белешки Кирил Темков): „Umwertung aller Werte - *герм. Преवреднување на сите вредности*; оваа аксиолошка задача Ниче ја сметал за најголема задача своја и на човештвото, па оттогаш често се споменува и извршува во револуционерните ситуации (пред крајот на животот Ниче пишува и дело под тој наслов, од кое денес се објавуваат фрагменти)“.

никулците на етно театарот, тоа беше алтернативен театар. Меѓу првите вакви претстави, кои добиваа најголема државна награда, и овие другите нема естетски знак на равенство според квалитетот, но има блискост според амбицијата на културата да ѝ се даде важен, поинаков придонес, а на театарот голема доза на љубов и творечка самосвест.

Така мора да се прави разлика помеѓу стандардните театарски реализации на нашите најзначајни театри, без оглед колку естетски се доблесни, и алтернативните театарски настојувања, каде што различноста, шокот, критичноста, невообичаеноста се првиот модус на естетичкиот пристап и естетската доживелица. Од тука погледнато, алтернативниот театар во Македонија нема бескрајно многу пројави, но тие се исклучително значајни, затоа што во своето настојување остварија блескави резултати. Самата по себе алтернацијата е важна духовна и естетска појава, но таа мора да се докаже на полето на естетиката со објективни естетски критериуми. Македонскиот алтернативен театар оствари такви одлични артистички резултати и беше соодветно важен чинител во нашиот културен живот.

Тие негови остварувања и дострели го прават македонскиот алтернативен театар меродавен естетски фактор, кој остави големи траги врз театарската размисла и ориентација, како и последични влијанија врз другите форми на творештвото и врз културата воопшто. Затоа и местото на алтернативниот театар во македонската култура не е само тековно партиципирање на малечките или творечки специфичности во вкупното милје на културата, туку израз на драматичното соочување на новите творечки идеи со структурата на творештвото и културата.

Алтернативниот театар во Македонија ги изразуваше најбележитите тенденции на Модерната, на Постмодерната и на епохалните театарски трендови во светот. Тој се пројавуваше како исклучително вреден културен продукт, кој ги изразува настојувањата за културно творештво, и во тоа главно успеваше.

Затоа местото и улогата на алтернативниот театар во македонското културно творештво и во македонската култура се исклучително големи и важни. Алтернативните театарски пројави во нашиот духовен свет не се само случаен украс на големата естетика,

туку вистински израз на значајните животни и духовни настојувања, кои го обликуваат нашиот културен свет. Некаде вкупната културна слика може да биде изградена и без алтернативните пројави, бидејќи тие не се значајни според квалитетот. Кај нас сликата за македонскиот театар не може да биде комплетна без реалноста и согледбата на алтернативните театарски творби. Алтернативниот театар во Македонија, иако можеби малечок по обем, спаѓа меѓу најзначајните пројави на нашиот театар и култура, како и на театарот и културата во нашиот поширок регион. Со нашата театарска алтернатива, алтернативата во театарот и во културата беше возвишена до вистински естетски артефакт. Затоа естетичкото истражување на македонскиот алтернативен театар дава многу шанси за филозофски и театролошки проникнувања во битието на современото творештво.

Според своите основни заложби, таквата висока улога на алтернативниот театар беше интенцијата на големиот светски алтернативен театар - Ливинг театар. Таквата определба во својата душа ја носеа и македонските алтернативни театарски дејци, а во многуте случаи и успешно ја реализираа.

АЛТЕРНАТИВАТА ВО МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРА И ПОЗИЦИЈАТА НА АЛТЕРНАТИВНИОТ ТЕАТАР ВО НЕА

Проучувањето на алтернативното творештво е многу значајно, бидејќи ги открива вистинските димензии на духовните процеси во една епоха и во една нација. Како во сите европски култури, и во македонската култура алтернативата има големо значење. Како што покажавме претходно, напоредно со модернистичките тенденции се јавуваа и делуваа разни алтернативни пројави во културата. Специфичноста за македонската култура е во тоа што во некои форми алтернативата претставуваше вистински развој на модерната уметност.

Сликарството во Македонија има долга традиција, во која се остварени исклучителни артистички резултати. Ранохристијанските мозаици и фрескосликарството спаѓаат во врвот на европската уметност. Но модерното македонско сликарство се пројави токму како алтернатива

на класичната религиозна уметност. Првите современи македонски творци Димитар Папрадишки, Никола Мартиновски и Лазар Личеновски, покрај тоа што претставуваа прифаќање и развивање на автентично современо сликарство, беа и носители на духот на алтернативата во македонската ликовна уметност, кој до денес наоѓа свој израз во разновидните автентични ликовни пројави во Македонија. Во однос на првата група модерни и алтернативни творци, настапот на Петар Мазев и на другите македонски творци од таа генерација беше значаен алтернативен пробив, а во некои сегменти претставуваше највисоко уметничко остварувања во нашиот регион.

Исто така и во литературата може да се регистрираат неколку значајни алтернативни пројави. Делото на самиот родоначелник на современата македонска литература Коста Рацин беше доживеано како радикална алтернатива. Тој прв објави збирка песни на македонски јазик, својата голема креативност ја вклопи во македонскиот фолклор, со што се дистанцираше од современите ларпурларистички поетски стремежи. Мошне е значајно што Кочо Рацин ја разви и особената дијалектичко-критичка поезија во вид на особен филозофски дискурс, каде што поезијата служеше за манифестирање на новите социјални и хуманистички идеи („Огномет“). Исто така кај Коста Рацин среќаваме значаен изблик на алтернативата при објаснување на богомилското движење во Македонија („За драговитските богомили“). Богомилите, продолжувачи на манихеизмот, претставувале значајно алтернативно духовно и социјално движење во Средниот век.

Подоцна, во современата македонска литература, појавата на модернизмот значеше силен знак на алтернативата со својата интимистичка проза, директно во спротивност со важечкиот реалистички книжевен метод, Димитар Солев и другите сомисленици вехементно се застапуваа за нови визии и објаснувања на човечките потреби и спиритуални длабочини („Кратката пролет на Моно Самоников“).

Овие примери покажуваат дека алтернативата имала во македонската култура значаен придонес за нејзината изградба во модерен духовен систем.

Такви радикални настапи, заедно со теоретски образложувања на нивната неопходност, можат да се сретнат во сите видови македонско творештво. На пример, големиот композитор д-р Тома Прошев го водеше екстремниот музички состав „Света Софија“, а истовремено во своите книги ги објаснуваше соодветните идеи („Музиката откина дел од даденоста“).

Логиката на професионализмот на овие творци и брзите културни промени во дваесеттиот век од алтернативните пројави создаваа значаен и прифатлив модернизам, што водеше и кон официјализирање на овие видови творештво. Така македонската култура многу од своите значајни остварувања и белези може да ги означи како суштествено алтернативни.

Најинтересно е што алтернативниот дух, кој можеме да го констатираме дека е најразвиен во македонската култура во театарот, се појави најдоцна, но со таква силина и значење, со таква теориска елаборација, што театарската алтернатива заведе рамноправно место меѓу сите други уметнички жанрови.

Во таа смисла нашето истражување на театарската алтернатива во Македонија покажа дека таа има значајни естетички карактеристики, дека нејзините творци ги познавале основните театарски идеи на епохата, дека во своите творечки зафати спроведувале определен филозофски став, дека ја бранеле високата етичка позиција на слободна и критичка уметност и дека дале значаен придонес кон развојот на нашата естетичка култура.

ШЕМА ЗА ЕСТЕТИКАТА НА АЛТЕРНАТИВНИОТ ТЕАТАР ВО МАКЕДОНИЈА

1. ШТО Е ТЕАТАРСКАТА ТРУПА И КОИ СЕ НЕЈЗИНИТЕ АЛТЕРНАТИВНИ ПЕРФОРМАНСИ
Со цитати како аргумент за значењето

2. ОСНОВАЊЕ НА ТЕАТАРСКАТА ТРУПА
Основни податоци: Опис како е основана,
кои луѓе учествувале и како работеле
Трудови каде што се опишува

3. УСЛОВИ И НАЧИН/МЕТОД НА РАБОТА НА ТЕАТАРСКАТА ТРУПА
Метод на работа
Како вежбале

4. ПРЕТСТАВИТЕ НА ТЕАТАРСКАТА ТРУПА

Опис на претставите: каст/кој играл, кога и каде, програма

Факти и еден естетски приказ

Што направиле и што постигнале

5. РЕЦЕПЦИЈА НА ТЕАТАРСКАТА ТРУПА

Одгласи во печат

Социјално-историски опис

6. ЕСТЕТСКИТЕ РЕЗУЛТАТИ И ЕСТЕТИЧКОТО ЗНАЧЕЊЕ (ЗАКЛУЧОК)

Значење, влијание и последици

Плановите/репертоарот

ТЕАТАР „КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ“

Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“⁴⁸ го ужива угледот на најпознатата алтернативна група во Македонија. Иако некои други групи имаа подолг век, исто толку успех колку и оваа група, дури и поголем од нејзиниот, оваа група имаше толку специфична алтернативна ориентација, што и во времето на нејзиното дејствување, а и потоа, сè до денес, се наведува како образец на алтернативниот театар кај нас.

Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ настана во епохата на алтернативната култура, поточно на алтернативниот театар насекаде по светот. Групата ја основаа млади македонски режисери, драматурзи, актери, дизајнери и други уметници, таа создаде атмосфера на алтернативна театарска дејност, дотогаш недоживеана во македонската култура. Затоа Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ заслужува посебно место во историјата на македонскиот алтернативен театар, што посебено и го истакнуваме во оваа дисертација.

ТЕАТАРОТ „КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ“ И НЕГОВИТЕ АЛТЕРНАТИВНИ ПЕРФОРМАНСИ

Во почетокот на 1970-тите години кај нас се јавија либералистички тенденции во животот и во културата. Тоа беше од повеќе фактори: особениот вид социјализам, кој се изградуваше од 1950-тите години, раѓањето и ширењето на критичките процеси во општеството, отворањето кон светот и кон културните движења во него, поголемите лични слободи и, посебно, широкиот размав на творечките слободи во сите видови уметности, како и на недогматската мисла во филозофијата и естетиката.

⁴⁸ Во „Проект за еден театар '70“, на плакатот и во програмата за премиерната изведба на претставата „Скици од преданието каинавелско“ оригиналното име е Театар кај Свети Никита Голтарот, но подоцна во информациите во печатот, во рецензиите и во книгите за театарот повеќе се употребува името Театар „Кај Свети Никита Голтарот“.

Либертерските идеи на полето на уметничката креација во Македонија, придружени со еуфоричните расположби во македонската културна јавност, беа слични на целиот тогашен југословенски простор. Резултатите беа големи за македонската уметност. Филмот „Црно семе“ на Кирил Ценевски ги собра речиси сите награди на Пулскиот филмски фестивал и доживеа номинација за Оскар. Истовремено, Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ се експонираше како една од најуспешните алтернативни групи во Југославија. Анте Поповски вака да ги одреди параметрите на културната перспектива кај нас во уводникот за неделниот број на „Нова Македонија“:

„Во една навидум спокојна атмосфера во македонското општество, всушност се одвива мошне значајна битка која во извесни фази поприма и драматичен тек... Младиот човек, творецот во него, повеќе од кога и да е друг пат, објективно не може да егзистира повторувајќи познати модели. Тој чувствува потреба да се обедини, да се здружи. Како можен избор му се понудува да прифати една веќе постоечка група, да ѝ се потчини и преку нејзиниот авторитет и сила да ја загуби својата слобода, заедно со неа и својот сопствен идентитет. Во вториот случај, настапувајќи здружено со своите вршници, тој се обидува да се одбрани од таа клима и да ја победи вештачката изолација во која се нашол... Младиот оценува дека е општествена неодговорност отсуство на грижа за сопствената земја и народ...“⁴⁹

Појавата на „Голтарите“ не се должеше, пред сè, на потребата една група млади луѓе, да се здружат заради прометејско барање на својата слобода или заради поттикот да ја пронајдат „загубената слобода“. Политичките инспирации беа второстепени во однос на изворниот човечки *стремеж за слобода на изразот*, како база за достоино живеење и лично претставување. Алтернативната група „Кај Свети Никита Голтарот“ се појави со амбиција за слободно творештво и како резултат на театарските истражувања на неколкумина млади ентузијаста (пред сите, на режисерите Владимир Милчин и Слободан Унковски), кои тргнаа од една квалитетно нова концепција на театар.

⁴⁹ Анте Поповски, *Златното семе*, „Нова Македонија“, 8 август 1971, стр. 1.

Иако оваа појава уште на самиот почеток беше сместена во некакви политички параметри, тоа беше неточно сврзано за нивните идејни и естетски определби, јасно и кратко запишани во нивниот „Проект за еден театар '70“. Проектот се појави во тогашниот весник на скопската младина „Фокус“ (кој и самиот доживеа слична судбина како подоцна и овој театар отоа весникот едноставно гасна). Своите координати „Голтарите“, во точка 3, вака ги поставија:

„Котите на нашата генерација: Орвел, Замјатин, Хаксли, марксизам, Хо Ши Мин, Маркузе, перманентна револуција, Дучке, нова левица, студентски бунт, Гинзберг, Дилен, Баез, Вознесенски, Солженицин, Годар, Фелини („Сатирикон“), чешкиот нов филм, југословенскиот критички филм, андерграунд...

Земаме од: Театар за плебс, а не за патриции (Брехт)... Деструкција на утврденото (американски подземен театар)... Сиромашен театар (Гротовски)... Поука низ забава (Брехт)... Метод на физички дејствија (Станиславски)... Семоќен глумец, супер марионета (Крег)...

Незадоволни од: Малограѓанштината, меркантилизмот, недисциплината, тезгарскиот дух... Фосилизираноста, нафталинската атмосфера... И владеењето на кичот кај нас... Од: Фактот дека театарот е на периферијата на општеството и вон од сите општествени текови... Фактот дека театарот е понижен... Фактот дека ваквиот театар е непотребен и дека живее по инерција.

Се залагаме за: Млад и свеж дух... Ново достоинство на театарот... Театарот кој е прво идеал, а потоа можност за егзистенција... театарот во средиштето на општествените текови... Театарот како свеченост и потреба...⁵⁰

Овие определби беа политички, но не во духот на практичнополитичките, идеологизирани (партизирани) и прагматистички дејства, туку во димензиите на европската Модерна, која од средината на 19-тиот век, и сè побрзо и посилно оттогаш наваму, се заложува за критички приод, за јасни сознанија за светските процеси и за нивните законитости, за отвореност на сетилата и умот за реалноста, за ширење

⁵⁰ Види „Проект за еден театар '70“ (Владимир Милчин, Слободан Унковски, Мартин Панчевски и др.) во неделникот на младите „Фокус“, Скопје, 27 април 1970. .

на естетското доживување и за творечкиот подем на единката. Тоа е изразено во значајната визија и естетичкиот лозунг на Ламартин: *Поезија ќе пишуваат сите!*

Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ беше прва македонска театарска група која вистински ги најави и ги оствари своите алтернативни концепции. Неговите основачи и членови му пристапија на творештвото со поинаков став отколку другите театарски творци во Македонија. Нивното дело имаше поинаква инспирација, творечкото проседе беше голема новина кај нас, методот на работата апсолутно беше поинаков, а изразот и создадената форма револуционерна пресвртница во македонскиот театар.

ОСНОВАЊЕ НА ТЕАТАРОТ „КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ“

„Проектот за еден театар '70“ е зачат уште во Белград, каде што Милчин, Унковски, Панчевски и др. беа на студии на Академијата за театар, филм и телевизија. Тоа беше сериозен и осмислен театарски „манифест“, со една нескротлива енергија, доведена до точката на експлозија, од која избива фанатична приврзаност кон верата што ја избраа „Голтарите“, својствена само на проповедниците и испосниците. Творците на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“, што го сочинија и обзнанија овој „Проект за еден театар '70“, беа доволно квалификувани и решени да ја остварат програмската визија за еден *Нов театар*. Тие дефинитивно се определија да ги пробијат, ако не успеат докрај да ги разбијат, ѕидините на институционалниот театар, да го разбрануваат мртвото море на нашето културно живуркање, со цел што поскоро и македонскиот театар (како и сета наша уметност) да се вклучи во крвотекот на современите уметнички процеси.

Наскоро по објавувањето на „Проектот“, уследи писмо од „Голтарите“ на 29 мај 1970 година,⁵¹ упатено до поединци и институции за кои тие веруваа дека ќе им помогнат да го оживотворат својот

⁵¹ Потписник на ова писмо е Мартин Панчевски, професор сега универзитетски шеф на Катедрата за продукција на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

проект/манифест за еден Нов театар. Во писмото посебно се потенцира дека „поаѓајќи од нашата состојба во театарот и чувствувајќи потреба за поголемо истражување и експеримент во таа област, ние иако група млади луѓе од театарската струка во состав: Владимир Милчин, Мартин Панчевски, Слободан Унковски, Русомир Богдановски, Аљоша Руси и Марко Ковачевски (кои се потписници и на „Проект за еден театар '70“), поведовме иницијатива за формирање на нова експериментална театарска група“. Приложен беше „Проект за еден театар '70“, како и финансиски план, дневен план во часови како и што ќе се работи од 7 до 23 часот во Манастирот Свети Никита. Тоа беше пат и ветување за преточување во дело на овој амбициозен проект.

Наскоро по ова нивно обраќање, поголема група нивни поддржувачи, интелектуалци и јавни работници од различни генерации (Ацо Алексиев, Кочо Битољану, Благоја Иванов, Петар Мазев, Матеја Матевски, Илија Милчин, Драги Тозија, Живко Чинго, Томислав Чокревски, Ацо Шопов и други, вкупно 20 на број - уметници и политичари) потпишаа/упатија еден вид апел до нашата културна јавност „Да го помогнеме Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“. Со тоа и пошироката јавност беше информирана за основањето на ваков алтернативен театар.

УСЛОВИТЕ И МЕТОДОТ НА РАБОТА НА ТЕАТАРОТ „КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ“

Изборот на членовите-актерите на Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ се правеше со аудиција, на која се оценуваа естетичката определба, подготвеноста и изведбата на етиди. Театарот организираше три аудиции. Првата аудиција за актери беше одржана на 12 јуни 1970 година во клубот/подрумските простории на Работничкиот универзитет. Беа избрани 12 потенцијални актери, екипата која подоцна ги изведе „Скиците од преданието Каинавелско“. Учесството во подготовките не беше кај „Голтарите“ гаранција за учество во претставата. Трупата беше многу популарна и за работата во неа беа заинтересирани голем број млади луѓе; некои од нив подоцна ќе отидат да студираат актерска игра

на Факултетот за драмска уметност (Ненад Стојановски, Кире Печијаревски, Катица Трајковска, Мирче Доневски и др.).

Во Манастирот Свети Никита на Скопска Црна Гора, на 18 км од Скопје, театарот започна со работа на 16 јули 1970 година. Со театарот, кој беше правно конституиран како секција на Градската конференција на Сојузот на социјалистичката младина на Македонија, раководеа (беа основачи): Владимир Милчин, дипломиран режисер, Слободан Унковски, апсолвент на режија, и Мартин Панчевски, апсолвент на организација, сите тројца студенти на Академијата за театар, филм и телевизија во Белград.

Далеку од непосредните погледи (и, како што велеа неговите учесници, од интригите) на нашата културна јавност, „Голтарите“ работеа во Манастирот „Свети Никита“ во текот на летните месеци јули-август 1970 година, претворајќи го во храм на божицата Талија. Манастирот, инаку вдахновено култно место на македонската средновековна архитектура и фреско-сликарство, со обновените конаци и чардакот, со трпезарија и помошни простории за нормално функционално живеење и работа, беше идеално засолниште за првата театарска комуна кај нас, а и во целата поранешна Југославија, па и пошироко на балканските простори.

Целта на својот ангажман и принципите на својата работа и делување, посветени на својата мисија, „Голтарите“, во точките 2 и 6, вака ги дефинираа:

„2. Фландрија за Бројгел.

Ирска за О'Кејзи. Шпанија за Љорка.

Македонија за нас. Изгубената слика што ја бараме. (...)

Македонија за нас. Визија што ја создаваме.

Не ПРОВИНЦИЈА, туку свет против СВЕТОТ!

Конфронтацијата е вклучување! (...)

За методот на работата и подготовките на актерите, основачите на театарот ја поставија својата платформа во „Проектот“, во точката 6:

„Театар-школа

Се школуваат сите: и актерите и публиката и режисерите и сите други соработници.

Школувањето трае додека трае и театарот.

И неодвоиво е од работата над претставите.

Ниеден свој резултат не ќе прифатиме како завршен. Работата над претставата не престанува со првото изведување.

Нашата цел е да изградиме актери-комплетни личности.

Школувањето не е ограничено на вежби, проби и претстави и се одвива секој момент и сегде каде што групата живее.

Процесот на школувањето содржи во себе елементи на социо и психо драма.

Во текот на работата континуирано го следиме созревањето на членовите за да спречиме Едностранчив занатски развиток.

Актерите ќе работат на тоа потполно да владеат со психо-физичкиот апарат. Ќе се стремат кон тоа и во случаи на непредвидени реакции и пријатни и непријатни вознемирувања да можат да остварат психичка рамнотежа и потполна концентрација.

Сето ова е насочено кон тоа актерите да можат да играат на секое место и пред секаква публика. Членовите на групата живеат заедно. Професионалното школување и работа на претставите се дополнува низ комуницирање со „Котите на нашата генерација“.⁵²

Во текот на целиот престој и работата во Манастирот, режисерите Милчин и Унковски водеа „Дневник“, од кој пренесуваме неколку извадоци објавени во публикацијата *Alternativno pozorište u Jugoslaviji*, кои сликовито го опишуваат нивниот начин на живот и подготовки:

ИЗВАДОЦИ ОД ДНЕВНИКОТ НА ТЕАТАРОТ „КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ“

(заеднички работен престој во манастирот во Скопска Црна Гора)

Прв ден, 12.7.1970

⁵² Цит. дело: *Проект за еден театар '70*.

Дојдовме околу 9 часот, луѓето сами ги средуваат собите, го чистат чардакот, трпезаријата. Не има петнаестмина.

Спиеме во осум соби со по 2-3 кревети.

Уште денес имаме гости: Ристо Куфаловски (графичар) и Диме Поповски (пејач).

Попладнето го одржавме првиот разговор на Театарскиот универзитет - ја анализиравме првата глава од „Проект за еден театар '70.“

Разговаравме за Калдерон, за театарноста, за средновековниот театар, за инквизицијата, за театарот на стара Грција. Ги издвоивме хепенингот, БИТЕФ, групата ОХО.

Во разговорот откриваме нови теми. Се задржуваме на секој непознат термин. Луѓето не знаат многу за театарот, некои дури ништо.

Љубиша се издвојува.

Сите се воодушевени од амбиентот и го усвоивме нашиот распоред на денот:

7 ч. - будење

до 7,30 - утринска гимнастика

до 8,00 - средување на собите и тоалета

до 8,30 - појадок

до 13,00 - вежби (вокални и физички)

13,30 - 14,00 - ручек

до 17,00 - одмор

17,00 - 20,00 - театарски универзитет

до 20,30 - вечера

до 23,00 - диско или забава (заедничко читање)

Сè уште има организациски проблеми. Се сомневавме дека ручек воопшто ќе има, кога одеднаш доаѓа Мартин, а зад него келнер со пеперутка вратоврска - во оваа пустелија, полна со кокошки.

Условите за работа се фантастични.

Вечерта режисерите го направија планот на работата за утре.

Сите членови го избраа текстот, во обем од половина страница, кој ќе биде користен на вежбите. Никој не избра поезија. Карактеристичен е

изборот на Љубиша: „Така говореше Заратустра“, а Биљана ги избра „Совети против дебелеење.“⁵³

Подготовките на актерите се одвиваа според прецизно направената програма за актерски тренинг; по една недела, тие веќе ги совладуваа вештините на гласовните можности, со подобрена физичка кондиција и посветеност на работата, со интелектуален ангажман на „универзитетите“, како во следниот пример:

Седми ден, 18.7.1970

Вежби за денес:

1. Брзозборки, 2. Да се искористи гласот за околу себе да се создаде круг од „топол“ или „студен“ воздух... 3. Вокални акции против објектите...
4. Гаснење на свеќи... 5. Гласови што сме ги научиле (имитации...)
6. Дијалог со „слепен“ здив... 7. Natha Yoga... 8. Стој на рацете со наклон на нозете на сид (Владе, на пример, ова го прави за прв пат во животот и тоа успешно)... 9. Со главата да се допрат колената... 10. Силно вртење на телото од половината нагоре... 11. Скокови, како имитација на кенгури... 12. Седи, со рацете притисни го вратот и обиди се да ги допреш колената... 13. Растегнувај замислен метален појас околу градите, со експанзија на градниот кош. 14. Мечка... 15. Од без потресување на главата. 16. Пренос на трепет врз целото тело... 17. „Хамлет“ 18. Игра по бит-музика. Секој за себе. Пауза. Потоа плачење или смеа.

Дојде Ненад Стојановски, дванаесеттиот член на екипата.

Попладне преглед на индивидуалната работа - етиди:

а) Лицитација, б) љубовна изјава, в) караница, г) странец...

На ТВ Дневникот вест за нашиот театар. На „универзитетот“ продолживме со читање на интервјуто на Готовски (...)“.⁵⁴

По четириесет и пет денови интензивни подготовки, на 26 август 1970 година како експлозија одекна откровението со претставата „Скици

⁵³ Види *Alternativno pozorište u Jugoslaviji. Iskustva samostalnih pozorišnih grupa - dokumentacioni dosije* (priredili Dragan Klaić i Ognjenka Miličević), Sterijino pozorje, 10. Pozorje mladih, Novi Sad, 1982, II deo Izabrani dokumenti, стр. III-VI (Прилог на В. Милчин за Театарот „Каж Свети Никита Голтарот“).

⁵⁴ Ibid.

од преданието каинавелско“, работена според стихозбирката „Евангелие по Итар Пејо“ и делумно „Каинавелија“ од Славко Јаневски. Првата изведба беше ден порано, само за селаните, кои постојано доаѓаа да ги гледаат Голтарите од дворот, некои ги знаеја текстовите напамет и ги говореа.

На премиерата, пред скопската театарска публика, ефектот што го предизвика оваа алтернативна театарска творба беше равносилен со пробивањето на звучниот ѕид во македонската култура. По двете претстави во Манастирот Св. Никита и едната во Манастирот Св. Пантелејмон, „Голтарите“ есента се сместуваат и работат во салата на Друштвото за телесно воспитување (ДТВ) „Партизан“ во Карпош IV. Првата изведба на „Скици од преданието каинавелско“ во градот е вистински ексклузивитет, беше одржана на 13 декември 1970 година, во рамките на отворањето на новоизградениот Музеј на современата уметност, сместен на Кале. Во својот текст новинарката Катерина Чемерска соодветно го опишува овој настан: „Декорот беше изменет. Наместо древниот дрвен чардак на манастирот Св. Никита (Голтарот) во Скопска Црна Гора, наместо дивниот и помалку носталгично избран аскетски амбиент, со профили на диви круши над ѕидот и со шумот на старите чешми, сега претставата се одвиваше во изложбената сала на Музејот на современата уметност. Над публиката, како единствена сценографија, висат графиките на европските уметници. „Голтарите“ по четврти пат влегуваат во својата неизвесна авантура - реализација на „новиот театар“, чија програма предвидува не само раскин со стандардните театарски шеми, туку и нови сценски потфати.“⁵⁵

На претставата, над очекувањето, присуствуваше толкав број посетители, што некои задоцнети гости мораа стоејќи да присуствуваат на претставата. Многумина од присутните беа занемени пред овој нов спектакл. Место конвенционалниот текст, декор, шминка, костим, тие наеднаш беа соочени со еден театар создаван од млади, негримирани луѓе, чии голобради лица буквално немаа „биографија“. Но овие „деца“ својата биографија за првпат ја создаваа творејќи во овој час, низ

⁵⁵ К. Чемерска, „Голтарите“ во експанзија, „Журнал“, Скопје, 19.12.1970, бр. 153, стр. 12.

непредвидените гестови, низ промислената стилизација и над сè низ артикулацијата или обидот за артикулација на едно подрачје на нивниот живот што досегашните театарски форми не успеале да го допрат. Викотниците, гестот, физичките бравури, понекогаш и не сосем убедливи, но многу искрени, ја уверуваа изненадената публика дека пред неа е нешто ново, *нов обид*. Некои резултати ги топеа сомневањата или предрасудите. Впрочем, во дискусијата што следеше публиката тоа го потврди. Новинарите и уметниците што присуствуваа, исто така. Се доби впечаток дека соработката, а не полемиката, со новиот и млад „Театар кај Свети Никита Голтарот“ допрва започнува.

На својата прва турнеја во Белград, Нови Сад и Суботица, „Голтарите“ тргнуваа, речиси, со сопствени средства, но и со голем предизвик, пред белградската „битефовска“ публика, да ја претстават својата театарска комуна од Манастирот Св. Никита, каде беа посетени и од класата по режија на белградската Академија за театар, филм и телевизија од Белград, колегите на Унковски.

Според пишувањето на Жарко Јовановиќ, и белградската публика не помалку била шокирана од настапот на нашите „Голтари“. Рецензентот успехот на „Голтарите“ го гледа во следното: „Врз принципите на Готовски, на вибрациите на телото и крикот, на духовниот и физичкиот транс на играта, Милчин и Унковски ја фиксирале битната и крвава пулсација на македонскиот национ. Од сцените на братоубиствената предисторија, преку сцените на слепите Самоилови војници, чумите и сите зла што се таложеле во Македонија, сè до смртта на Итар Пејо и во далечната Австралија, се движеше овој сценски (и македонски) ритуал, оваа крвава македонска (и универзална) процесија, во која господарат смртта, фетишот, гавранот и слободата. Секако треба да се поздрават истражувањата на Милчин и Унковски кои успеале да ги потчинат младите актери аматери на својата режиска визија, да ги затворат во сложена но конкретна кореографија на движења, трансформирајќи ги во одредени симболи. Ја поздравувам огромната љубов на овие млади луѓе. Го поздравувам овој занес, го поздравувам

ова нивно смело бегање од институционалниот театар. Верувам дека оваа претстава ќе ја видиме повторно на Битеф '71".⁵⁶

Така го започнаа триумфалниот настап „Голтарите“. Но веќе кон средината на 1971 година стигна нивната прва SOS порака. Во неа се соопштува дека од почетокот на јануари 1971 година „нашиот и вашиот театар“ работи без каква било помош, дека за турнејата во Белград и во Нови Сад позајмиле пари, што не можат да ги вратат, дека немаат вистинска поддршка, иако веќе одиграле 12 претстави и сл. Овој апел, изгледа, не беше толку успешен како првиот. Сепак „Голтарите“ ја продолжија својата работа.

Во летото 1971 година не можеше повторно да се обезбеди да се работи во Манастирот Св. Никита - за кој, инаку, Театарот имаше идеја да прерасне во своевидна театарска колонија. Тогаш режисерите, организаторот и Љубиша Никодиновски тргнаа во потрага по нов простор: го посетија манастирот Св. Јован Бигорски, се искачија и до Манастирот Трескавец, сепак не најдоа соодветен манастирски простор за својата театарска комуна. Затоа во Основното училиште „Александар Урдаревски“, во селото Сандево на Скопска Црна Гора (близу до Манастирот Св. Никита), Театарот работеше во летото (јули-август) 1971 година. Сите учесници спиеја во училницата на душеци, а пробите беа во фискултурната сала. Се подготвуваа за големиот предизвик, учеството на XV Фестивал на драмските аматери на Југославија на Хвар.

ЖИВОТЕН НАТПРЕВАР НА ХВАР

Со невидена анимација, карневалската поворка низ центарот на градот Хвар, предизвика големо интересирање меѓу учесниците на фестивалот и хварската публика, кои го исполнија предворјето на Црквата Свети Марко. На 14 јули 1971 година, „Скиците“ беа „животен натпревар“ на Голтарите, критиките беа полни со пофалби и тие беа прогласени за победници на фестивалот. Весникот „Нова Македонија“ ги пренесе одгласите од хрватскиот печат:

⁵⁶ Жарко Јовановиќ, „Први кандидат за БИТЕФ '71?, Крвава македонска процесија“, „Вечерње новости“, Белград, 03.02.1971.

„Во предворјето на црквата Свети Марко младичите и девојките од Скопје го доведоа овој фестивал до врвот со својот начин на игра, кој на таканаречениот аматеризам му дава достоинство на откритие и шарм на младоста. Врз темелот на идеите на Гротовски и Ливинг Театарот, младите режисери Владимир Милчин и Слободан Унковски во 11 слики ја претставија историјата на македонскиот народ...

Таа изведба воедно е и силен импулс на аматеризмот, кој безнадежно се вплеткал во таканаречената литература на театарот, станувајќи еден вид дериват на професионалните театри. Истовремено таквиот стил на игра е лекција за склеротизируваниот професионализам, во кој артистот е сведен на закачалка за костими и справа за рецитирање. Театарското тело, театарските акции и физичката експресија, во што нè убедија најдобрите европски и светски ансамбли, најзгодно е да ја воведат драмата на таканаречениот масовен протагонист на нашето време, да ја оствари неговата силовита драма, распната меѓу надежта и безвредието, како што и самиот е напнат и распнат меѓу раѓањето и смртта. На крајот можеме да им упатиме само честитки на младите скопјани.⁵⁷

„Вјесник“ тогаш им ја додели на Голтарите традиционалната награда на критиката за најдобра претстава, која на 7 септември 1971 година им е предадена во Скопје, пред изведбата на 20-тата претстава. При предавањето на наградата на „Вјесник“ (скулптура „Птица“ дело на скулпторот Звонко Лончариќ), присуствуваа поголем број општествено-политички и културни работници на македонската метропола.

По тој повод, Ранка Чичак, скопскиот дописник на „Вјесник“, разговарала со водителите на овој успешен театар, кои ги објаснувале своите искуства и резултати од едногодишната работа:

„Нашiot експеримент продолжува. Не тврдиме дека ќе најдеме нешто генијално. Ние исклучиво *експериментираме*. Во нашата работа не постои ни еден фиксиран момент, а тоа е најголемиот заклучок на експериментот. Кога доаѓаме во ситуација во која сè е мирно и неподвижно, тогаш ја бараме причината за тој мир, бараме нова

⁵⁷ „Вјесник“, Загреб: *Животен натпревар* пренесува „Нова Македонија“, 25.7.1971.

инјекција. Кога една сцена ќе се балсамира веднаш ја рушине. Тоа не значи дека во претставата владее хаос, дека таа нема своја широка рамка во која актерите се изразуваат.

- Улогата на режисерот кај „Голтарите“ е повеќестрана. Режисерот е психолог, учител на целиот колектив. Тој создава услови актерите да се „отвораат“. Им помага да се ослободат од сите пречки, психолошки и физиолошки, кои им ги создава нивното општествено и индивидуално битие. Тој не ги учи нешто да одглумат, туку им помага да се ослободат од сето она што ги спречува тоа да го направат.

- Концентрацијата е најважна во нашата работа - објаснува Унковски. - Една наша вежба изгледа вака: Се концентрираме. Потоа се на ред психофизичките вежби, па дури тогаш доаѓа проба на претставата. Во секоја сцена актерот сам ги наоѓа своите патишта.

- Актерот не се идентификува со ликот кој го игра – дополнува Милчин. Тој останува свој, само е во претставата соочен со ситуацијата во која се наоѓа личноста која ја игра. Реагира токму онака како што и самиот би реагирал да се најде во таква ситуација. Затоа и квалитетот на претставата може да варира, бидејќи зависи од индивидуалното расположение на актерите.

„Голтарите“ максимално го развиле чувството за колективна работа. Тие велат дека е најважно постојано да се биде заедно: од заедничкото будење наутро, обврзната гимнастика, заедничките разговори за театарот, културата, филозофијата, заедничкото читање книги, до психофизичките вежби и увежбувањето на претставата.

Токму таквиот начин на живот помага да се разоткриваат и отфрлуваат егоцентричноста и егоизмот, желбата за прикажување, да падне маската и човекот да остане онаков каков што е - вели Мартин Панчевски.⁵⁸

СКАНДАЛОТ ВО СВ. СОФИЈА

По изведувањето на претставата („Скиците...“), во разговори со критичарите „Голтарите“ добија сугестија дека сцената на оплодувањето

⁵⁸ Ranka Čičak, *Mladi na sceni* (1) - Fenomen „Kod Svetog Nikole (грешка, треба: Nikite!) Golača“, Vjesnik, Zagreb, 14.09.1971.

на земјата Итар Пејо треба да ја одигра гол. „Голтарите“ смета дека на актерот (Ненад Стојановски) не треба тоа да му се наложи, тоа му беше препуштено на неговата актерска интуиција, инспирација и совест. Ова го споменуваме како навестување на скандалот, што уследи на „Охридското лето“.

„Голтарите“ беа опсипувани со пофалби - но и со подбивања. Во сеќавањето остана оној никому потребен скандал, што се создаде околу нивниот настап во црквата Св. Софија во Охрид, кој долго ја иритираше нашата културна јавност.

По успехот и победата на Хварскиот фестивал, беше сосема нормално групата да учествува на најголемиот македонски фестивал „Охридско лето“. Но естетичките и социјалните противници на театарот почнаа со инсинуации – на пример, дека вклучувањето во класичниот фестивал е резултат на заложбите на познатиот актер Илија Милчин во Советот на фестивалот претставата на син му (Владимир Милчин) да биде изведена во Охрид, како што се чита во злбниот текст на Мома Ерцеговац (алијас Момо Капор) „Што всушност се случи во Св. Софија?“

Претставата „Скици од преданието каинавелско“ се одигра на 15 август 1971 година. Во публиката, меѓу другите, се наоѓаше и комплетното политичко раководство на Македонија (Крсте Црвенковски, Лазар Колишевски, Александар Грличков и др.). Скандалот изби кога финалната сцена на оплодувањето на земјата Итар Пејо ја одигра гол. Ненад Стојановски почувствува дека оплодувањето, односно мачкањето со грутка земја, во катедралниот амбиент треба да се одигра онака како што беше можна замисла. Во црквата настана молк, а потоа уследи силен аплауз како најдобар доказ дека претставата доживеа екстаза. Во разговорот по претставата поголемиот дел од публиката го прими овој акт како естетска кулминација на претставата. Меѓутоа, хајката на „Голтарите“, кои со своите алтернативни заложби и радикални естетички идеи го привлекуваа одиумот на малограѓаните, можеше да почне. Како повод за тоа, оние што ја паметат изведбата во Св. Софија, наведуваат и една друга чувствителна сцена, која трач-мејкерите ја прогласија и ја лансираа како прворазредна политичка провокација на сметка на

високите гости. Како и да е, душебрижниците и чуварите на културниот „ред и мир“ (летаргија) имаа за што да се фатат.

Првиот напад врз Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ уследи во најгледаната телевизиска емисија, вечерниот ТВ Дневник, на 17 август 1971 година. Новинарката Хилда Кондовска, која, иако самата не присуствуваше на претставата, од екранот рече: „...Не навлегувајќи во тоа што некој има нагон публично да се соблекува, што, секако, е и медицински проблем, ниту, пак, навлегувајќи во правниот проблем, се прашуваме кои се тие што дозволиле ваков варварски гест да ни се продава за култура, и тоа токму во Охрид, на акрополот на словенската култура, во сенката на првиот словенски универзитет... И на крајот, иако не би сакале да бидеме патетични, не можеме а да не парафразираме една мисла на вистинското евангелие: „Прости ни, Македонија, ние понекогаш навистина не знаеме што правиме, иако добро знаеме дека Македонија го нема тоа право да проштева.“

Изненадени од ваквата реакција, „Голтарите“ ја побараа снимката од РТВ Скопје, но се покажа дека таа е уништена. Тие, сепак, успеаја да дојдат до текстот на Х. Кондовска. Во отворено писмо до РТС одговорија: „...Голото тело на Итар Пејо го сметаме за врв на претставата и на индивидуалното созревање на актерот кој го игра Итар Пејо. Не случајно Исус Христос на Голгота бил гол и е претставуван гол и не случајно Црквата стоела зад уметничките дела чиј мотив бил разголениот човек. И не била Црквата носител на пуританизмот, ами малограѓаните, кои постојано се обидуваат од Црквата да направат свој штит. Бранејќи го општествениот морал, тие го прикриваат својот неморал... Хилда Кондовска ја злоупотреби својата функција, земајќи си го правото да говори во името на македонската нација и обидувајќи се да манипулира со јавното мислење.“⁵⁹

По избувнувањето на „порнографскиот“, во печатот осамнуваа критики и изјави кои се закануваа со својата поразителност:

⁵⁹ Писмото на „Голтарите“ беше објавено во „Фокус“, бр. 45, 27.10.1971. Тоа е доставено до Радио-Телевизија Скопје на 24 август 1971, со барање да биде објавено во истата емисија во која беше искажан нападот, но, според „Голтарите“, врз писмото било ставено своевидно ембарго.

Миле Волкановски, директор на „Охридско лето“: „Претставата беше изведена на недостоен начин... Оваа претстава му прилега на бар, а не на Св. Софија“.

Влада Урошевиќ, писател и критичар: „Ова е треторазреден случај, дилетантски обид за експеримент на наивен текст, кој историјата ја гледа како стрип“.

Тодорка Кондовска, актерка и режисерка: „Црквата Св. Софија, едноставно, не соодветствува како место за изведување на вакви импровизации“.

Виктор Плевнеш, директор на Заводот за заштита на спомениците во Охрид: „Сторена е непростива грешка!“

Додека јавноста очекуваше и Македонската православна црква да истапи против овој таканаречен „варварски гест“, Црквата не издаде официјално соопштение.

Во меѓувреме, скандалот се прошири и во целиот југословенски печат. Најдрастичниот атак врз „Голтарите“ се појави од перото на Мома Ерцеговац (според некои извори, псевдоним на Момо Капор), објавен во авторитетниот НИН, под наслов „Скандали. Намуртени светци“: „...По деветстотини години постоење на овој соборен храм, каде што и денес стојат портретите на угледните архиереси на христијанската црква, патријарси на Цариград, Ерусалим, Александрија и на Антиохија, тие најпосле добија полно оправдување за своите вџашени изрази на лицата - еден млад член на аматерската група „Театарот кај Св. Никита Голтарот“ ја соблече својата облека и се прошета потполно гол пред шокираниот аудиториум, во кој се наоѓаа повеќе угледни политички и културни личности на Македонија!“

Овој напис целиот случај го прикажува како напад врз една млада коментаторка и нејзиниот учтив коментар, во којшто таа се осмелила актот на соблекувањето да не ѝ се допадне. Момо реди над судбината на Х. Кондовска, која „врз свој грб искусила што му се случува на детето кога ќе го предупреди голиот крал дека е навистина без одело, но не во интерпретација на стариот Андерсен, туку од перото на нејзините колеги и современици (Томе Момировски и Иван Ивановски - н.з.).“ Текстот,

инаку, врви од инсинуации, од кои е најзабележителна онаа на сметка на С. Јаневски.⁶⁰

Во одговорот на НИН, театарскиот критичар Мирко Закиќ ја цитира следната карактеристична изјава на Славко Јаневски: „...Јас отворено изјавувам дека некој лови во матно. Самиот текст го сугерира прашањето на судбината на цел еден народ. Дали се иселија? Дали умре Итар Пејо во Австралија? Умре. Можеби е во тоа целиот конфликт. Дали јас го напишав целиот текст на претставата? Не. Од самиот крај се гледа дека тоа веќе не се мои стихови, дека е тоа дијалог меѓу самите актери. Но, јас ја прифаќам нивната верзија. Прашање е сега дали ним им треба помош во име на прогресот. Ако оспориме еден ваков театар, во чие име утре ќе се повикуваме на таа иднина?“⁶¹

Имаше и многу други текстови и оценки за идеите и естетичката ориентација на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“.

Очигледно, спорот околу Театарот сè повеќе го напушташе полето на културата, за да добие сензационалистичко и политикантско руво. Дали „Голтарите“ навистина беа политички театар? Самиот факт дека атакот се водеше под превезот на некаква морална кауза, укажува на тоа дека хајката објективно не можеше да се води со политички етикети. Инерцијата на острата и непринципиелна полемика го потисна естетското и суштинското во втор план. Замрсениот бекграунд на целиот скандал, впрочем, не се наоѓаше во доменот на театарските вредности или промашувања на оваа група.

ПРОСТОРИТЕ И НАЧИНОТ НА РАБОТА

На почетокот, за репертоарот и работата на „Голтарите“ решаваа режисерите, организаторот и драматургот Русомир Богдановски. Во подоцнежната фаза, решенијата ги иницираа режисерите и организаторот, а решаваа сите членови.

Првиот проект „Скици од преданието каинавелско“ е одбран и финансиран врз основа на договорот на основачите на Театарот.

⁶⁰ Мома Ерцеговац: *Скандали. Намрштени свеци*, „НИН“, 12.9.1971.

⁶¹ Мирко Закиќ: Итар Пејо у земљи македонској, „НИН“, 19.9.1971

Вториот проект „Зелена гуска на нашата младост“, завршен само делумно, го одбра собирот на сите членови на Театарот на предлог на режисерите. Поделба на доход немаше, бидејќи сите работеа бесплатно; тоа беше основниот принцип на работата. Влезници не се наплаќаа. За финансиските прашања решаваше организаторот во договор со режисерите, подоцна решаваше собирот на членовите на Театарот. За поделбата на улогите решаваа режисерите.

Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ финансиски го помогнаа Фондот за култура на град Скопје, РТВ Скопје и Градската конференција на Сојузот на младината на Македонија. Имаше и прилози од граѓаните. Точни податоци нема, но, според сеќавањата, за целата дејност потрошени се околу 50.000,00 тогашни динари. Главни трошоци беа: исхрана во Манастирот Св. Никита и во училиштето во селото Сандево, опрема за претставата и опрема за бараката во МЗ Тафталиџе 2. Всушност, логиката на организирањето и начинот на дејствувањето на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ беше иста/слична како на аматерски театар.

Еден од особените елементи на дејноста на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“, кој ја осветлува неговата позиција како алтернативен театар, е сврзан со неговите простори за работа. Својата дејност, подготовки и изведба на претставата „Скици од преданието каинавелско“ Театарот ја започна во Манастирот Свети Никита, на 18 км оддалеченост од Скопје, во јули и август 1970 година. Потоа премина во Спортската сала Партизан, во населбата Карпош III, во есента 1970 година. Во зимата 1971 година Театарот доби свој матичен простор - барака во МЗ Тафталиџе 2, на улица „530“ број 26 а. „Голтарите“ ја адаптираа и приспособија за своите потреби. Во својот „театар“ работат, ја играат обновената претстава „Скици од преданието каинавелско“ (и со нови актери), дејствувајќи активно сè до февруари 1972 година. Тогаш Театарот е насилно иселен - всушност, оттогаш Театарот фактички и не постои, не изведува претстави.

Најмногу претстави Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ подготви и одигра во бараката во скопската населба Тафталиџе 2 и во Манастирот Св. Никита. За работата во манастирот добиена е дозвола од

Македонската православна црква и од Заводот за заштита на спомениците на Социјалистичка Република Македонија. Манастирските конаци беа адаптирани, дури имаше и купатило со топла вода, за чие користење постоеше распоред и редослед за користење. Во трпезаријата се изведуваа вокални вежби, а една помошна просторија беше претворена во ателје каде се правеа маските, куклите и другите егзотични реквизити за „Скици од преданието каинавелско“.

Бидејќи го играл Костурот, сам си ја правев реквизитата од бамбусови трски. Плакатот за првата изведба цела ноќ го длабевме во гипсената плоча со Златко Пановски, Русомир Богдановски и Венко Хаџинаумов, кој во еден период доаѓаше во Манастирот. Подоцна познатиот академски сликар Глигор Чемерски направи ново решение и плакат, кој беше промовиран за протестната претстава во Салонот на ДЛУМ, во центарот на Скопје, кога баравме акционери за продолжување на својата работа.

Всушност, и со начинот на подготовките и со просторите за игра Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ беше не само новина кај нас, туку и вистинска алтернативна група, со својствен метод на подготовка и радикално нови сценски простори во македонскиот театар.

ПРЕТСТАВИТЕ НА ТЕАТАРОТ „КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ“

Работата на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ претставува исклучително значаен сегмент од историјата на нашиот алтернативен театар. Неговите идеи и естетика беа на светско рамниште, а истовремено актуелни во духот на најсовремената светска алтернатива. Тој остави големи траги во сета македонска култура, а посебно во нејзините алтернативни форми. Затоа фактите на неговата дејност се многу корисни. Може да се смета дека идеите на Голтарите се изразени низ три претстави.

„СКИЦИ ОД ПРЕДАНИЕТО КАИНАВЕЛСКО“

Претставата „Скици од преданието каинавелско“ е работена според стиховите на познатиот македонски писател Славко Јаневски од книгите „Евангелие по Итар Пејо“ и „Каинавелија“.⁶²

Автори на сценариото за претставата беа Русомир Богдановски, Владимир Милчин и Слободан Унковски.

Режисери: Владимир Милчин и Слободан Унковски.

На премиерата играа: Катерина Јовановска, Светлана Марковска, Катица Трајковска, Биљана Унковска, Вангел Димановски, Младен Здравковски, Зоран Јордановски, Љубиша Никодиновски, Владимир Петков, Кирчо Печијаревски, Ненад Стојановски и Бранко Тулбевски.

Драматург: Русомир Богдановски

Дизајн на претставата/Ликовен обликувач: Златко Пановски

Организација: Мартин Панчевски.

I сцена

Коскено море, костурот орач, гавраните и најдениот череп

!! сцена

Ритуалот на „слепите“ и создавањето на Пејо

III сцена

Византија по кој знае кој пат ја губи независноста

IV сцена

Како поп Богомил ги открадна верниците, а Презвитер Козман стана риба.

Сполај му на Господа!

V сцена

Како Самуил им наздравил на слепците, и овие нему. Бог да го прости!

VI сцена

Ние за каинавелската историја. Доселувањето на чумата.

VII сцена

Како турците си дојдоа и како им се заарни работата. Ашколсун!

Содржи и :

како македонците се гостат со телата на Марко и Светецот и какви гурмански разговори водат.

VIII сцена

Горат џамии, синагоги, олтари,

горат турци, рудари, голтари.

Содржи и:

Претстава за тоа како Карпош го задавил Шејтанот и како Шејтанот оживеел и го задавил Карпоша.

Претставата му ја прикажува на народот рударската аматерска дружина.

IX сцена

Како Итар Пејо му ја онади на Хилми-Паша булата под култа и како го онадуваа. Со последици!

⁶² Види Славко Јаневски, *Евангелие по Итар Пејо*, Македонска книга, Скопје, 1969.

X сцена

Кога и шинелите маршираат (О каква слатка војничка жълнг)

XI сцена

Тогаш ќе умре и Каинавелија!

Подоцна актерската поделба се менува. Играат уште: Благоица Јордановска, Олгица Војновиќ, Славица Станковиќ, Аљоша Симјановски, Владимир Трпков, Мирче Донеvски, Крсте Џидров и Зоран Митевски.

Претставата „Скици од преданието каинавелско“ е подготвувана во Манастирот Св. Никита во периодот јули-август 1970 година. Таа е подготвувана и играна на чардакот и во дворот на Манастирот.

Од премиерата на 25 август 1970 година во Манастирот Свети Никита, „Скиците од преданието каинавелско“ се изведени 21 пат. Тоа беше во Скопје - во Манастирот Св. Пантелејмон, во фабриката „Алумина“, на сцената на Македонскиот народен театар (стар објект) и други простори во Скопје, како и на гостувањата на Фестивалот на драмските аматери на Југославија на Хвар, на фестивалот ИФСК во Загреб, на VII Републичка аматерска драмска смотра во Битола, вон конкуренција (на сцената на стариот, сега срушен театар), на „Охридско лето“ (Црква Св. Софија), како и во Белград, Нови Сад, Суботица, во Крушево и во други места.

По претставите за жителите на селата и за граѓаните на Скопје, Театарот ќе го промени и амбиентот. По настапот во дворот на Манастирот Св. Пантелејмон во Нерези, актерите слегуваат во градот. Во весниците е најавен нивниот настап во затворената улица кај Домот на градежните работници на 28 август, кој за жал мораа да го откажат бидејќи Љубиша Никодиновски во една сцена со Зоран Јордановски, во Манастирот Св. Пантелејмон ја повреди десната нога, која му беше во гипс. Целата екипа беше на договореното место и пред насобранатата публика, но со извинување претставата беше откажана.

За „Скиците од преданието каинавелско“ се користеше импровизирано светло. Идеален капацитет оценивме дека е 130 гледачи. Просторот за игра беше создаван со теписон 4x12 м, преку кого беше ставано бело платно 3x13 м. Гледачите седеа на двете страни од теписонот во повеќе редови. Така беше создаван затворен просторен

амбиент за игра, кој соодветствуваше на идеите во претставата, но тој простор истовремено имаше и две отворени димензии, кои доволно овозможуваа алтернативни визури и сценски длабочини.

Претставата „Скици од преданието каинавелско“ има добиено: Награда на *Вјесник* за најдобра претстава на Хвар (1971), награда на *Вечерњи лист* за претстава на ИФСК (1971).

„ЗЕЛЕНАТА ГУСКА НА НАШАТА ЛУДОСТ“⁶³

Втората, недовршена претстава на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ е „Зелената гуска на нашата младост“, работена според познатите текстови на полскиот поет Константи Илдефонс Галчински.

Избор на текстовите направија Владимир Милчин и Слободан Унковски, превод Владимир Милчин.

Режија: Владимир Милчин и Слободан Унковски

Сцена, костими и маски: Глигор Чемерски

Музика: Ристо Аврамовски

Играле многу членови на Театарот, екипата постојано се менуваше - околу триесеттина луѓе учествуваа во подготовките и неколкуте претставувања на „Зелената гуска на нашата младост“. Тука вистински беше развиена колективната концепција на театарот.

Претставата „Зелената гуска на нашата младост“ е подготвувана во периодот јули 1971 - февруари 1972 во Основно училиште „Александар Урдареvски“ во селото Сандево, во бараката во МЗ Тафталице 2 и во хорската сала на Македонскиот народен театар.

Сцена: Вториот проект „Зелената гуска на нашата младост“ е игран на отворено, на камион или на практикабли високи 1 м.

По анимацијата во центарот на градот и интервенцијата на милицијата, на 5 март 1972 година во дворот на Електро-машинскиот факултет во Скопје се одиграни 7 сцени од „Зелената гуска на нашата младост“.

⁶³ Во весниците се појавува погрешно и како „Зелената гуска на нашата младост“.

На Електро-машинскиот факултет, според сопствена идеја, Љубиша Никодиновски - Биш, го изведе првиот вистински *хеленинг* кај нас „Вапцај зелено“, при што искачен на големи скали, облечен во бело, беше вапцан во зелено од актерите Ненад Стојановски и Горјан Тозија.

На втората изведба, во дворот на Архитектонско-градежниот факултет во Скопје одиграни се 8 сцени.

„СЦЕНИ ОД РИЦАРСКИТЕ ВРЕМИЊА“

Претстава за Радио Скопје - Радио сцена.

Најава на Радио Скопје: „Сцени од рицарските времиња“, што ќе ги слушате денеска во нашата денешна емисија Радио-сцена во радио-адаптација на Владимир Милчин, е недовршено дело на Пушкин, публикувано по неговата смрт во 1837 година. Оваа драма е започната во стихови, а потоа Пушкин решил да ја пишува во проза. Авторот е инспириран од ликот на полулегендарниот германски монах од 14 век Бертолд Шварц, како и од љубовниот јазол помеѓу Франц и Клотилда и селското востание, на чие чело застанува главниот јунак Франц. Со сите тие настани, всушност, Пушкин го обележува крајот на старата феудална епоха.“

Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ учествуваше во подготовките и снимањето на радио драмата „Сцени од рицарските времиња“ од Александар Сергеевич Пушкин за Редакцијата Радио драма на Радио Скопје, во 1971 година.

Превод, радио-адаптација и режија: Владимир Милчин

Улогите ги толкуваа членовите на Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“: *Франц* - Кирчо Печијаревски; *Мартин* - Зоран Јордановски; *Отец Бертолд* - Љубиша Никодиновски; *Клотилда* - Катица Трајковска; *Крал* - Бранко Тулбевски; *Гроф Ротенфелд* - Владо Петков; *Најавувачи I и II* - Биљана Унковска и Вангел Димановски; *Берта* - Катерина Јовановска; *Алберт* - Ненад Стојановски; другите играа рицари и сл.

Музичка илустрација: Милка Герасимова

Техничко оформување: Милан Додевски

Белешка од проба: Она што човек е - е склоност, она што човек може да биде - е способност. Она што човек го има и она што човек може да го даде - тоа е основното кај (при поделбата на) карактерите.

ЗОШТО СЕ РАСТУРИЈА „ГОЛТАРИТЕ“?

Атмосферата создадена околу скандалот во Св. Софија се одрази врз работата на групата. И покрај успехот на Интернационалниот фестивал во Загреб, „Голтарите“ не беа во состојба да ги пребродат сите Сцили и Харибди во кои беа фрлени во летото 1971 година.

Ова време се појавија и проблемите околу нивниот нов проект - „Зелената гуска на нашата лудост“ од Галчински. Уличното рекламирање на незавршената претстава заврши неславно. Органите на СВР ги приведоа „комедијантите“ и по кратко време ги пуштија. „Голтарите“ одиграа само седум-осум сцени на отворен простор. Меѓу Милчин и Унковски се појавија несогласувања околу естетскиот аспект на новиот проект, несогласувањата се пренесоа и на членовите на групата, и неколкумина беа исклучени, па „Гускат...“ никогаш не беше завршена.

Повторниот скандал уште повеќе ја зголеми скептичноста на јавноста кон Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“. И онака неизвесните финансиски извори конечно секнаа, неколкумина актери им дадоа приоритет на испитите на факултетот. Групата не одговори на поканите за учество на меѓународни фестивали (Вроцлав, Палермо и Амстердам), фестивалот во Нанси беше откажан за идната година.

Откако Слободан Унковски и Мартин Панчевски го напуштија Театарот, бараката во која работеа им беше обиена и одземена.

Групата егзистираше уште некое време, собрана околу проектот „Крал Лир“ (според Едвард Бонд) на режисерот Милчин, што го подготвуваа во Домот на младите „25 Мај“ и кој не беше завршен. Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ едноставно згасна.

Причините за растурањето на групата треба да се бараат пред сè во општествената констелација во која таа се појави. И покрај панегиричните расположби со кои беше дочекана, малограѓанските кругови ја етикетираа мошне непријатно. Аферциите говореа за групата

наркомани, за групен секс... Политикантите ја обвинија за либерализам. Дневната политика нивното видување на „австралијанскиот синдром“ го дочека на нож. Културните моќници и дистрибутерите на средства им ги затворија сите вентили.

Групата доживеа и внатрешна криза: несогласувања за некои естетски прашања, откажување на многу членови заради студии и сл. Голтарите станаа вистински голтари - немаа ниту средства ниту простор. Со незаминувањето на меѓународните фестивали тие ја загубија можноста за поширока афирмација. Конечно, иако не очекуваа мед и млеко, немаа доволно сила да го завршат она што го почнаа. Нивниот утописки проект остана утопија.

РАЗГОВОР НА МОТ ЗА „ГОЛТАРИТЕ“

Во рамките на 4-от МОТ, на 7 декември 1979 година, се одржа: *Разговор за „Театарот кај Свети Никита Голтарот“*.⁶⁴

Разговорот, кој го водеше Аљоша Руси, започна со проекцијата на филмот сниман на повеќе места, од бараката во која Голтарите се подготвуваа во втората фаза па сè до настапот во просториите на поранешната Галерија на ДЛУМ. Уводни забелешки за филмот даде режисерот Владимир Милчин. Ја пренесуваме информацијата објавена по тој повод:

„Веднаш да напоменеме дека на разговорот присуствуваа повеќе од сто учесници и дека поголемиот дел од нив беа луѓе кои во времето беа во или околу Голтарите.

Стенограмот од разговорот, впрочем како и од сите разговори што се планирани како тематски, ќе биде објавен по завршувањето на фестивалот. Како општа оценка за разговорот може да се каже дека беа посочени многу аспекти од страна на повеќе дискусанти, но дека целта за која и беше организиран разговорот не беше докрај остварена. Имено, не се заокружи оценката што појавата на овој театар донесе во нашата

⁶⁴ Види *Разговор за „Театарот кај Свети Никита Голтарот“*, Билтен број 3, 4-ти МОТ, Скопје, 7.12.1979.

театарска уметност и кои се елементите што потоа станаа дел од неа во периодот што следеше.

Неподготвеноста докрај да се отворат картите, можеби како резултат на сентименталниот однос кон времето кое е минато, или, пак, заради фактот што сепак станува збор за одредена група луѓе која и денес е дел од она што е театар на нашиот простор, секако нè може да не доведе до констатацијата дека во рамките на фестивалот не се потребни вакви разговори. Секако дека се потребни, уште повеќе што со појавата на Голтарите фактички и започнува процесот на она што веќе неколку години по ред и постоеше во нашата средина - „Пралипе“ Отворениот театарски универзитет, Младиот отворен театар, и слично.“

ЕСТЕТИЧКИТЕ ИЗВОРИ НА ТЕАТАРОТ „КАЈ СВЕТИ НИКИТА ГОЛТАРОТ“

„Го исполни ли актерот / театарот својот завет? - „Македонија за нас: Визија што ќе ја создадеме! Не провинција ами свет против светот. Конфронтацијата е вклучување“, - како што порачаа „голтарите“ од Театарот „Кај Свети Никола Голтарот“ со "Скиците по преданието Каинавелско", според стиховите од С. Јаневски (1970), во „крвавата македонска процесија“ изведена во "Света Софија". „Изгубената слика што ја бараше“ ја пронајде ли генерацијата на режисерите В. Милчин, С. Унковски, на драмските писатели Р. Богдановски и Г. Стефановски (кој им се придружи), актерот Н. Стојановски и многумина други, и пријателите и оние кои со нив се согласуваа, - удирајќи сопствен печат врз историјата на македонската драма и театар, па и многу пошироко, како и тука, на „Охридско лето“, со своите корени меѓу основоположниците, со „Платоновците“ од првата генерација и со сите оние, најмладите, кои кај нив го изучија театарскиот занает - се „обединети“ во мисијата за исчекор кон светот, воспоставувајќи го континуитетот на Светите Кирил и Методи, на Климент и Наум - апостолите на нашата духовна култура и наук.“⁶⁵

⁶⁵ Никодиновски-Биш, Љубиша, „Театар светилник“ (Драмска програма), прилог во книгата: *Фестивал Охридско лето (1961-1995)*, „Охридско лето“, Охрид, 1995.

„Едно цело поглавје би можело (и би требало) да се напише за појавата во 1970 г. на еден нов алтернативен состав - Театарот кај Свети Никита Голтарот од Скопје, на чие чело се наоѓаа Слободан Унковски и Владимир Милчин... Оваа претстава беше вистинска легитимација за немирниот дух и за постојаните трагања на младите уметници во пронаоѓањето на еден помодерен сензибилитет на кажувањето, чии извори треба да се бараат во почетокот на создавањето на театарот - во ритуалот... Потпирајќи се главно на пластиката на телото, на гестот и мимиката, користејќи ги елементите на суровиот театар, младите творци се обидоа и успеаја да внесат во претставата нешто свое, да изнајдат свој личен израз и да постигнат што поголема спонтаност во играта... При сево ова треба да се апострофира еден непобитен факт - а имено дека појавата на „Театарот кај Свети Никита Голтарот“ претставуваше една голема и своевидна новина и свежина во нашиот театарски живот, дека за неговата дејност, односно продукција се врзуваше најчесто младата публика, која беше почестена по секоја претстава со разговори, лишени од какви и да е конвенционалности и стереотипи...“⁶⁶

⁶⁶ Ивановски, Иван, *Половина век театар во Македонија*, Скопје, Македонска реч, 2004, стр. 412- 413.

ТЕАТАР НА РОМИТЕ „ПРАЛИПЕ“

Во Македонија е зароден и се развиваше еден прочуен алтернативен театар, кој до денешни дни остана реалност и симбол на алтернативниот пристап кон културата и театарот - Театар на Ромите „Пралипе“. Во театролошка и естетска смисла, овој театар е постојан образец за алтернативните творечки настојувања во театарот. Неговиот создавач и главен творец Рахим Бурхан и неговите другари, сомисленици и актери во Театарот беа задоени со идеите на светскиот алтернативен театар во втората половина на XX век и се обидуваа непосредно да ги спроведуваат во своите претстави. Исто така, и социјалната основа на овој ангажман беше маргинална, тој театар потекна од бројната ромска агломерација во Скопје.

Во 1960-тите години популарниот скопски гимназиски професор Лука Прошиќ, во духот на егзистенцијалистичката филозофија, секојдневно одеше во Топаана и Шуто Оризари - две населби во кои живееја бројните скопски Роми (првата нивно класично живеалиште со векови, втората нова населба по Скопскиот земјотрес во 1963 година). Таму правеше записи за доживелиците, живеењето, однесувањето и вредностите на Ромите. Резултат беше прекрасно дело „Играта и времето“⁶⁷. Како и секој егзистенцијалистички труд, и ова дело е мешавина од литература и филозофија, психологија и антропологија: „Каква страна на светот ги враќа кон нив самите. Ромите тука слават под сонцето со испечени дела и ведар ѓд. Досега не се врзале за ништо

⁶⁷ Luka Prošić, *Igra i vreme*, Gradina, Niš, 1972; оваа книга подоцна д-р Кирил Темков ја преведе и објави на македонски - д-р Лука Прошиќ, *Играта и времето*. Егзистенцијалистички записи за скопските Роми, Епоха, Скопје, 1999. Лука Прошиќ беше студент кај проф. Павао Вук-Павловиќ и учесник на првите форми на работата на Естетичката лабораторија; по дипломирањето филозофија на скопскиот Филозофски факултет, беше неколку години наставник во скопските гимназии „Цветан Димов“ и „Орце Николов“ како еден од најомилените професори. Потоа заминува за Ниш, каде беше асистент и доцент на тукушто основаниот Филозофски факултет, а потоа стана професор по Филозофија на Филолошкиот факултет во Белград. Д-р Прошиќ е автор е на повеќе книги, помеѓу кои се истакнуваат оние за античката филозофија и за идеите на Хајдегер; автор е и на една исклучителна збирка филозофски записи *Ромски есеји* („Друштво Ром Саит Бали“, Ниш, 2005), со кои ги продолжува истражувањата на духовната оригиналност и моќ на Ромите, тврдејќи дека нивиот алтернативен дух е суштествен за современиот интелектуалец.

освен за тоа движење и за таа вечна мудрост што извира од него⁶⁸. За оваа невообичаена и неповторена духовна авантура на младиот скопски филозоф пишува познатиот поет Миленко Пејовиќ: „Радосно ги прифаќав поканите на Лука Прошиќ да го видиме невидливото и да го чуеме бучното-неслушното... Таму видовме дружељубие, срцедружие, тешки љубовни и лесни чувства... Ромите се велико племе, како што вели Прошиќ, тие се „небеско племе“... Добивме книга пред сè рефлексивна, мудра, една добра поука како би требало да се живее, но, богоми, и како да се умира. Впрочем, Лука Прошиќ... знае добро да ги разликува нулата од ништожноста, ништожноста од ништо, ништо од гробот... Тој автор не ги сведува Ромите на етникуми, туку на естетикуми, коишто и граѓанската свест мора да ги инволвира, ако мисли да постои и да опстојува“⁶⁹.

СОЗДАВАЊЕТО НА ТЕАТАРОТ НА РОМИТЕ „ПРАЛИПЕ“

Во таква атмосфера и со ново интелектуално разбирање на Ромите⁷⁰ не беше чудно што токму во Скопје букна една од најзначајните алтернативни културни пројави на Ромите. Тоа се случи речиси напоредно со создавањето и развитокот на Театарот „Кај Свети Голтарот“. Новосоздадениот Театар на Ромите „Пралипе“ беше сличен, но мошне особен театар. Инспирацијата во театролошка смисла беше иста: идеите за радикален, сиромашен и ангажиран театар на Арто, Гротовски и на Ливинг театарот. Театарот на Ромите ги пројави истите културолошки и социјални тенденции кои доминираа со разбунтуваната младина во таа епоха. Тие ја манифестираа новата самосвест на младата генерација дека има потреба и сили да се искаже на полето на социјалната градба, како и изливите на социјалната рамноправност, меѓу кои беа мошне впечатливи и сознанијата за грдите пројави на

⁶⁸ Лука Прошиќ, *Игра и време*, цит. дело, стр. 103.

⁶⁹ Миленко Пејовиќ, *Гледање на невидливото*, поговор кон книгата на Л. Прошиќ *Играта и времето*, стр. 185. Миленко Пејовиќ е еден од најистакнатите студенти по Естетика на проф. Павао Вук-Павловиќ; по дипломирањето живееше во Белград, каде објави низа исклучително вредни поетски книги во духот на алтернативниот редукционизам; почина во есента 2007 година.

⁷⁰ В. Кирил Темков, *Етика на разбирањето*, поговор кон книгата на Л. Прошиќ *Играта и времето*, стр. 187-191.

социјалната стратификација, субкултурата и различните видови сегрегација. Колку што Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ тие сознанија ги манифестираше како израз на развиената политичка и културна самосвест, толку творците на Театарот на Ромите истите идеи на сличен начин ги изразуваа како етничка и социјална самосвест.

Театарот на Ромите започна со работа во Скопје во рамките на Културно-уметничкото друштво „Пралипе“ како форма на културна дејност на скопските Роми. По Скопскиот земјотрес во 1963 година се случија бурни процеси на просторно и социјално раздвижување на Ромите во Скопје. Скопје се урбанизираше со преместување на бројни цели агломерации, па така и ромското население во најголем дел беше сконцентрирано во новата населба Шуто Оризари. Зголемените културни потреби се изразуваа низ дејноста на КУД „Пралипе“, кое главно одгледуваше ромски фолклор. Имаше желба и обиди да се создаде и театарска секција.

Кон крајот на 1969 година во рамките на КУД „Пралипе“ започна со работа една група млади ентузијастички, кои својата духовна сила и креативна енергија ќе ја развијат до европски препознатлив театарски израз. Нивни духовен инспиратор и водач, сè до денес, ќе биде Рахим Бурхан, скопско момче, со одлично познавање на ромската традиционална култура, на македонскиот и на турскиот јазик, на новите тенденции во светската ромска уметност и на новите театарски идеи, посебно на алтернативниот театар. Поддржани и помогнати од неколкумина интелектуалци од градот, Бурхан и неговите содружници во тогаш престижниот Дом на градежниците, во центарот на градот, ја прикажаа својата прва продукција. Во театрографијата на идниот прв според вредноста ромски театар на светот, таа продукција е евидентирана како „Вечер на ромската поезија“.

Изборот на поетските творби и на музиката, како и режисерската концепција, ги потпишал Рахим Бурхан. Актерите натуршчици/аматери ги кажувале избраните ромски стихови на три јазици: ромски, турски и македонски. Во мигот на своето симболично создавање, Театарот на Ромите „Пралипе“ ја демонстрирал својот интеркултурна идеја. И самото нивно име, на ромски, значи „братство“ – „пралипе“. Аматери во

најчистата и најбуквална смисла на зборот (франц. amateur = љубител), во текот на наредните две години (1970/1971) сè пофанатичните актери на „Пралипе“, предводени од Рахим Бурхан (и поддржувани од сè поширок круг почитувачи на нивниот автентичен ентузијазам), продолжиле да се експонираат со нови поетски и/или колажни продукции. Одржле вечер на поезија на турскиот класик Назим Хикмет (1970), говорејќи стихови на турски и на ромски јазик. Во нивната прва претстава според Лорка (1970), сè уште е на дело барање на театарски израз. Стиховите на Федерико Гарсија Лорка (1899-1936), кој во 1930-тите години ги овековечи Ромите и нивните емоции, беа презентирани како изворни зборови на ромскиот народ; тој дух ќе стане нивна парадигма и своевиден препознатлив знак, како и патувачкиот театар на самиот Лорка „Барака“.

ПРЕТСТАВИТЕ НА ТЕАТАРОТ НА РОМИТЕ „ПРАЛИПЕ“

Особената карактеристика на дејноста на Драмската група „Пралипе“ беше во тоа што ги нагласуваа своите етнички корени во смисла на алтернативност, но нив се стремееа да ги изразат со модерните театарски форми од *најновиот алтернативен театарски тренд*. Го театрализираа колажот од антивоени текстови со наслов „Не, не!“ од Франчек Дрофник (1971), со кој за првпат учествуваат на Аматарската драмска смотра во Скопје во 1972 година. Тоа беше еден вид антивоен рецитал, работен врз документарниот материјал од перото на Дрофник. Во својата рецензија за смотрата, Иван Ивановски за овој настап на „Пралипе“ напиша: „Истражувачки дух можеше да се забележи и во претставата „Не! Не!“ во изведба на Драмската секција при КУД „Пралипе“ од Скопје, за која сè до нејзиното појавување во Театарот на народностите (сместен по земјотресот во зградата на Домот на синдикатите, во центарот на Скопје) пред неколку месеци малку или воопшто не се знаеше“. Настапот на „Пралипе“ на смотрата и наградата за режија што ја доби Рахим Бурхан можат да се означат како прв чекор во долгата врвица успеси што оттогаш ја изодува „Пралипе“, здобивајќи се на крајот со светска слава.

На смотрата во 1973 година „Пралипе“ се претстави со претставата „Маутие“ и ја доби третата награда за изведба. Ромскиот театар и Рахим Бурхан сè уште со напор се пробиваа кон врвот на тогашната алтернативна елита. На смотрата во 1976 година во Струмица „Пралипе“ со претставата „Бибаихтали“ („Кобна жена“) ќе остане без награда, а на разговорот што е воден по претставата Рахим Бурхан без малку е изведен на обвинителна клупа. Во Билтенот бр. 3 од оваа смотра стои следнава белешка: „Дискусијата по претставата на КУД „Пралипе“ од Скопје беше мошне жива и еднодушна во оценката. Тоа е експериментална претстава, која не ги одразува животот, обредите и верувањата на оваа етничка група, која инаку на тоа претендира. Оваа претстава е неуспешен експеримент и блефира со оригиналноста. Можеме да заклучиме - самоуверено пресудува анонимниот запишувач - дека оваа претстава не само што нè остави рамнодушни, туку и нè разочара.“ (Но забележано е дека меѓу малкумината што застанале во одбрана на „Бибаихтали“ бил подоцна прочуениот актер Жарко Радиќ (од Белград) , кој по завршувањето на Академијата за театар, филм и телевизија се нашол на отслужување на воениот рок во Струмица.)

Според сочуваната програма, автори на драматуршката подлога врз која е градена „Бибаихтали“ (во програмата стои „драматизација“) се Мехмед Халим и Рахим Бурхан; режија Рахим Бурхан; изведувачи Мехмет Шерифи, Бајрам Шабан, Џемаил Умер, Шермина, Зурап Дурија, Џемаил Ибрахим, Зидел Мерима, Бејрат Бајрам и Незир Музафер. Сценографијата и костимите се на Мамут Оскар, а музиката на Нусред Саит. Учествувале уште 6-мина музиканти.

Својот вистински триумф и потврда за актуелноста на театарскиот ангажман и израз творците на „Пралипе“ ќе ги доживеат малку подоцна, на отворената сцена во аулата на Филозофскиот факултет во Скопје, на Првиот фестивал Млад отворен театар во мај 1976 година.

Театарот „Пралипе“ беше единствениот валиден театар на Ромите во поранешна Југославија. „Нашата цел - изнесува режисерот Рахим Бурхан - не е забава на публиката, туку прикажување на историјата на Ромите, на нивната култура и традиција... Ние ја чувствуваме потребата на светот да му го покажеме минатото на нашиот народ. Одлучувајќи се

за ромска тема, ние се одлучуваме за самооткривање.“ Во првиот билтен на МОТ, за претставата е објавен и следниот текст: Идејата за претставата „Бибахтали“ е работена врз основа на една народна, епска ромска песна, која денес повеќе не се пее. Оваа народна песна, збогатена со ритуали на ромскиот народ, е темел на драматизацијата, која се состои од седум сцени: (1) Жална песна по умрениот маж и завршен погребен ритуал, (2) Магија на заведувањето и љубовна идила, (3) Венчавка, (4) Ритуал за оплодување, (5) Озборување и осудување, (6) Ритуал за дожд (додоле), (7) Ритуал против чумата.

На драмската смотра во 1978 година „Пралипе“ настапува со „Соске“ (Зошто?), работена со колективна драматизација, во режија на Рахим Бурхан, во изведба на нова екипа: Сами Осман, Кадри Кенан, Скендер Рамадан-Рамо, Бајрам Шабан и Шабан Ројан. На разговорите по изведбата на „Соске“ во Кочани, Рахим Бурхан добил целосна поддршка. Сочуван е записникот во кој сите учесници се искажуваат само во суперлативи. Но, и покрај тоа жирито не му доделува ни една награда, бидејќи најверојатно сè уште смета дека ритуалниот театар што го негува Бурхан е надвор од вниманието на смотрите, некој атрактивен, но сè уште недефиниран тек, кој не треба да се стимулира. На 4-тиот фестивал Млад отворен театар Драмската група при КУД „Пралипе“, со својата изведба на „Соске“ на 6 декември 1979 година, во дансинг салата на Домот на младите во Скопје, повторно ја „освои“ мотовската публика! Драматуршкиот синопсис е структуриран според следните сцени: 1. Лов на глави, 2. Робовласник, 3. Окованиот Прометеј (дел), 4. Крстоносни војни, 5. Лури и Бахрам, 6. Магбет (дел), 7. III - С и 8. Во гасната комора.

Претставата „Соске“, која Бурхан и екипата ја подготвуваа цели 12 месеци, како своевиден лабораториски процес, го третира проблемот на насилството од човекот врз човек, актуелен вчера колку и денес. Насилството е универзално третирано низ историјата на општеството, од почетокот на човечката историја па сè до Втората светска војна. Место на дејствието: двете половинки на Земјината топка. Поентата е во насловот на претставата „Соске“ (Зошто?). Од премиерата, во декември 1977 година, претставата е одиграна педесеттина пати и тоа главно надвор од Скопје, на реномираните фестивали „Денови на младиот

театар“ во Загреб, МЕС во Сараево, Мало позорје во Нови Сад, БРАМС во Белград, Недела на младите во Задар, Фестивал на малите сцени во Нова Горица, Смотра на културните достигања на младите од СФРЈ, на Фестивалот во Палермо итн. Претставата „Соске“ ќе се закити со наградата на угледното списание „Пролог“ за најдобра претстава на Фестивалот во Загреб, награда на весникот „Млад борец“ и „Три златни ѕвезди“ од ревијата ВЕН на фестивалот МЕС во Сараево.

На 4-тиот фестивал МОТ, Драмската група при КУД „Пралипе“ настапи со уше една претстава на 8 декември 1979 година: „Сине хем иси“ (Беше и е/има), работена според романите на М.А. Астуриас (јужноамерикански автор популарен во тоа време) „Господин Претседател“, „Зелениот папа“ и „Гватемалски легенди“, во драматизација на Сами Осман, Рахим Бурхан и Муарем Јонуз; сценографија Мустафа Ајдин, режија Рахим Бурхан. Играа: Салија Салих, Сами Осман, Рамадан Скендер, Муарем Јонуз, Шабан Бајрам, Умер Џемаил и Мустафа Зекир. Во 1981 година „Пралипе“ ќе се појави повторно на смотрите со „Сине хем иси“ („Беше и има“), но и овој пат без некој посебен успех.

Понатамошниот развој на „Пралипе“ е познат и не е поврзан со драмските смотри, како место за презентирање на аматерските и алтернативните остварувања. На 8-иот фестивал МОТ во 1983 година, Театарот „Пралипе“, во холот на Домот на младите во Скопје, ќе настапи со својата значајна претстава „Цар Едип“ (Thagar Edip) според Софокле, во превод на Кенан Кадри и драматуршка обработка на Ирфан Бељур, сценографија Мустафа Асим, костими Зорица Тодоровска-Младеновиќ, музика Хистреф Саит. Екипата е составена и од потврдени професионалци, па со колективна енергија успехот не изостана). Режисерот Рахим Бурхан во овој проект ќе го заокружи своето истражување и барање на автентична театарска форма, во која ритуалниот и физичкиот театар ќе резултира со сценска експресија на вдохновените актери: Баки Хасан (Едип), Соња Каранџуловска (Јокаста), Мухарем Јонус (Креонт), Имер Џемаил (Тиресиј), Сами Осман (Гласникот), Рејхан Шабан-Шулц (Овчарот) и Неџо Осман, Сами Осман и Рејхан Шабан (Тебанците).

Прочуениот режисер и театарски професор Бора Драшковиќ има оценето: „Едип верувајќи дека чесниот нема „да го замагли зборот“ ја започнува истрагата за убиството, причината за чумата. Секој нов сведок во Едиповиот процес донесува нови податоци и така фрла нова светлина врз настаните; во трагедијата недвосмислено се открива вистината.

Стариот народ ревносно ги игра своите трагедии, за да ги смилуваат боговите, покажувајќи им дека низ катарзата одново „прогледал“ и дека нивните пораки ги прифатил и разбрал.

На Киркегоровиот клоун, кој објаснува дека „зад кулисите има пожар“, публиката му се смее, мислејќи дека е шега. Прифаќајќи ги условите еден наш угледен писател одобрува: „Избувнувањето на пожарот треба да се докаже со изгоретинки!“ Значи, денешниот човек-гледач е „неверник“.

Дали денешниот жив театар е судница со рашомонски сведоци? Сите грешат, но и сите се во право, секој има своја полноважна вистина, но нема заедничка, како што нема ниту заеднички морал, ниту обред, ниту цел. Не сосема! Разликата помеѓу откривањето во Цар Едип и Рашомон е разлика во времето. Во таа разлика треба сепак да се истражува и да се пронајде форма на делување на трагедијата која е потребно да биде поинаква од некогаш, зашто публиката е нова. Помеѓу „можноста и неможноста“ се открива вистината за човекот, човечката судбина.

Режисерот не треба многу да се труди за „осовременување“ на античката трагедија, тој не може да ја заобиколи својата реалност, како што Едип не може да го избегне „инцестот“.

Основната грижа на режисерот е да најде околности за посилно делување на трагедијата. Треба, значи, во гледалиштето, кое го изминало макотрпниот пат на верник-неверник, да се откријат нови невралгични точки во кои ќе ги забодеме делотворните театарски игли. Гледачот сака изгоретинки. Па нека ги добие!“ Бора Драшковиќ.

За претставата на „Пралипе“ има многу позитивни искажувања: „Бурхан донесува крик од динамични, брзи движења, тоа го знаеме за 'Пралипе'. Но Бурхан воведува во претставата некои нови елементи, а

основен му е повторувањето на кратките, но за драмата најбитни делови на претставата како некое 'филмско враќање на сцената'. Со тоа претставата добива нов ритам со речиси лирска димензија (на движењата), која уште посилено ја оцртува Едиповата трагедија. Физичкиот театар и таа нова лирика доста успешно се спојуваат во кохерентна игра со многу ефектни акценти во симболиката на зборовите и движењето. Воедно, со тоа потполно се разрешува непознавањето на јазикот како бариера за разбирање на претставата.⁷¹

Физичкиот театар и таа нова лирика доста успешно се спојуваат во кохерентна игра со многу ефектни акценти во симболиката на зборовите и движењето. Воедно, со тоа потполно се разрешува непознавањето на јазикот како бариера за разбирање на претставата.⁷²

На 9-тиот МОТ (1984) Театарот на Ромите „Пралипе“ настапи во подрумот под киното на Домот на младите. Програмата за претставата содржи нови елементи и духовни односи - првин името на групата е стандардизирано - Театар на Ромите „Пралипе“. Исто така се говори поопстојно за содржината на театарската игра „Луѓе и гулаби“ од Ирфан Белџур; режија Рахим Бурхан; сценографија Владимир Георгиевски; костимограф Зорица Тодоровска-Младеновиќ; музика Хустреф Саит; превод Ѓулнихал Исмаил и Сами Осман. Играа: *Демир, таткото* - Енвер Беџет; *Сами, постариот син* - Рејхан Шабан; *Батише, мајката* - Соња Каранџулоска; *Мејрем, ќерката* - Зиба Бекир; *Енвер, помладиот син* - Сами Осман; *Боден* - Рамадан Скендер; *Полицајци* - Неџо Осман и Баки Хасан; *Кмет* - Умер Џемаил; *Хамал* - Џемаил Џемов.

Кратка содржина:

1 сцена: Браќата Сами и Енвер се караат околу предлогот на Сами да се продадат гулабите. Тема на расправата е и затворањето на Евреите во Монополот во Скопје, условите на живеење за времето на окупацијата. Таткото Демир се противставува на предлогот на Сами да ги продаваат гулабите и поради тоа го брка од дома. *2 сцена:* Сами краде три гулаби од кумезот и му ги продава на Боден, додека Мејрем го одвратува Сами, но тој со физички закани ја замолчува. *3 сцена:* Мајката

⁷¹ B. Vukšić, "Večernji list", 4.08.1983.

⁷² Ibid.

Батиша донесува бала полна со стара облека собрана од напуштените куќи. Ја испраќа и Мејрем да собира стари алишта. Мејрем се плаши, но Батиша успева да ја убеди. Додека Мејрем оди да собира стари алишта, Боден ја наоѓа и ја носи кај четворицата бугарски џандари, кои ја силуваат и ја задржуваат кај себе неколку дена. *4 сцена:* Демир дознава дека му се украдени три гулаби, почнува да го бара крадецот. Во караницата Батиша се жали дека немаат што да јадат, а Демир ништо не презема. *5 сцена:* По една акција, Енвер бегалки од бугарската полиција сака да се засолни дома, го наоѓа Демир, почнува да го тепа мислејќи дека тој ги украде гулабите, но подоцна ја дознава вистината и го засолнува во кумезот. *6 сцена:* Батиша доаѓа дома претепана од бугарската полиција бидејќи се преправила дека е бремена, за да пренесе торба брашно, која претходно ја плаќа со својот венчален прстен. Доаѓа Боден и ги донесува убиените гулаби, кои претходно ги купил од Сами. *7 сцена:* Бугарските полицајци го бараат Енвер. Во моментот кога сакаат да го запалат кумезот, влегува Сами: "Овој е арамијата!", полицајците го водат Сами. *8 сцена:* Батиша го обвинува Демир дека го предал својот син, додека Демир се брани дека бил приморан затоа што во кумезот бил засолнат Енвер и, ако би го запалиле кумезот, тогаш и Енвер би изгорел. *9 сцена:* Боден доаѓа кај Демира, бара начин како да му ги земе гулабите и со тоа да му нанесе уште еден удар. Бара илјада левови за да го спаси Сами, а знаејќи дека нема, му нуди петсто лева за гулабите. Демир не прифаќа. *10 сцена:* Полицајците го носат дома осакатениот Сами. Доаѓа и Мејрем полулуда. *11 сцена:* Сами ја наговара Мејрем да го примаме Боден, за да може да го убие; Боден се обидува да ја силува Мејрем, Сами го убива. *12 сцена:* Енвер доаѓа смртно ранет, го моли Демир да ги ослободи гулабите. Демир ги ослободува. Батиша ги колне гулабите.

Концепцијата и рецепцијата на претставата „Луѓе и гулаби“ беа и алтернативни и класични. Всушност, режисерот Бурхан и Театарот на Ромите се посветија на точниот јазички израз и на прецизниот театарски заплет, што не беше вообичаено за дотогаш користената разиграна и бунтовна игра на театарот на насилството. Во таа епоха се појави концептуализмот, и Бурхан подлегнаа на неговиот шарм и моќ, уште

повеќе што и текстот од Ирфан Бељур имаше такви потенцијали. Но, алтернативноста на оваа претстава беше во нагласувањето на социјалната маргиналност на Ромите (и Евреите) во условите на Втората светска војна, кога ја споделуваа таквата судбина со Македонците под бугарска и германска окупација. Алтернативен беше и подрумскиот простор на Домот на младите, каде за прв пат беше поставена некоја претстава.

Оценките за идејата и играта на „Пралипе“ беа исто така сосредоточени врз истите мотиви како и вака замислената и поставена претстава. Се укажуваше дека во нашата современа литература ромската тематика била присутна повеќе на потсетувањето на нивниот живот, одошто на разоткривањето на тој живот. И таа тематика почесто била изразувана во поезијата отколку во прозата, а во драмата за првпат е дадена со драмскиот текст на Ирфан Бељур.

„Би сакале да го изразиме нашиот впечаток дека се работи овде за еден текст кој е мошне добро напишан, интересен и тематски и содржински, со добро остварена драмска градација низ четиринаесет сцени, сместени во едноставен амбиент, а што дава можност за добра игра.“⁷³ Оттаму театарскиот критичар Благоја Иванов ја препорача драмата „Луѓе и гулаби“ од Ирфан Бељур, бидејќи таа, во една добра театарска инсценација, може да го привлече вниманието на љубителите на театарската уметност.

Низ целиот свет беше огромен угледот на Бертолт Брехт како авангарден театарски теоретичар и творец. Тој самиот беше алтернативен театарски деец, во почетокот како експресионист, а потоа отвори неколку нови правци во современото театарско творештво. Неговата теорија за дистанцата, критичкиот став кон граѓанскиот театар и живеење воопшто, силна пацифистичка инспирација, личниот голем творечки потенцијал во поезијата, прозата, драмата, режијата и организацијата на театарот создадоа од Брехт една од најпопуларните личности на современите театарски струења, посебно кај младите и кај оние кои беа социјално критички настроени. Таков углед идеите на Брехт

⁷³ Благоја Иванов, *Млад отворен театар '84*, Театарски гласник, бр. 25, декември 1984, стр. 24.

уживаа и кај македонската алтернативна сцена (за тоа подетално ќе говориме во одделот за Отворениот театарски универзитет).

Но, иако Брехт беше читан и неговото театарско дело почитувано, неговите пиеси малку беа играни во Македонија.⁷⁴ И Рахим Бурхан и другите членови на Театарот на Ромите го почитуваа Брехт и кај него наоѓаа инспирации за својата работа.⁷⁵ Така на 10-тиот МОТ, на 12 септември 1985 година: Театар на Ромите „Пралипе“, првпат работејќи со друг режисер освен Бурхан, настапи со претставата „Брехт 1917“, колаж од Брехтовите текстови од првиот период на неговото творештво. Адаптацијата на текстовите, сценска реализација и монтажа беше на прочуениот млад авангарден загребски режисер Бранко Брезовец (кој ги поддржуваше настапите на Театарот на Ромите на алтернативниот фестивал Денови на театарот на младите (Dani teatra mladih) во Загреб, каде што тој беше водечка личност); соработници во реализацијата Сами Осман и Гордана Внук; просторен распоред Тихомир Миловац; музика Хистреф Саид; кукли Марина Штембергер; беа користени слајдови со низа фотографии, како и преводи на Брехтови текстови од повеќе автори. Настапуваа цела плејада одлични млади актери, покрај стандардните членови на „Пралипе“: Ајета Реџеџи, Ана Костовска, Владимир Светиев, Ева Аманатиду, Идриз Демиров, Фадиљ Ајва, Мони Дамевски, Јусуф Гулевски, Рамадан Скендер, Неџо Осман, Ројан Шабан, Рујиш Кадирова, Соња Каранџуловска, Сами Осман, Садо Асанов.

Работата на претставата учесниците ја започнаа од Брехтовото основно прашање: „Дали може театарот да го репродуцира денешниот свет?“, за да продолжат со следната Брехтова констатација: „Петролејот не се противи на драмата петочинка...“ Станува збор за драматизација на обичните новински вести како обид да се одговори на истакнатите прашања. Избран е написот во загребската ревија „Старт“ (октомври

⁷⁴ Види во последниот оддел од книгата на Сашко Насев, *Поетика епика*. Естетичките погледи на Бертолт Брехт, Скопје Епоха, 1998.

⁷⁵ Во 1978 година во Естетичката лабораторија беше направен обид да се постави една драматизирана Брехтова пиеса со Рахим Бурхан како режисер, Кирил Темков како драматург и Киро Печијарески, Љубиша Никодиновски, Соња Каранџуловска и Фирдаус Неби како актери - види во одделот за Театарската работилница на Филозофскиот факултет.

1984), во кој се говори за илегалниот премин на југословенско-австриската граница на две чехословачки семејства. Тие, независно едното од другото, во различно време, а речиси на исто место, се обиделе да ја минат реката Мура, која во еден дел од својот тек е природна граница помеѓу Австрија и Југославија. Еден од тие обиди завршил трагично: мајка, татко и едно дете го загубиле животот. Две преживевани деца успеале да ја препливаат реката и да дојдат до другиот брег, каде што ги прифатило едно австриско семејство. Децата во Австрија престојувале пет недели, додека не ги усвоил еден пријател на нивните мртви родители од Швајцарија. Второто семејство имало повеќе среќа: додека мајката, таткото и детето ја минувале реката, мајката почнала да се дави. Ја спасиле работници од блиската фабрика на југословенската страна, по што неколку дена престојувала во Марибор, додека не ѝ е дозволено да им се придружи на мажот и детето во Австрија. На случајот му е даден огромен публицитет, особено во западниот печат. Првата фаза на овој театарски проект на „Пралипе“ се состоеше од истражување. Режиерот и соработниците го посетиле местото на настанот, ги интервјуирале луѓето кои биле поврзани со настанот, во Австрија е воден разговор со семејството кое ги прифатило чехословачките деца. Истата постапка е повторена и за второто семејство. Конечно ги пронашле во логорите за бегалци во Австрија; со нив е воден разговор, снимени се фотографии, дојдено е до многу нови и интересни податоци. Целиот документарен материјал подоцна е користен во самата претстава: магнетофонски ленти со автентични гласови, слајдови со фотографии и новински тектови итн.

Покрај тоа, во претставата се користени и делови од 14 драми, неколку песни и есеи на Брехт, како и делови од збирката раскази „Теорија на заканата“ од Б. Штраус. Овој настан со Чехословаците е контрапунктиран со уште една новинска вест: враќањето на Светлана Сталин во СССР. Тргувајќи од обидот за драматизирање на новинската вест, претставата доаѓа до заклучокот дека ни Брехтовиот дијалектички метод не е доволен за да се говори за денешниот свет, туку дека мора да се користат други методи, иако ни тогаш не може да се дојде до целосната вистина.

Во сложената постапка на монтажа е користен систем од 8 диапроектори со околу 200 слајдови, 7 различни простори за игра, на кои напоредно се случува дејствието, видео презентации, кукли, маски, богат спектар на музика (од пиесите на Брехт, сериозна музика сè до чехословачки дисидентски рок групи) и сл. Во претставата се зборува на 6 јазици: германски, ромски, македонски, хрватски, чешки и словенски. Насловот на претставата „Брехт 1917“ е инспириран од една фотографија од 1917 година, на која Брехт позира со две мртвечки глави. По 6 месеци подготвителна напорна работа, првата претстава е играна на 6 април 1985 година во Скопје.

За разбирањето на концепцијата на претставата треба да се посочи на оригиналниот текст на Брехт: „Оваа вавилонска збрка доаѓа оттаму што станува збор за јазикот на оние што пропаѓаат. Ако веќе не ги разбираме, тоа е затоа што веќе за ништо не користи да бидат разбрани. Што вреди на мртвите да им се зборува како подобро би можело да се живее? Не наговарај го оној што веќе се оладил да го спознае светот. Не спори со оној зад кого веќе чекаат гробарите. Подобро, стрпи се. Неодамна, сакав лукаво да ви ја раскажам приказната за еден житарски трговец од градот Чикаго. Додека зборував наеднаш ме предаде гласот. Затоа што наеднаш сфатив: колку труд би ме чинела таа приказна да им ја раскажам на оние што уште не се родени, но ќе се родат и ќе живеат во сосема поинакви времиња. Среќници, воопшто не ќе можат да разберат што е тоа житарски трговец онакви какви што се тие кај нас.“

Во оценката за претставата „Брехт 1917“ се истакнува дека „режиски оваа изведба е мошне интересно композирана, а нејзин врвен квалитет бездруго е сценографијата, односно анимирањето на сценскиот простор, неговото повеќедимензионално откривање... Од не помало значење е придонесот на Марина Штембергер, која ги изработи маските и куклите... Видовме сценски проект што заслужува целосно внимание. Пофалби треба да се упатат и на изведувачкиот состав, во кој се членовите на Театарот на Ромите и артистите на скопските театри и студентите на скопскиот Факултет за драмски актери. Дејствуваат како една впечатлива целина... Вкупно, еден значаен истражувачки проект, кој наметнува размислување што може и треба да биде предизвик за

нови и уште поголеми творечки авантури. Театарот на Ромите е апсолутно кадарен за тоа".

Со поврзување со оригиналната концепција на Брехт за епиката во драмата, во една критика се говори за новите потенцијали на Театарот на Ромите: „Режисерската постапка на гостинот Б. Брезовец донесува целосно освежување во досегашната зацртана линија на примитивно-ритуалниот театар на Рахим Бурхан. Постојниот актерски ансамбл на „Пралипе“, заедно со редовниот соработник Соња Каранџулоска, надополнет со многуте гости: студенти при ФДУ, асистентот Симеон Дамевски, професионални актери Јусуф Гулевски и Владимир Светиев - зачуди со високиот степен на добра волја и истрајност...“⁷⁶

Театарот на Ромите „Пралипе“ остана постојан алтернативен театар во нашата култура, 20 години дејствувајќи во Скопје и од Скопје гостувајќи на разни простори. Се здоби со прочуено име на единствен вистински ромски театар на светот, бидејќи ги следеше бескомпромисно основните поставки врз чии основи започна да работи.

Тогаш дојде до негова преселба во Германија, каде во подобри услови продолжи да дејствува до денес.

ТЕАТАРОТ НА РОМИТЕ „ПРАЛИПЕ“ ВО ГЕРМАНИЈА

Во 1986 Театарот на Ромите „Пралипе“ беше повикан да настапи на фестивалот „Преглед на театарот во Југославија“ во Милхајм (Сојузна Република Германија) со претставите „Цар Ојдип/Едип“ и „Соске“ (Зошто?). Ова беше првото среќавање на германската културна јавност со единствениот авангарден ромски театар во Европа, основан од Рахим Бурхан во раните 1970-ти години. „Пралипе“ постојано се обидуваше да ја реконструира сопствената етничка традиција, развивајќи исклучителна естетска димензија и воспоставувајќи сопствена театарска позиција во Европа.

Економско-политичките услови во Југославија направија „Пралипе“ да не може да продолжи со работа, така што им беше

⁷⁶ Светлана Камџијаш, *Епска широчина на претставата*, „Млад Борец“, Скопје.

потребна помош од надвор. Прочуениот Театар на Рур (Theater an der Ruhr) реши да му ја пружи на ансамблот неопходната помош. Со финансиска поддршка од Министерството за култура на германската покраина Северна Рајна-Вестфалија, Театарот на Рур, раководен од познатиот светски театарски творец - филозофот Роберто Чули, го прифати Театарот на Ромите во свои рамки. Беше обезбеден простор и услови за работа, финансиска поддршка и помош околу раководењето, релациите со јавноста, т.е. околу сè што се однесува на организацијата и работењето на Театарот на Ромите „Пралипе“.

Успешните премиери на „Крвави свадби“ од Лорка и „Мара-Сад“ од Питер Вајс во Милхајм во 1991 година беа првиот чекор за оваа преселба и долготрајна соработка. Во сезоната 1991/92 „Пралипе“ изведе премиерно две нови продукции: „Отело“ од Шекспир (премиера во ноември 1991) и „Седуммината против Теба/ Антигона“ од Ајсхил/Софокле (во септември 1992). Потоа замина на турнеја со „Крвави свадби“ низ германските и европските градови, постигнувајќи голем успех и вистинска интернационална слава. „Пралипе“ ги освои наградите на германската критика во 1992 и во 1993, што секоја година ја дава Асоцијацијата на германската театарска критика, за продукцијата „O Vago Phani“ (Големата вода), инспирирана од романот на Живко Чинго, како и наградата за најдобра претстава на 12-тиот театарски фестивал на Северна Рајна-Вестфалија. Во март 1994 година „Пралипе“ ја создаде „Ромео и Јулија“, потоа „Вештерки“ (во декември 1994), проект за времето на ловот на вештерки. Следуваа две нови продукции: „Тетовирани души“ од Горан Стефановски (во јануари 1996) и „O Drumo“ (Пат, во мај 1996).

Театарот на Рур успеа да биде прв театар во Сојузна Република Германија кој креира трансккултурна институција во Европа со три театарски групи на три различни јазици - германски, ромски, турски. Тие се независни во својата уметничка работа, иако во раководењето, организацијата и администрацијата соработуваат со Театарот на Рур. Целта е да се интегрираат културните малцинства во мапата на европскиот театарски простор, наместо да бидат поканувани одвреме навреме на фестивалите на етаблираните европски култури, кои би

имале патронизирачка функција. „Пралипе“ не само што го има Theater an der Ruhr како свој дом, престојувалиште и постојана театарска сцена, туку и постојано настапува во сè поголем број стандардни германски и европски државни театри.

Во образложението на Асоцијацијата на германската театарска критика при доделувањето на нејзината годишна награда на Театарот на Ромите се вели: „Соочени со ужасните испади на растечкиот расизам во Германија, што јасно им се заканува на циганските заедници Синти и Роми, од огромно значење е да му се даде на Театарот на Ромите 'Пралипе' дом во Германија. Во исто време станува збор за неизмерно збогатување и подарок за нашиот театарски живот“.

Во една експликација за дејствувањето на Театарот на Ромите во Германија стои: „Трупата игра класични европски текстови на ромски јазик, нивниот сопствен јазик, којшто на гледачот му е туѓ само првите неколку минути; со ретка естетска сила и последици, секој материјал е трансформиран во театар на слики и симболи. Продукциите на тој начин добиваат архаична снага и блескава поетска убавина во егзактна кореографија на формализирани гестови, што понекогаш ја преминуваат границата на движењето кон израз што е познат само во сферата на танцот.“

Театарот на Ромите пројавуваше секогаш нагласени социјално-критички ставови во своето дејствување. Така, и при работењето во Германија, се свртеа кон значајниот текст на Живко Чинго „Големата вода“, кој се смета за едно од најавтентичните критички дела во македонската литература.

На јубилејниот 20-ти Меѓународен театарски фестивал MOT (1996), кој се одржуваше под новата тематска определба „Театарот на крстопат кон 2000-та“ (The Theatre at the Crossroads – towards 2000), Театарот на Ромите „Пралипе“ беше поканет како специјален гостин со три претстави да го одбележи својот јубилеј - 25 години постоење. Тој играше на сите фестивали Млад отворен театар, од самиот почеток, а некои негови рани претстави имаа свои премиери на MOT. Тој дејствуваше во рамките на скопскиот Дом на младите „25 Мај“, кој беше домаќин и организатор на MOT. Во таа смисла, поканата овој светски познат авангарден театар да

настапи на МОТ беше повикување да ја претстават својата продукција во својот стар дом.

Театарот на Ромите на фестивалот ја прикажа драматизацијата на „Големата вода“ од Живко Чинго во режија на Рахим Бурхан, во превод на ромски од поетот Рајко Ѓуриќ, сценографија и костими Гралф-Едзард Хабен. Настапија: *Кејтмен* - Едуард Бајрам; *Лем* - Сами Осман; *Менка Грисковска* - Елизабета Кочовска; *Босилка Кочоска* - Силвија Пинку; *Тодорче Терзиоски* - Ројан Шабан; *Соколе Ефрутовски* - Ерол Беговиќ; *Бубалка Климоски* - Туркијан Рустемов; *Аритон* - Умер Џемаилџи; *Оливера* - Сунчица Тодиќ; *Трифун поетот* - Мустафа Зекиров; *Анески* - Шабан Бајрам.

По повод претставата „Големата вода“ од Живко Чинго прочуениот швајцарски весник *Neue Züricher Zeitung* напиша, укажувајќи дека во театарот слухот си го наоѓа значењето дури и кога увото не може да разбере: „Не разбравме ниеден единствен збор, а сепак разбравме сè. Зборовите беа на ромски, древниот јазик на Циганите, но пораката за слобода и толеранција им беше јасна на сите“.

Во еден друг текст, во еден прочуен светски магазин, пишува: Најновата продукција на „Пралипе“, единствениот ансамбл во Европа што му е посветен на зачувувањето на јазикот и културата на Циганите. „Пралипе“ е основан пред 20 години во Скопје, во бивша Југославија, но од 1990 трупата престојува во Милхајм, во Theater an der Ruhr, и добива годишна апанажа од 250,000\$ од владата на Северна Рајна-Вестфалија. Во културната кампања под мотото „театарот против насилството“, основачот на „Пралипе“ Рахим Бурхан ги поведе своите актери во градовите на Германија, каде што Циганите и другите азиланти се подложени на напади. „Големата вода“ (O Vago Phani) од македонскиот драмски писател Живко Чинго се случува во еден репресивен дом за сираци, којшто наместо засолниште претставува суров затвор. Визијата за големата вода, метафора за слободата, поттикнува побуна. Во моментот кога вратите ќе се отворат и децата ќе си заминат, тогаш едно девојче свирнува со отфрленото свирче на чуварот. Остриот звук го

раскршува нивниот сон, навестувајќи дека чистиот свет што ги повикува невините можеби е само визија.⁷⁷

На истото гостување на МОТ беа претставени и „Тетовирани души“ од Горан Стефановски во режија на Рахим Бурхан, со превод на ромски од Сами Осман, сценографија и костими Гралф-Едзард Хабен. Во оваа претстава настапија: *Војдан* - Едуард Бајрам; *Цибра* - Сами Осман; *Стрезо, таткото на Војдан* - Шабан Бајрам; *Алтана* - Сунчица Тодиќ; *Кољо* - Умер Џемаилѓи; *Ружа* - Силвија Пинку; *Мери, жената на Цибра* - Сунчица Тодиќ; *Клаудија* - Силвија Пинку; *Старецот* - Ројан Шабан; *маскирани мажи* - Шабан Бајрам, Ерол Беговиќ, Умер Џемаилѓи. Користена е балканска ромска музика.

Мотото на претставата гласи: „*Циганите во странско гето: жиг истетовиран во црвено*“. Оваа претстава, изворно посветена на егзодусот и иселеништво на Македонците, сега е трансформирана во рефлексивна за историјата, талкањата и трагичниот живот на Ромите.

Човек окован и врзан со кожни каиши за двата рачни зглоба го влечкаат две маскирани лица - во длабочината на сцената му прават жиг на градите, едно крваво-црвено 3. Сега и тој е еден од одбележените, Циган во туѓина. Сиџето на продукцијата ја раскажува тажната историја на нациите чијшто идентитет е подложен на атрофија во егзил.

Рахим Бурхан во претставата води во гетоизираниот свет на несаканите доселеници. Тетовираните Роми, исто како и припадниците на другите националности, се борат за својот идентитет. Претставени се разни видови трагедии, последиците од загубата на родната земја, нивниот тажен внатрешен свет, нереални очекувања и катастрофални разврски. Како и во сите други претстави на Театарот на Ромите, Рахим Бурхан развива *експресивен говор на телото*, ги води актерите динамично кон нови дејства, им дозволува слободно да играат и да се изразат, да се ослободат од агресивноста. Со голема леснотија и упорно тој успева секој од нив да ја персонифицира ситуацијата и на свој начин да одговори на прашањето на современите и вечните талкачи: дома или во туѓина? Конечно, нивните мртви тела се складираат за да ги

⁷⁷ Види *Time Magazine*, November 1, 1993.

транспортираат некогаш подоцна во нивната родна земја. Сместата од страна на Ромите: Живеењето во туѓина било и секогаш ќе биде за Ромите секаде, таму каде што тие се „како дома“.

Третата претстава на МОТ со која беше демонстрирана работата на Театарот на Ромите во Германија беа „Крвавите свадби“ (Ratvale Vijava) од Ф. Гарсија Лорка, автор со кого започна дејноста на Театарот на Ромите „Пралипе“ уште како Драмска секција на ромското КУД „Пралипе“. Рахим Бурхан и неговите соработници во сензибилитетот и идејниот свет на Лорка наоѓаат блиски одгласи, не само заради импресионираноста на Лорка со животот и доживувањата на Циганите, кои маестрално ги опеа во својата поезија, туку заради драматичноста на претставените настани и ликови, кои, сообразни со филозофската концепција за театарот на Бурхан, дават прилика за естетика на трагиката и на силните емоции, како суштествена определба на оваа театарска трупа.

Се расправа како пред години се убиени мажот и постариот син на мајката на свршеникот. Убиците од фамилијата Феликс живеат неказнето. Од соседите мајката дознава дека нејзината идна снаа пред години била верена за Леонардо Феликс. Во меѓувреме Леонардо е оженет и има дете. Земјата која тој ја обработува не е многу плодна. Од женаси дознава дека братучетка Н, бившата негова свршеница во блиска иднина ќе се мажи. Леонардо реагира доста иритирано и агресивно на таа новост. Уште пред свадбата, тој ја посетува вереницата, љубовта меѓу нив сè уште тлее. Неговата жена ја забележува промената кај него, а и таткото на свршеницата чувствува дека кај Леонардо се наталожила зла крв. Во меѓувреме Леонардо и свршеницата бегаат. Оваа вест се слуша на свадбата. *Свршеникот* тргнува во потрага по бегалците. Во шумата се сретнуваат месечината и смртта и се насетува што ќе се случи. Смртта ги соединува Леонардо и свршеникот. Во борбата умираат двајцата.

Изведбата е во истиот дух на физички театар и драматични конвулзии, како мнозинството претстави на Театарот на Ромите, што стана нивна *characteristica specifica*. Соработката со Театарот на Рур не ја измени окосницата и срцевината на театарските визии на Рахим Бурхан

и на другите соработници на Театарот на Ромите. Така во срцето на Европа, поврзани со дејноста на еден од најпознатите авангардни режисери и театарски организатори Роберто Чули, и натаму дејствуваше алтернативниот театар на Ромите од Скопје, кој се здоби со светска слава и својот развој и ориентација, во основните насоки кои ги беа откриле уште како млади во епохата на бунтовниот светски театар во 1970-тите години, го продолжи сè до 2007 година, е објавено дека престанува да постои.

ЕДНА ФИЛОЗОФСКА АНАЛИЗА НА ТЕАТАРОТ НА РОМИТЕ

Професорот Кирил Темков беше голем почитувач на работата и дострелите на Театарот на Ромите⁷⁸. Во билтенот на МОТ тој објави текст „Ритуален или метафизички театар“, чија цел беше не само да даде свое видување на филозофската и естетичката концепција на Театарот на Ромите и „Пралипе“, туку и да покрене дискусија за алтернативните театарски настојувања и проекти.

Темков најнапред укажува дека, „доколку станува збор за едно автентично уметничко остварување, определувањето на една естетичка концепција, ориентација или стил секогаш се судрува со вистинската неможност живото ткиво, живата материја на уметноста да се вкочани. Со дефинирањето, со рационалното зафаќање, таа се осиромашува, се става во загради.“⁷⁹ Меѓутоа, говори Темков, прашањето за уметноста за театарот, за играњето театар не е исто што и анализата на играта. Затоа ваквата анализа оди по други патишта отколку што се патиштата на уметничкото творештво. Анализата комуницира со други категории, истовремено со формалните и со содржинските категории на уметноста.

⁷⁸ Проф. Темков ги следеше сите проекти и изведби на Театарот на Ромите, често даваше позитивни изјави за нивните остварувања и повикуваше на давање поддршка за овој театар, како ексклузивна етничка и уметничка трупа: беше член на управните тела на оваа театарска група, помогна таа да се осамостои како посебен театар на Ромите од КУД „Пралипе“, каде имаше недозрабирања околу естетската ориентација и организацијата на нивната работа: како претседател на Културно-просветната заедница на Скопје во 1980 година се избори за стандардни/редовни средства за работа на трупата и за вработување на Рахим Бурхан (во рамките на КПЗ на Скопје како театарски инструктор, кој ќе има задача да го води Театарот на Ромите), со што овозможи опстанок на Театарот.

⁷⁹ Кирил Темков, Ритуален или метафизички театар, МОТ билтен.

Затоа обидот да се класифицира уметничкото дело како конкретно уметничко творештво служи за тоа да се смести во континуитетот на мисловната анализа на уметноста.

За таа цел се парадигматични настојувањата на Театарот на Ромите „Пралипе“, особено од фазата на нивните претстави „Маутие“ и „Бибехтали“. Тие, вели Темков, најнапред и најчесто беа определувани како *ритуален театар*. Тоа беше времето на ритуалниот театар во светот, се користеа искуствата на Арто и неговите пофалби на театарот од Бали, искуствата на Питер Брук и на разните театарски проекти (некои помодерни, а некои мошне фолклоризирани). Темков укажува дека во периодот кога ваквата театарска игра беше, во некои генерални театарски тенденции во светот, веќе на залез, лесно беше да се пронајде моделот (и определбата) според кои споменатите претстави на Театарот на Ромите „Пралипе“ така ќе бидат карактеризирани.

Но, теоретскиот проблем кој го открива Темков е поврзан со појавата на претставата на Театарот на Ромите „Соске“ (Зошто?). И тогаш беше дадена општа оценка дека во истражувањето на ритуалниот театар тие направиле уште еден вреден прилог. Меѓутоа, покрај оценките за еден исклучителен театарски проект и големо уметничко достигнување, со што Театарот на Ромите уште еднаш се потврди како автентична творечка театарска група, немаше мал број мислења дека, сепак, поранешните игри/изведби беа поинспиративни, внатрешно поконсеквентни, поконзистентни - и во концепцијата и во изведбата.

„Меѓутоа - истакнува Темков⁸⁰ - се случи нешто што толку често се случува во уметноста: формата да остане иста, но целоста на естетското настојување да се измени. Затоа и се појавија недоразбирањата, доколку се сакаше со исти рационални категории да се сомери новосоздаденото дело“ на ромската театарска група од Скопје.

Професорот Темков прави обид да даде естетичко објаснување за пројавените театарски определби и категории: „Неверојатно е колку коравата традиција на европскиот романтичен и реалистички театар на

⁸⁰ Во фуснотата кон овој текст авторот истакнува дека идеите во овој текст се зародени по повод премиерата на „Соске“, но до овој текст тие не биле изложени во писмена форма.

лица-типови не дозволи да биде согледано значењето на ова што е наречено 'ритуален театар'. Барањата на развитокот на театарот, сосем природно, одеа според линијата на измена на формата на презентирањето, но како што е тоа случај со уметноста, пред промената на непосредната форма на творештвото мораше да биде изменет, сепак, генералниот однос, концепцијата на уметноста. А таа, во театарот, според логиката на дијалектички развиток, пред сè се движеше од линијата на апстрактни ликови, претставници на одредени карактеристики, социјални состојби и групи, кон нивна конкретизација, кон воспоставување на една непосредна поврзаност на ликот со внатрешната целост на актерот. Како што, пак, исто така често се случува, ова барање мораше да се врати - во културна, не во историска смисла - назад или доста назад, за некаде во темнините на човечкото далечно минато да ги пронајде загубените творечки никулци и еден поинаков театарски акт.⁸¹

Се покажа дека претставите „Бибехтали“ и „Маутие“, со кои Театарот на Ромите „Пралипе“ забележа големи успеси, значеше остварување на забележителни уметнички резултати со едно театарско проседе мошне важни за новите сознанија на театарот. „Меѓутоа - пишува Темков - со проектот 'Соске' (Зошто?) тие, навистина, отидоа чекор напред. Како што во историскиот след на постоењето на човекот периодот на ритуалот и митологијата му претходи на периодот на науката, како што во етичката концепција здраворазумските сознанија за судбината ѝ претходеа на философијата на животот, така по тој нов историски след што се воспостави во современиот театар, сосем природно ритуалната театарска концепција нужно дијалектички се разви во она што би го нарекол „метафизичка концепција на театарот“.

⁸¹ Како коментар, Темков додава дека таков театарски акт каков што е остваруван во ритуалниот театар не постоеше во историјата пред настанувањето на современиот ритуален театар. Во далечните, речиси митски човечки времиња театарот го најде конкретниот човек како се игра себеси, дури и кога „само прави уметност“, зашто играта на еден лик за оваа концепција е можна како судбина на оној кој неа ја игра, дури и ако таа реално, во животот, не му се остварува. Поради тоа новите ритуални (театарски) игри заличаја на нешто вистинско, длабоко, исконско, на нешто внатрешно логично за оној кој таа игра ја игра, на нешто што е можно да се случи(ло). Впрочем, потсетува Темков, зар тоа не е дефиницијата на уметноста според Аристотел?!

Во ритуалот, објаснува Темков, индивидуалното постоење е конкретно постоење, но мошне неиздиференцирано, не во смисла на сизето, туку во смисла на историското богатство на егзистенцијата. Сè е подредено на една од линиите на човековиот живот. Затоа е можно разните актери да играат една улога, истовремено или сукцесивно, но сепак судбината на ликот да биде една. Апстрактноста не произлегува од згуснатоста на многубројните индивидуални или колективни судбини, туку доаѓа од неизграденоста на прикажаните меѓучовечки односи. „Скупот на општествените односи“ најчесто се сведува само на една карактеристика. Затоа во таа игра има едноставност, јасно сфаќање, чиста идеја, бидејќи полифоничноста не е проследена со поливалентност.

За Темков, „метафизичкото настојување на театарската концепција на 'Соске', пред сè, произлегува од *универзалноста на содржината*. И не се работи само за тоа што сега личностите се проследени низ нивниот историски од, во веќе можни историски ситуации во кои тие се наоѓаат (наоѓале). Напротив, тоа е - ако така може да се каже - најмалата метафизичност на оваа концепција. Најнапред се работи за *универзалноста на човечката судбина*. И затоа се игра историјата, а не фактичката предисторија, се прикажуваат конкретни но богати меѓучовечки односи, а не можни (апстрактни) но едноставни судбини. Ликовите кои произлегуваат од оваа концепција се апстрактни од една сосем друга позиција - а не од позицијата на ритуалот. Не станува збор за едно можно случување, туку и за нужно одвивање на животот. Тие се апстракции како резултат на уметничкото зграпчување и концентрирање, а не како неостварен „скуп на општествените односи“.

Второто метафизичко настојување на оваа претстава претставува обидот да се расправа не за судбината, која сепак, на крајот на краиштата, иако може да биде парадигма типична за голем број луѓе, секогаш е индивидуална, туку за таканаречените „општи места“: за експлоатацијата, идеологијата, власта, меѓучовечкото истребување... Со тоа се оди зад индивидуалното, непосредно конкретното. *Метафизичкото станува поважно од физичкото.*

Третото настојување е една апсолутна всидреност на проектот „Соске“ во етичката сфера. Тоа не е обичен приказ на животот, колку и да е надграден во уметничка смисла (како што беше случајот со ритуалните претстави „Маути“ и „Бибехтали“). Доколку овие беа крик, протест, „Соске“ (Зошто?) е апел против поделбата на луѓето, против нечовечноста, против нечовекувањето... „Соске“ го поставува најсериозното етичко прашање: Ќе го прифати ли човекот злосторството, и тоа не во себеси, туку во својата човечка организација, во општеството?“

Затоа, според Темков, треба да се постави поинакво вреднување и определба на овој зафат на Театарот на Ромите „Пралипе“. Според него, претставата „Соске?“ во најдобра метафизичка смисла ги постави круцијалните, најконвулзивните прашања на човековото постоење. А бидејќи човекот, пред сè, се оствари (се остварува) себеси во историјата, *историјата станува и најпогоден медиум* за вакво уметничко универзално разгледување на човечкиот помин на Земјата. Низ перспективата, врз минатото се дојде до суштествено проникнување на онтичкото градење на човекот.

За Темков е особено значајно тоа што, како што тој гледа, метафизичноста на претставата „Соске“ сепак не се огледува едноставно во метафизичноста на темата, туку во метафизичноста на театарската концепција. „Имено, станува збор за настојувањето не да се прикажува, туку да се мисли, со театарски средства, смислата на поминот човекот 'под ѕвездите небески', да се даде и универзална и актуелна оценка на човекот како социјално суштество, да се вреднува неговото остварување (во минатото, а со тоа и денес), да се проговори со зборот на разумот против безумието на човековиот досегашен живот. Затоа, заклучува Темков, со право може да се каже дека театарскиот проект 'Соске' претставува една нова, натамошна, *метафизичка фаза* во развитокот на творечките перспективи на Театарот на Ромите.“⁸²

⁸² Дали конечно, се прашува Темков во кодата на текстот, тие ќе ги остварат своите нови пристапи зависи од тоа „дали новата генерална концепција ќе најде соодветно формално изразно средство. Старата форма - тврди Темков - може да го изрази (изразува) новиот проседе само во преодната етапа“.

Овој дискурс за една театарска група, претстава и ориентација е редок филозофски прилог кај нас за прашањата кои, инаку, бараат токму филозофско промислување. Бидејќи алтернативата има филозофска основа и претставува прилог кон разбирањето на состојбите и движењата на светот и човекот - а често и самата е двигател со социјални и културни амбици и несогледиви резултати од тие творечки амбиции и процеси - ваквите разгледби претставуваат нејзин составен идеен дел.

ТЕАТАР „ЧЕКОРИ“

Приказната за аматерско-алтернативниот Театар „Чекори“ е непосредно поврзана со дејноста и театарската биографија на Боре Ангеловски, образована личност и голем љубител на театарот.

Во 1966 година, по укинувањето на професионалниот театар во (Титов) Велес, важната граѓанска театарска функција ја презема „Младинската сцена“, именувана „Младинско драмско студио“. Со решение на Општинското собрание, Студиото ги добива фондусот и сè друго што поседуваше расформираниот театар, така што велешани, сепак, добија замена за својот градски театар.

Согласно со репертоарската политика, работејќи според своите определби и уметнички визији, работата на членовите на новата трупа, може да се каже, претставува континуитет со дотогашната дејност. Сепак, подмладениот ансамбл внесува нова творечка енергија, а од актерите преземени од професионалниот театар, меѓу поистакнатите се: Тодор Кузманов, Даре Анастасов, Мирко Минин, Александар Георгиев, Драган Миладинов, Младен Крстев и др.

Драмското студио во Т. Велес, во периодот од 1967 до 1974 година, реализира голем број референтни претстави, кои со повеќе успешни настапи и награди на смотрите и фестивалите го промовираат театарското кредо на Боре Ангеловски. Но, тоа не беше доволно. Ангеловски, заедно со Тодор Кузманов и неколкумина верни актери ентузијастички, преминаа во Скопје.

СОЗДАВАЊЕ НА ТЕАТАРОТ „ЧЕКОРИ“

Во Домот на градежните работници во Скопје (на плоштадот Слобода), сега Дом на културата „Кочо Рацин“, во 1974 година, како продолжување на работата на дотогашниот велешки драмски клуб, Боре Ангеловски со другарите ја промовираат својата театарска активност со оригинално и препознатливо име - Театар „Чекори“. Замислата и мисијата им беше својата основна дејност да ја остваруваат и

реализираат во неколкуте скопски домови на културата, обединети под заеднички патронат на Домот на културата „Кочо Рацин“ од Скопје.

Од 1990 година тие се на нова локација, работат како самостоен алтернативен театар, нивните претстави можат и ден денес можат да се видат на нивната адреса: Дом на културата „Димитар Влахов“ во Автокоманда, во скопската општина Гази Баба.

Текстовите за аматерските или за алтернативните театарски групи навистина се ретка појава, но сепак и на овој план има некаква, иако недоволна основа. Некои изданија се појавија, на пример, по повод триесетгодишнината (1994) на Републичката аматерска драмска смотра, подоцна Фестивал на аматерски и алтернативни театри во Македонија (ФААТ), а денес Драмски аматерски фестивал (ДАФ). Станува збор за монографијата „Љубов за љубов“ од театрологот Александар Алексиев, во која, меѓу другото, останува забележан и дел од активноста на театарот „Чекори“. Во оваа монографија авторот пишува: „Всушност „Чекори“ е олицетворение на континуитетот што Боре Ангеловски упорно, да не речеме тврдоглаво, го негува уште од времето кога Младинската сцена триумфираше на смотрите и на многу други театарски манифестации. За жал, премногу простор е потребен за да се набројат дури и насловите на делата што досега ги извеле групите со кои работеше или раководеше Боре Ангеловски, а тоа истото се однесува и за наградите што тој и вљубениците на театарската уметност, што континуирано ги прибираше, ги добија во овој временски интервал.“⁸³

Важно е што сепак има вакви изданија и што за тоа се пишува, затоа што најчесто во ваквиот тип театри нема услови и не се води доволно сметка за сочувување на документацијата (реклами, програмчиња, фотографии и сл.). Но, мора да се констатира дека во Театарот „Чекори“ се настојувало тоа да не се запостави и точно е проценета важноста на овој вид документација. Во тоа несомнена заслуга има дипломираниот филозоф, театарски критичар и еминентен актер на Театарот „Чекори“ Тодор Кузманов, долгогодишниот соработник

⁸³ Александар Алексиев, *Љубов за љубов*, Кочани, 1994, стр. 34.

на Боре Ангеловски, кој објави неколку текстови за „Чекори“ во списанието „Театарски гласник“, заокружувајќи ја својата мисија со монографијата за 30-те години на Театарот „Чекори“ (1974-2004).⁸⁴

Историјата на Театарот „Чекори“ е историја на животот и работата на неколку генерации театарски вљубеници, кои во текот на три децении вложувале и вградувале дел од себе во уметничкото, театарското творештво.

Основните принципи и определби на дејствувањето на „Чекори“, во годината на нивните најголеми успеси со претставата „Од онаа страна на костените“, ги среќаваме при нивниот настап на фестивалот Млад отворен театар во 1979 година⁸⁵: „Нашите напори беа насочени кон создавање на константна, трајна и доследна присутност во драмскиот аматеризам и во културно-општествениот живот на средината.

Во моделот кој го избравме речиси нема новина: сè дури играме, создаваме! Заеднички го правиме она што ни се чини дека во дадениот момент е најавтентично и најпотребно.

Експериментот и секојдневното истражување нè доведоа до неконвенционалниот театар - печат на оригиналното и неповторливо (театарско) трагање по уметничката вистина, суштината и формата на уметничкиот израз.

И така, трагајќи за својот идентитет сред морето на сè поновите обиди во областа на театарската уметност - случајно или не, дури ни се чини дека тоа е сепак *конструктивизам*.

Наметнат со разни дадености, го прифативме и започнавме да го градиме и развиваме во секоја наша претстава. Иако ништо не е ново, конструкцијата за нас претставува откритие. Во неа го наоѓаме својот знак на распознавање. Го прифативме својот знак на распознавање. Го прифативме тој начин, бидејќи сметаме дека тој ни овозможува успешно да ја изразиме слоевитоста на современиот драмски материјал или класичниот придонес на театарската уметност да го поставиме во контекстот на современите настани“.

⁸⁴ Тодор Кузманов, *Три децении театар „Чекори“*, Скопје, Маска, 2006.

⁸⁵ Во текстот *Театарот „Чекори“ за себе*, 4-ти МОТ 1979, Билтен број 4.

Во таа смисла, режисерот Боре Ангеловски, духовниот и естетички водач на Театарот „Чекори“, своето театарско проседе и особено актуелниот и ангажиран избор на драмски текстови, најевидентно го докажа со претставата „Од онаа страна на костените“ од Жан-Мишел Риб, во превод на Владо Ефтимов, сценографија Данило Крстевски и костимографија Весна Ѓорѓиевска, избор на музика Освит Дојчиновски. Улогите во претставата ги толкуваа: Љупчо Мишевски како *Артур Карван*, Љупчо Анчевски - *Жак Ваше*, Тодор Кузманов - *Жак Риго*, Евангелија Имантиду - *Војна*, Мими Таневска - *Жена*, Зоран Нешов - *Буржуј*, Ванчо Кузманов - *Војник*, Освит Дојчиновски - *Црнобелиот*, Владо Ефтимов - *Слуга* и Љуба Дабевска - *Љубов*.

Жан-Мишел Риб (Jean-Michel Ribes), роден во Париз во 1946 година, уште на своите дванаесет години настапува во еден филм. Потоа учествува и во театарски претстави како актер. Во 1970 година го создава театарот кој го носи неговото име. Неговите размисли, како инспирација за текстот „Од онаа страна на костените“, го појаснуваат и процесот/лабораторијата на неговото создавање: „Сосем случајно, во една книжарница, особено ме изненади еден наслов „Јас сум цигара“ од Артур Краван. Она што го открив во тоа дело ме заинтересира и ме доведе до две маргинални личности на надреализмот, Жак Ваше и Жак Риго... Ова е сказна за тројцата поети - Артур Краван, Жак Ваше и Жак Риго. Маргинални според природата, неделиви од надреализмот, кој вообразено ги присвојува, тие ја мразат (уметноста). Гротескни, контрадикторни, страшливци, убави, некохерентни, несвесни и вистинити - тие досегнуваат до „автентичен грубијан“... Нивното дело е животот што доволно го сакаат за да се откажат од него, кога ќе заклучат дека тоа е неопходно. Сите тројца го разурнаа просторот што ја двои желбата од убавината. Но сето тоа не е важно и можеби токму затоа ни се допаѓаат, а во една епоха кога тоа ќе стане уметност, ние не се сеќаваме повеќе на нив“. Филип Тесон за „Од онаа страна на костените“ ќе напише: „Жан-Мишел Риб имал малку чудна, но елегантна и одлична идеја, да ни ги раскаже со театарски јазик животот и смртта на тројца проколнати поети во периодот од 1910 до 1920 година, надреалисти од првата генерација, исползувајќи некои нивни текстови, кои ги поврзал на извонреден начин,

во повеќе теми: „Вотка“, „Љубов“, „Уметност“, „Здодевност“ и „Смрт“. Тоа претставува нешто повеќе од обична разонода на духот, нешто што оди и подалеку од обичен документ, а воедно тоа е далеку од обичен рецитал. Неговите личности, напoлу реални, напoлу од соништата, имаат фасцинантна присутност. Нивното оро на фантоми е полно со волшепства...“⁸⁶

На XV Републичка аматерска драмска смотра во Кочани, мај 1979 година, претставата „Од онаа страна на костените“ на Театарот „Чекори“ имаше извонреден прием кај публиката и кај жирито, кое им ги додели наградите: за најдобра претстава и настап/учество на смотрите во Требиње и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп; Зоран Нешев доби награда за улогата на Буржујот, а Мими Таневска за улогата на Жената; на Боре Ангеловски му припадна наградата за режија. Исто така, претставата ги доби и наградите за сценографија и за чистота на сценскиот говор.

Овој значаен успех на „Чекори“ се потврди и на 23-тиот Фестивал на аматерските театри на Југославија во Требиње во 1979 година, каде меѓу деветте ансамбли од сите републики и покраини освои три златни маски - за претставата како целина, за режијата на Боре Ангеловски и за посебно значајниот експеримент на артистичкото остварување на Љупчо Тодоровски. Четвртата награда беше доделена од страна на покровителот на фестивалот. По тој повод, Лиљана Мазова пренесува дел од дискусијата на Тркалезната маса по прикажувањето на претставата „Од онаа страна на костените“⁸⁷: „По вонредно интересната текстовна предлошка на Жан-Мишел Риб, кој со својата драматургија нуди слобода во пристапот и во реализацијата на претставата, драмските аматери од Скопје тргнале по мошне интересен и опасен сценски предизвик. Тие се сретнале со низа проблеми и се обиделе излезот да го најдат во генералната определба за пласманот на идеите, што нужно довело до редуција на сценските средства, и во режисерската и во артистичката смисла. Режијата беше сведена на чист

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Л(иљана). Мазова *Три златни маски за љубовта, желбата и трудот*, Нова Македонија, Скопје, 17.07.1979.

пласман на ситуациите, а артистичката игра на пласманот на тезите и на функцијата на ликовите“.

Според зборовите на режисерот и раководителот на театарот Боре Ангеловски по враќањето од Требиње, за претставата биле изречени уште низа убави зборови, како за експерименталниот приод, така и за чистотата на говорот. „И публиката и критиката на Требиње убаво нè примија. Успехот и наградите што ни припаднаа се резултат на нашиот повеќегодишен труд и заедничка работа, зашто наша постојана девиза во работата е да работиме другарувајќи. И да другаруваме работејќи.“⁸⁸

Круна на успехите на „Чекори“ е настапот на XIV БРАМС (Белградска ревија на аматерски мали сцени), одржан во месец декември 1979 година, каде што „Од онаа страна на костените“ беше прогласена за најдобра претстава. Љупчо Сиљановски, еден од референтните проследувачи на театарската алтернатива во Македонија, во својот текст „Боси до славата“⁸⁹, во поднасловот пишува дека „Една од несекојдневните неформални групи „Чекори“ во Скопје е пример на вистинска младинска театарска работилница“. Тој понатаму констатира: „Беа времињата на Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“, пред едно десеттина години. Тогаш дојде времето на Театарот на Ромите, а денес, се чини, почнува времето на Театарот „Чекори“. Но, тој релативен поим на времето крие опасност дека ќе дојде она што нема да биде време и на овој театар. Искуството со таканаречените неформални драмски групи нè учи на тоа. Многумина „играа само едно лето“. Но, Театарот „Чекори“ игра веќе шесто лето.“

Денес, можеме да кажеме дека Театарот „Чекори“ игра повеќе од триесет, со Театарот на Ромите „Пралипе“ тоа е најдолготрајната алтернативна театарска трупа и активност во Македонија.

Цветанка Зојчевска констатира по повод тие успеси⁹⁰: „Театарот „Чекори“ го направи својот мамутски чекор на успехот. Стана група чие име веќе говори за препознатливоста наречена квалитет, а „освојувачот“

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Љупчо Сиљановски, *Bosi do slave*, Mladost, Beograd, broj 1146, 1.VI. 1979.

⁹⁰ Цветанка Зојчевска: *Чекори до успех*, „Вечер“, 25.12.1979.

на четиринаесет награди режисерот Боре Ангеловски изјавува: „Нашите напори беа насочени кон создавање на трајна и доследна присутност во драмскиот аматеризам и во општествено-културниот живот во средината каде живееме. А во моделот што го избравме речиси и нема некои новитети: игrame, се дружиме, создаваме! Заеднички го правиме она што ни се чини дека во дадениот момент е најавтентично и најпотребно“. Тие не ги бројат претставите, туку ги работат и во нив истражуваат, прават експеримент. А експериментот ним им го донесе и идентитетот. „Во потрага по нашиот идентитет, ни изјави Ангеловски, ние го пронајдовме конструктивизмот. Го прифативме и почнавме да го градиме и развиваме во секоја претстава. Конструкцијата за нас претставува откритие.“

Десеттина години подоцна, Театарот „Чекори“ со претставата „Сите кои паѓаат“ од Семјуел Бекет, омилениот автор на Ангеловски, достоино и многу успешно ја претстави Македонија на 34-тиот Фестивал на драмските аматери на Југославија во јули 1990 година во Требиње⁹¹. На овој најзначаен фестивал на драмскиот аматеризам во поранешна Југославија, чија публика ги памети според „Костените“, повторувајќи и потврдувајќи го својот висок рејтинг, Театарот „Чекори“ ги освои следниве награди: награда на публиката „Златна маска“ и „Гран при“ на фестивалот; за најдобар млад актер - Елизабета Глишиќ, која ја толкуваше улогата на госпоѓата Руни, диплома за режија доби Б. Ангеловски, а пофалници за актерски остварувања Тодор Кузманов и Слободан Мијовски.

ПРЕТСТАВИТЕ НА ТЕАТАРОТ „ЧЕКОРИ“

Репертоарот на Театарот „Чекори“ произлегува од една специфична форма на театарска визија, организирање и работење. Тие на македонската театарска сцена за прв пат донесуваа автори и дела кои се особено значајни за современата театарска уметност во широките европски простори. Тука спаѓаат Семјуел Бекет, Ежен Јонеско, Хајнер Милер, Данил Хармс, Оскар Владислав де Љубич Милош, Макс Фриш, Александар Вампилов, Иљф и Петроф, Волфганг Борхерт...

⁹¹ (без потпис) „Чекори“ успешни во Требиње, Екран, Скопје, 26.07.1990.

Мнозина од нив и слични значајни модерни автори не се играни на другите сцени кај нас освен во Театарот „Чекори“. Воопшто „Чекори“ како театар настојувал да гради *оригинална* репертоарска политика, која нема да значи копирање на репертоарот на професионалните театарски институции во нашата земја.

Првата сезона од своето постоење Театарот „Чекори“ ја започна непретенциозно, определувјќи се за постановка на комедијата „Кир Јања“ од српскиот комедиограф Јован Стерија Поповиќ и за дуо-драмата „Ах, добога мистер Дринк, смирете се!“ од Владимир Предиќ. Смеслата на овој избор на дела од комедиографскиот жанр била на месното население да му се понуди репертоар за кој се сметало дека ќе го прифатат, што се потврдило како добар репертоарски потег. Покрај населението интересирање за спомнатите претстави покажале и училиштата кои гравитираат кон населбата „Маџари 2“, со што бил продолжен векот на нивното играње.

Со претставата „Ах, добога мистер Дринк, смирете се!“ театарот „Чекори“ го бележи и својот прв настап и промоција на Градската аматерска смотра во Скопје, каде оставил силен впечаток, како кај публиката, така и кај стручното жири, па претставата била избрана и учествувала на Републичката драмска смотра во Титов Велес во 1975 година. Во аулата на Филозофскиот факултет во Скопје, во организација на Отворениот театарски универзитет при Естетичката лабораторија и РКММ, во рамките на „Неделата на младите творци“ (1977) ќе настапи и Театарот „Чекори“. По тој повод еден актер ќе изјави⁹²: „За разлика од другите сцени, кај нас постои напор за поддржување на редовен репертоар. На пример, претставата „Ах, добога мистер Дринк, смирете се!“ е пиеса која на нашиот репертоар постојано се наоѓа од 1974 година и, еве, ние сме во состојба да ја играме и денес.“

Две претстави од репертоарот се однесуваат на античко-римскиот период. Тоа се „Антигона“ од Доминик Смоле и „Смртта на Цезар“ од Волтер. Двете претстави беа праизведби во нашата земја. Во првата, словенечкиот автор настојува познатиот мит за Антигона да го

⁹² Види *Кон театарот на содржината*, „Млад борец“, 5.04.1978.

протолкува во контекстот различен од оригиналот. Целта на поставувањето на „Смртта на Цезар“ е да се испита со средствата на современиот сценски јазик дали и како е можно да биде игран Волтер, за чие драмско творештво генерално гледано има слабо интересирање, не само кај нас, туку и пошироко. Во секој случај, за Театарот „Чекори“ и за неговите членови тоа беше одлична можност да се испробаат на планот на стихот, како и во креацијата на интересните историски ликови. И со оваа претстава Театарот настапи на Градската аматерска смотра и доби признанија за остварените ликови и за високата култура на сценскиот говор.

Посебен афинитет во Театарот „Чекори“ за целото време на неговото постоење претставува *театарот на апсурдот*, иако репертоарот само делумно го одразува тоа. Тие поставија две дела од еден од основоположниците на театарот на апсурдот, Французинот од ирско потекло Семјуел Бекет. Тоа се претставите „Крајот на играта“ (1977) и „Оние кои паѓаат“. Постановката на „Крајот на играта“ останува во анализите на Театарот како претстава која е подготвена за релативно најкусо време, а ќе остане запаметена и како едно од нивните врвни остварувања. Таа учествуваше на Белградската ревија на аматерски мали сцени (БРАМС); селекторот на фестивалот во својот извештај, меѓу другото, запишал дека „...по одгледаните осумдесеттина претстави во Југославија, во актерска смисла во најдобра светлина се покажа екипата на Театарот „Чекори“ и нејзината изведба на „Крајот на играта“ од Бекет“. Инаку тројца од протагонистите во претставата денеска и професионално се актери (Мими Таневска, Лазе Манасковски и Љупчо Тодоровски-Упа).

И следното Бекетово дело „Оние кои паѓаат“, поставено од Театарот „Чекори“, го карактеризира чистина на сценскиот израз, како и одлично направени ролји, што се потврди на Републичката аматерска драмска смотра во Кочани, каде што претставата ги освои највисоките признанија, како и на Сојузниот фестивал во Требиње, каде исто така се освоени повеќе награди. Оваа претстава може да се оцени како остварување кое го сублимира самиот став на Бекет „...дека формата на новата уметност ќе биде од таков вид што ќе може да го прими нередот,

...односно дека треба да се пронајде форма која ќе го распореди пустошот“. Во врска со постановката на Бекет, Горан Стефановски во својот магистерски труд за овој светски драмски автор пишува: „Боре Ангеловски во својата долгогодишна кариера ги има изведено сите дела на Бекет со исклучок на еден текст, што е навистина случај без преседан во севкупната наша театарска активност“.

Друг автор кој е во самиот врв на интересирањето во Театарот „Чекори“ е познатиот германски писател Хајнер Милер, со неговото ексклузивно модерно драмско творештво. Театарот изведе три негови дела, но организирани во две целовечерни претстави. Првата од нив е „Маузер-Хамлет-Машина“. Всушност, тука станува збор за два различни текста „Маузер“ и „Хамлет-машина“, кои драматуршки беа уредени така што ја задржуваат самосвојноста, а сценски беа варирани низ мноштво слики и со користење на филм.

Ова претстава беше снимена и прикажана на Втората програма на Телевизија Скопје (ТВ реализација Иван Митевски), со следната најава: „Вечерва младите артисти на Театарот „Чекори“ при Домот на културата „Кочо Рацин“ во Скопје ќе ви се претстават со драмата „Маузер-Хамлет-Машина“ во режија на Боре Ангеловски. Хајнер Милер го напишал делото „Хамлет-Машина“ во 1977 година и, заедно со „Маузер“, што му претходи, се обиде да го пренесе Хамлет во денешно време, да го актуелизира и наедно да ја критикува теоријата и практиката на дидактичките пиеси на Брехт, понудувајќи една нова концепција на театарот. Неговиот Хамлет здробен од историјата зборува за себе, барајќи го од животот и од општеството вечното, истовремено поставувајќи го прашањето на моменталната среќа. Надминувањето на дијалогот не значи нова слобода, туку самоуништувачко потонување во себе, така што ова е, всушност, раздробен ракопис на едно поделено его, за една уништена личност и визија за кошмарот на современиот човек.“

Пиесата „Заповед или сеќавање на една револуција“ е следната Милерова пиеса поставено на сцената на Театарот „Чекори“. Делото кое е напишано во 1979 година - „Чекори“ го постави во 1992 година; со него, покрај другите изведби, гостуваше и во придружната програма на

Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. Според својата тематска содржина, и во ова дело Милер ги продолжува своите анализи на револуцијата како круцијален момент на човечката историја, со тоа што и натаму останува неговата скепса кон целесобразноста на револуцијата, заклучувајќи дури, како што вели еден проследувач на неговото дело, дека „таа (револуцијата) денеска е можна само како активна форма на безнадежноста или конструктивен дефетизам“. Ова е важно од причини што со тоа се поттикнува интензитетот на впечатоците и неопходното театарско т.е. сценско преточување на длабоко филозофските текстови на Хајнер Милер до публиката. Инаку, делото претставува збир од цитати, односно впечатоци, од делата на Ана Сегерс, Брехт, Бихнер, Кафка, потоа цитати од говорите на Хитлер, американските шлагери и др. Според овие две претстави, филозофскиот краен став на Хајнер Милер можеби со право е дефиниран како страв дека „главната опасност која се заканува е преобразбата на историјата во скаменета природа...“, а потоа, се разбира, војната на регионите како еден од круцијалните проблеми во „Заповедта“.

Посебно место во вкупниот репертоар на Театарот „Чекори“ заземаат постановките на пиеси од класични и современи руски драмски писатели. Прегледот на овој дел од нивниот репертоар го започнуваме со постановката на „Провинциски анегдоти“ од Александар Вампилов, составени од две едночинки „Случајот со Метранпажот“ и „Дваесет минути со ангелот“, една пиеса од симболистичката драматургија на Леонид Андреев „Животот на Човекот и пиеса на современиот руски писател Алексеј Арбузов „Кутриот мој Мара“. „Крокодил“ од Достоевски беше сосем успешен обид за драматизација на истоименото прозно дело на големиот руски романописец. Од низата автори и пиеси од руското говорно подрачје, пиесата „Елисавета Бам“ од претставникот на руската авангарда од 1920-тите години Данил Хармс спаѓа во оние претстави кои доживеале најголем број изведби и најдолго се задржале на репертоарот на „Чекори“. Како претходниот текст на Хармс, така и едночинката „Радио-Октомври“ од Мајаковски ја имаше својата праизведба во нашата земја токму на сцената на Театарот „Чекори“. Со оваа претстава е врзано и учеството на кинескиот студент Џајанг, како мал и симпатичен

куриозитет. На репертоарот на Театарот свое место најде и великанот на драмскиот збор Чехов, но не со некое од неговите познати антологиски дела, туку, во првиот случај, со драматизацијата работена според негов расказ „На главниот пат“, а во вториот со постановката на три едночинки „Трагичар од неволја“, „Јубилеј“ и „Свадба“. Низ трите едночинки направен е обид за расветлување на комично-апсурдниот свет на Чехов. На сцената на Театарот „Чекори“ поставена е и претстава од Максим Горки, всушност драматизација на еден негов расказ со наслов „Тага“. Треба да се одбележи и постановката на драмскиот текст „Лунин, или смртта на Жак, запишана во присуството на неговиот господар“ од современиот руски писател Едвард Радзински.

Во овој преглед на позначајните остварувања на Театарот „Чекори“ ќе ги наведеме уште праизведбите на претставите „Рибецал или сцени од Дон Жуан“ од Оскар Владислав де Љубич-Милош и „Генерација без милост“ од Вилхелм Борхет, која претставува драматизација на истоимениот роман на авторот.

Од прегледот на најзначајните играни автори, кои беа и основа за најуспешните остварувања на Театарот „Чекори“, се гледа дека интересирањата на овој Театар се многустрани. Нему не му е туѓ ни еден драмски жанр - иако превладуваат претставите во кои како подлога стои цврста драмска структура и текстови кои можат да се определат како *филозофско-интелектуалистички*. Тоа што најчесто станува збор за праизведби, што е карактеристика на Театарот „Чекори“, го потврдува заклучокот дека тие имаат сериозен пристап во креирањето на репертоарската политика и театарскиот ангажман.

ЧЛЕНСТВОТО ВО ТЕАТАРОТ „ЧЕКОРИ“

Во изминатите три и пол децении низ Театарот „Чекори“ поминале над триста членови, кои со својата активност оставиле траги и се дел од неговата естетика и историја. Членовите на Театарот биле личности од најразлични профили: ученици, студенти и работници од разни професии, кои заедно ги поврзувала љубовта кон театарската уметност. Една од карактеристиките на овој театар е и тоа што членовите, покрај

учеството во претставите како актери, се ангажираа и во другите активности неопходни за финалното театарско дело - изработка на декорот, на костимите итн. Ваквата поставеност, од една страна, значи *заедништво* и *дружење*, споделување „на судбината“ и заемност во градењето на театарот како животен акт, но тоа сведочи и за опстојувањето на Театарот во крајно неповолни материјално-финансиски услови. Главната придобивка од ваквиот начин на работење секако е брзото и ефикасно навлегување на младите ентузијастички во посложените аспекти на драмската уметност. Затоа во Театарот „Чекори“ отсекогаш внимание се посветувало не само на актерската игра, туку и на драматургијата, на преводот на текстовите од странски јазици (па сега, на овој план, Театарот располага со богата драмска библиотека), потоа на сценографијата, костимографијата и сл. Тоа не останувало без резултати на разните смотри, фестивали итн.

Првите чекори на сцената во Театарот „Чекори“ биле пресудни за подоцнежната определба да се запишат на студии на драмска уметност и трајно да останат на „штиците што значат живот“ за петнаесеттина поранешни негови членови, кои сега работат како професионалци. Меѓу нив се, на пример: Мими Таневска, Лазе Манасковски, Ева Аманатиду, Љупчо Тодоровски, Верица Ристевска, Љубомир Бојковски итн.

Во врска со членството треба да се напомене дека поголемиот број од наведените над триста членови, во Театарот се задржувале една до две сезони и учествувале во една до две претстави. Тоа, како карактеристика на аматерскиот начин на работата (до осамостојувањето во 1990 година), секогаш била објективна пречка за постигнување уште позначајни резултати, иако во дадениот момент трудот и ангажман на членовите не биле безначајни за Театарот. Наспроти ова, може да се забележи дека тим или екипа од десеттина членови останале заедно во работата во Театарот „Чекори“ во текот на неколку театарски сезони, што се покажало како предуслов за постигнување на најголемите резултати во постоењето на Театарот и за што добиле позитивни оценки и од еминентните театарски стручњаци.

Со својата активност и несебично залагање некои од членовите на Театарот „Чекори“ оставиле голем печат врз неговата работа: Зоран

Нешов, Тодор Кузманов, Мане Ташев, Владимир Ефтимов, Весна и Освит Росоклија, Данило и Маријан Крстевски, Валентина и Валентино Маневи, Слободан Мијовски, Кети и Слободан Дончевски, Зоран Соколоски и др. Во врска со членството треба да се спомене и еден куриозитет, имено тоа е дека за првпат на некоја македонска сцена настапиле Кинез и Малиец - Џајанг Чен во претставата „Радио октомври“ од Мајаковски, а Малиецот Абдулај Кулибали во претставата „Заповед или сеќавање на една револуција“ од Хајнер Милер. Станува збор за странски студенти на Скопскиот Универзитет. Ова учество се должи на поставеното барање од страна на авторите на текстовите, кое во постановката на овие пиеси е доследно почитувано.

Во претставите на Театарот „Чекори“, од осамостојувањето (пред тоа поретко) учествувале и голем број професионални актери, со што се создавал интересен спој и надополнување на две категории учесници. Некои од професионалните актери што работеле со овој Театар се: Анче Џамбазова, Славица Јовановска, Снежана Конеска-Руси, Младен Крстевски, Соња Каранџулоска, Магдалена Ризова, Видосава Грубач, Горан Илиќ, Неџат Зекирија и др.

ТЕАТАРОТ „ЧЕКОРИ“ ОДИ ПОНАТАМУ

Проблемот кој се поставува пред Театарот „Чекори“ не се однесува само на оваа театарска група, туку на цела една форма на театарската активност, која кај нас имаше застапници и креативни дострели - *Дали се спушта завесата врз драмскиот аматеризам?!* Постојењето и судбината на аматерските и алтернативните театари кај нас, па и пошироко, е сврзана со желбата на една генерација неколку години во текот на учењето во средните училишта или на студиите да се дружат, манифестирајќи ја својата љубов и предизвик кон театарот.

Последниве години, домашните аматерски театарски ансамбли исчезнуваат, а тие што останаа опстојуваат благодарейќи на својот ентузијазам и на поддршката од својата верна публика, пред сè, од својата генерација. Тоа е темата врз која се фокусира Тоше Огњанов, кој

што и самиот е режисер на проект со аматерската група „Сплунг автори“, осврнувајќи се на работата на Театарот „Чекори“:

„Само љубовта го одржува театарот. Театарот „Чекори“ е единствениот алтернативен театар што успеа три децении да опстане на домашната сцена, и покрај постојаниот недостиг од парични средства, со кој се соочуваат неговите членови во текот на работата. Фанатичната љубов кон театарот им била пресудна за да се одржат и да не ја споделат судбината со другите аматерски и алтернативни театри, кои повеќе ги нема.

„Во последните неколку години се соочивме со страшен молк од градот и од Министерството за култура. Единствено што ну одржуваше е нашиот фанатизам да создаваме театар. Освен институциите, и луѓето треба да сфатат дека културата е должност на секој граѓанин, а не привилегија, и дека треба да ја почитуваат. За среќа, Општината Гази Баба, во која работиме, неодамна ни излезе во пресрет и воспоставивме соработка, каква што треба да воспостават и сите останати институции и служби задолжени за културата“ - ни рече Ангеловски.⁹³

Театарот „Чекори“ работи и понатаму во Домот на културата „Димитар Влахов“ во населбата Автокоманда во Скопје, а со тоа е единствениот алтернативен и аматерски драмски ансамбл кој има своја постојана сцена за подготовка и изведба на претставите.

ЕСТЕТИКАТА НА ТЕАТАРОТ „ЧЕКОРИ“

Во своето дејствување Театарот „Чекори“ покажува нагласена естетска димензија. Тоа се согледува во две карактеристики, кои сведочат и за неговата алтернативна ориентација.

Како и многуте современи театарски зафати, и Театарот „Чекори“ ја отфрли „граѓанската“ (буржујската) димензија на театарот - иако во нашите услови беше нагласена неговата драматуршка основа во современата граѓанска драма, која кај нас не се играше толку многу, но, во неговиот случај станува збор за специфична естетска определба).

⁹³ Тоше Огњанов, *Театарциите оставени сами на себе*. Се спушта завеса врз драмскиот аматеризам, „Дневник“, 21.06.2006.

„Чекори“ се заложуваат за *длабоко интимно внесување* на сите свои дејци (драматургот и режисерот, актерите и другите) во театарскиот акт. Творците не се индиферентни спрема театарот што го создаваат, своето дело го изнесуваат и бранат со искрена определба, со што изворно се разликуваат од рамнодушниот, успокоениот театар „без совест“.

Во Театарот „Чекори“, како во сите алтернативни уметнички потфати, се цели кон вриење на крвта и чувствата на учесниците. Тие се бескомпромисни во својата ориентација преку три децении и според тоа се препознатливи и евалуирани.

Втората карактеристика е инсистирањето на Театарот „Чекори“ на *модернизмот* како модус на неговото постоење. Сите алтернативни театарски движења се модерни, но овдека станува збор за фундаменталниот модернизам, за авангардизмот разбран како особена театарска констелација на идеите, ликовите и нивните дејства. Тоа е модернизам на француски и на руски начин, една драстична естетска линија, која инсистира на интелектуалноста и судбинската преопределеност на личноста во современиот свет. Светот е разнебитен, поразен, хаотичен, збунет, а луѓето сепак некако опстојуваат во него. Театарот „Чекори“ се занимава со оваа историски централна, а психолошки маргинална димензија на човечката опстојба. Затоа тој ги претставува тие главни вредности и тенденции, но најчесто низ перспективата на загубената, несреќната личност, празна во доживелиците и чувствата.

Модернизмот на начинот на Театарот „Чекори“ има *филозофски* аспекти, што може да се смета за определба на креаторот, водачот и главниот творец во Театарот - Боре Ангеловски. Тој модернизам има свои нови пројави онака како што се јавуваат соодветни текстови (или материјали за драматизација), но не се менува ориентацијата. Таа форма на естетски модернизам е една од придобивките на европската култура на XX век и останува интересна и значајна и за натамошните творци и публика. Тој интрансигентен модернизам е близок до надреализмот, особено во литературна, а не во сликарска или музичка смисла, ги задржува во релација основните формални естетски

категории, кои ги подредува со желба да донесат висок културен резултат.

Ваквата естетска тенденција остана суштествен и траен белег на Театарот „Чекори“ низ сите периоди на неговата дејност. Иако модернизмот небаре е надминат од постмодернизмот, овој модернизам, со своите персистентни психолошко-социјални и естетски својства, се вградува и во новите трендови - па затоа и сега може да се смета дека Театарот „Чекори“ е алтернативна театарска пројава во македонската култура.

СЕМИНАР ЗА ФИЛОЗОФИЈА

ОТВОРЕН ТЕАТАРСКИ УНИВЕРЗИТЕТ

Во театарската алтернатива секогаш се мошне значајни естетичките идеи и истражувања. Понекогаш алтернативата првин се јавува како теориска замисла за нови или посебни видови театарско творештво, по што следуваат и драмски дела и театарски реализации во тој дух (каква што е работата на Гротовски и неговата работилница) - а понекогаш од новите творечки обиди се гради став, кој нив ќе ги објасни и ќе значи натамошно поттикнување на тој пат на творењето или, пак, од првите алтернативни театарски резултати ќе се развие мисла која ќе значи нов своевиден филозофски пристап кон театарот (такво беше делувањето на Ливинговците врз новиот театарски сензибилитет и концепции). Во секој случај, во современата епоха театарската, и воопшто секаква уметничка, *алтернатива не се развива одделено од теоретската сфера*, туку образложената мисла за творештвото оди со практичните уметнички зафати - пред нив, заедно со нив или ги придружува.

Значајно е тоа што теоријата во врска со театарската алтернатива не се однесува само на естетичките проблеми, иако тие се основни. Секако се расправа за идејата, смислата, формата, содржината, начинот на играта, за комуникациската суштина на театарот и сл.

Но, исто толку се присутни и значајни и идеите за социјалната и политичката функција на театарот, за неговата улога во обликувањето на заедницата, за современата социјална структура и движења и за актуелните политички вредности и насоки, особено за новите, а посебно за универзалните димензии на социјално-политичките промени итн.

Покрај тоа, честа е и културолошката димензија на алтернативниот пристап, што се однесува, пред сè, на промената и подемот на значењето на театарот за разбирањето на светот и за другите важни димензии на човекувањето; на размената на вредностите како услов за современата човечка опстојба; на инклузивниот став за новите вредности и на поврзувањето на културата во космополитска насока; на врските и блиското поврзување на театарот со другите

творечки форми (понекогаш со нагласен приоритет за некоја од нив - литература, танц, музика, ликовност и др.), и слично.

Во етичка смисла, театарската алтернатива гради позиција за сообразните морални ставови и дела на луѓето и укажува на улогата на театарот за нивна критика или артикулирање и го користи театарот за таа морална улога, ги брани новите вредности, инспирира за етичка согледба на сложените проблеми на денешницата и понудува театарско дејствување како креативен придонес кон развитокот на животот и светот и моралот, се заложува за чистота на театарскиот ангажман и за нужност од оригинална естетичко-морална акција, достојна за величината на театарот.

Посебен вид алтернатива е визијата за употреба на театарот во современата педагошка функција за развивање на вредната естетска доживелица, за градење на хуманистичкиот сензибилитет во личноста и за застапување на позитивните сознанија и однос кон светот и неговиот развиток.

Таква алтернативна театарска дејност кај нас беше работата на Отворениот театарски универзитет, кој е основан и дејствуваше во рамките на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје.

ЕСТЕТИЧКАТА ЛАБОРАТОРИЈА И НЕЈЗИНИТЕ ТЕАТРОЛОШКИ ИСТРАЖУВАЊА

Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје претставуваше еден особен начин на пристап кон уметничкото творештво, форма на естетика која непосредно е поврзана со уметничката практика, потоа специфичен вид научно истражување на естетските процеси со нивно создавање или преку ширење комуникација со нив, а посебно - користење на уметничките артефакти и творечки процеси во процесот на образованието, не само за естетското, туку, пошироко, за образованието воопшто, односно за сите видови образование.

Естетичката лабораторија при Катедрата за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје е основана во 1959/60 година од професорот д-р *Павао Вук-Павловиќ* (1894-1976), кој дојде од Загреб за наставник по Естетика и Етика⁹⁴. Професорот Вук-Павловиќ бил студент кај професорот Јоханес Фолкелт (Johanes Volkelt, 1848-1930) во Лајпциг, каде што се направени први експериментални истражувања на естетиката - заедно со истите такви прочуени психолошки истражувања на Вилхелм Вунт (Wilhelm Wundt, 1832-1920) и Теодор Фехнер (Theodor Fechner, 1801-1887). Вук-Павловиќ го донесе духот на активистички однос кон естетските феномени. Самиот беше мошне значаен филозоф и естетичар, чии идеи, оригинални и во европски размери, ја сочинуваат научноистражувачката основа на дејноста на Естетичката лабораторија.

За Павао Вук-Павловиќ основната категорија на естетиката е *доживелицата*. Естетската доживелица ѝ претходи на секоја уметничка творба, извор е на естетското творештво, како што е и производ на творбата. Тоа е една од основните категории на човечката егзистенција и универзална категорија на психологијата на уметноста. „Да живее е судбина на сето родено. Да доживее и да доживува - судено му е на само на човекот.“⁹⁵ Врз таква филозофска концепција, Вук-Павловиќ естетиката ја гради како жива наука, во непосреден допир со уметничкото творештво.

Во оваа смисла, особено е значајна неговата студија „Уметноста и музејската естетика“, напишана и објавена во Скопје во 1963 година, во која се сублимирани исто така и непосредните искуства од првичната дејност на Естетичката лабораторија. Во овој труд Вук-Павловиќ укажува на културната димензија на естетското дело како посредник во создавањето на духот на заедницата, како медиум за пренесување и комуникација на доживелиците. Уметничките дела се „духовни објективитети, со кои како да е запреен живиот тек на душевноста, фатен во времето на вечното сега, така што во своето пројавување со посредство на своето претставување можат да се повторат, односно

⁹⁴ В. (К. Темков) Естетичка лабораторија при Филозофскиот факултет во Скопје, во книгата: *Филозофски факултет 1946-1976*, Скопје, 1976, стр. 96.

⁹⁵ Pavao Vuk-Pavlović, *Duševnost i umjetnost*, Zagreb, Liber, 1976, str. 79.

можат непосредно да ја предизвикаат доживелицата со која прикажаната душевност била непосредно откриена, зафатена, наменета за комуникација.⁹⁶

Естетските дела се производи на своето време и наменети за луѓето со слични погледи и за духовните цели на епохата. Уметничките творби служат за *комуникација*, тоа е нивниот телос, тие се производи на живи личности наменети за други живи личности. Затоа тие бараат да бидат сместени во центарот на животот и се наоѓаат таму доколку се вистински, искрени и добри, и како такви им значат многу на луѓето. Следствено, истакнува Вук-Павловиќ, нивната музејска судбина не е идентична со нивната првична намера. Оттука тој ќе го изведе заклучокот дека е погрешна творечка ориентација на создавање „вонвремени“, „неконкретни“ дела, наменети за „вечното траење“ во музеите, бидејќи тоа не е смислата и природата на уметноста.⁹⁷

Првите истражувања на Естетичката лабораторија на професорот Вук-Павловиќ беа презентација и истражување на содржините и формите на значајните уметнички дела на музичката и на ликовните уметности. До 1963 година, во просториите во старата зграда на скопскиот Универзитет (наспроти сегашниот хотел „Холидеј Ин“), Естетичката лабораторија редовно одржуваше неделни музички матинеа и средби со претставување на ликовната уметност, заедно со воведни зборови на професорот и дискусија за изведените дела и за другите естетички прашања.

Тоа водеше кон истражувања на уметничките процеси и проседеа на конкретните уметници, дискусии по театарските претстави и другите уметнички приредби, како и кон посети на уметничките работилници, ателјеа, ликовни и филмски студија и разговори со уметниците за нивниот творечки процес - што ги спроведуваше професорот Георги

⁹⁶ Pavao Vuk-Pavlović, *Doživljaj, duševnost i estetski uviđaj*, Годишен зборник на Филозофскиот факултет, книга 20, Скопје, 1968, стр. 41.

⁹⁷ Види Павао Вук-Павловиќ, *Творештвото и музејската естетика*. Принципите на Естетичката лабораторија, Скопје, Метафорум, 1976. Оваа книга е објавена по повод 100-годишнината од раѓањето на професорот Вук-Павловиќ и е прва книга во едицијата „Естетичка лабораторија“ на книгоидателството „Метафорум-Епоха“; во оваа серија, која му е посветена нему, објавени се повеќе дела од студентите и соработниците на Естетичката лабораторија (д-р Стефан Сидовски, проф. Љубиша Георгиевски, д-р Сашко Насев и др.).

Старделов, асистент на професорот Вук-Павловиќ и соосновач на Естетичката лабораторија. Академикот Старделов е најзначаен македонски естетичар, но и литературен критичар, кој своите филозофски и естетички ставови ги применува, пред сè, во истражувањето на литературата, откаде повратно ја гради естетичката концепција.⁹⁸

Придонесот на професорот Старделов кон развитокот на Естетичката лабораторија се однесува уште повеќе на неговите современи културолошки истражувања, во кои се истакнува *потребата од култура* и од насоченост на современото општество кон изградба на жива културна комуникација. Своите погледи за овие проблеми тој ги изнесе во низа книги, од кои „Вовед во иднината“ е едно од најзначајните филозофски дела на македонски јазик. Во ова дело д-р Старделов се заложува за нов поглед на суштината на творештвото како „најсестрано и највредносно продолжување на човекот“, како „негова прва животна потреба“, за демистификација на уметничкото дело како „илуминативно метафизичко чудо“, за изградба на „општеството како уметничко дело“, за „реактуализација на естетиката како нова и сеопфатна аксиологија“, чиј предмет би било не само уметничкото творештво, туку творештвото *in toto*, односно за една темелна преобразба на светот според принципот на слободата.⁹⁹

Во оваа книга, дејноста на Естетичката лабораторија во 1970-тите години професорот Старделов ја нарече нејзино „херојско доба“, кога нејзините соработници веруваа во иднината и неа ја започнуваа - кога бараа да се разурнат сите стари и нови пречки и бариери за слободен пристап кон уметноста и творештвото, кога се застапуваа за една *непосредна, директна и непосредувана комуникација со уметничките вредности*, кога се стремее да ја интегрираат уметноста во процесот на образованието како најдиректен начин на создавањето на сестрана човечка личност, кога настојуваа да се отпочне со естетизација на

⁹⁸ Иванчо Атанасовски, *Естетичките, културолошките и литературнокритичките концепции на Георги Старделов*. Докторска дисертација, Филозофски факултет, Скопје, 1997.

⁹⁹ Георги Старделов, *Вовед во иднината*. За една дијалектичка теорија на културата, Скопје, Македонска книга, 1986, стр. 69-70.

човековиот простор, на човековата средина според автентичната човечка мера. Тогаш соработниците на Лабораторијата тоа не само го бараа, туку и го правеа. „Естетичката лабораторија не ги практикуваше само своите идеи, туку нив и ги живееше. Неколкуче години од своето постоење таа го претвори Филозофскиот факултет во вистинска естетичка работилница. Се експериментираше во театарот, во сликарството, во музиката, во поезијата... како творечки хепенинзи.“¹⁰⁰

Нова етапа во развитокот на Естетичката лабораторија започна по вселувањето во новата зграда на Филозофскиот факултет (во сегашниот универзитетски комплекс). Дипломира една значајна генерација студенти, а на студии по филозофија дојде исто така генерација со таленти и многустрани интересирања. Естетика почнаа да слушаат и студентите на новооснованата Катедра за историја на уметноста. Тогаш започнаа поопстојни компаративноестетички истражувања на македонската уметност, како и на современата уметност воопшто - а со прекрасната аула на Факултетот се создадоа услови за ширење на достоинствата на уметноста среде студентите на Филозофскиот факултет и воопшто на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“. Естетичката лабораторија израсна во *естетичко-педагошки експериментален центар*.

Покрај езотеричните истражувања во рамките на непосредната настава по Естетика, Естетичката лабораторија започна со езотерична дејност, со јавни форми на својата активност, какви што се *Отворен театарски универзитет*, *Отворен филмски универзитет*, *Музика на милионите* и други. Тие беа посветени на имплементацијата на естетските вредности во универзитетското образование, како вид алтернативна театарска, музичка, филмска... дејност. Користењето на уметноста во образованието стана програмска ориентација на Естетичката лабораторија, што даде исклучителни естетички и педагошки резултати.¹⁰¹ Тие акции беа новина во нашата култура и

¹⁰⁰ Ibid, стр. 299-300.

¹⁰¹ Еден од непосредните резултати на ваквите истражувања претставува дисертацијата на д-р Марија Тофовиќ-Камилова, *Уметничката литература и педагошките чувства*. Естетичко-педагошко истражување, Метафорум, Скопје, 1994 -

педагогија, а во нив Естетичката лабораторија соработуваше со најзначајните културни институции кај нас - Драмата, Операта и Балетот на Македонскиот народен театар, Кинотеката на Македонија,¹⁰² Драмскиот театар, Театарот на народностите, Филхармонијата на Македонија, Центарот за култура и информации на Скопје, Домот на младите „25 Мај“ (Младински културен центар) и други.¹⁰³

Со оваа дејност на Естетичката лабораторија израснаа низа млади естетички истражувачи, кои првите чекори во научната естетика ги направија во рамките на оваа научно-културна институција или при организацијата и спроведувањето на нејзините раширени активности.¹⁰⁴

Од сите овие културно-естетички форми, најбележита според активноста и резултатите беше Отворениот театарски универзитет.

ОТВОРЕН ТЕАТАРСКИ УНИВЕРЗИТЕТ - ОРИГИНАЛНА ТЕАТАРСКА, ЕСТЕТИЧКА И ПЕДАГОШКА ИДЕЈА

Отворениот театарски универзитет е една особена театарска, педагошка и културна дејност, која на оригинален и мошне достоинствен начин ги афирмираше принципите на алтернативното творештво и комуникација со уметноста.

оваа книга, која покажува како употребата на уметничката литература го унапредува образовно-воспитниот процес, е објавена во едицијата „Естетичка лабораторија“.

¹⁰² Колку оваа активност беше развиена и сериозно разбрана, сведочат заедничките документи (самоуправни спогодби) потпишани за спроведување на овие дејности меѓу Македонскиот народен театар и Филозофскиот факултет во Скопје, односно меѓу Кинотеката на Македонија и Филозофскиот факултет - со кои јавно беа анонсирани целите, визиите и аспектите на заедничките дејности „Отворен театарски универзитет“ односно „Отворен филмски универзитет“ во ширењето на театарската и филмската култура меѓу младината и сл.

¹⁰³ За видовите на активностите на Естетичката лабораторија и за нивните естетички основи и резултати види во студијата на тогашниот нејзин раководител Кирил Темков *Естетичката лабораторија на Универзитетот во Скопје*, подготвена и претставена на Деветтиот меѓународен конгрес за естетика (Дубровник, август 1980 година), каде што настапија пет соработници на Лабораторијата (професорите Старделов, Темков, Љубиша Георгиевски, Борис Петковски и Кица Барџиоска). Студијата е објавена во публикацијата *Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век*, која, подготвена од Старделов и Темков, е објавена како заедничко издание на Естетичката лабораторија и на списанието „Современост“, Скопје, 1981, бр. 2-3, стр. 234-239.

¹⁰⁴ Најзначаен истражувач кој израсна од активноста на Естетичката лабораторија е Кица Барџиоска-Колбе, тогашен асистент по Естетика, чија докторска дисертација *Принципот Колнеж*. Моќностите и границите на естетиката (Скопје, Македонска книга, 1990), претставува една од интересните научни книги од соработниците на Лабораторијата.

Принципот на *отвореноста* е еден од најзначајните модерни духовни пројави. Прочуениот филозоф и естетичар Анри Бергсон (Henri Bergson, 1859-1941), кој ја испитуваше и говореше за творечката сила кај човекот, ја критикуваше затвореноста како израз на закостенетоста на идеите и на недостигот на вистинските животни напливи, а ја инаугурираше отвореноста како идеал на современата културна заедница. Откако е направена најважната либералистичка книга на дваесеттиот век „Отвореното општество и неговите непријатели“ од логичарот и филозоф Карл Попер (Karl Popper, 1902-1994) - начелото на отвореноста стана политички, етички и духовен мотив на творците и младите луѓе. Естетиката го зеде овој принцип како форма на својата научна изградба. Во уметничкото творештво тоа стана норма; модернизмот, а уште повеќе постмодернизмот, се концепции со таков пристап. Дури и педагогијата ја прифати идејата за отвореноста, инсистирајќи на нејзино спроведување во разни концепции, видови педагошка практика и дидактички методи и техники. Втората половина на дваесеттиот век и почетокот на новиот век духовно се епоха на принципот на отвореноста.

Со идејата на отвореноста настапи и модерниот театар. Ливинговците препорачаа отворен дух, трупата „Леб и кукли“ (Bread and puppet) настапуваше на отворено, проседеата на многу творци се отвораа кон искуствата од Исток, од старите култури, од доживелиците на неразбраните и несреќните, кон животните светови на обичните и повредените луѓе (El kamprenzino, Питер Брук). Перформансот се доближи до углед на официјална театарска продукција, а театрите се отвораа кон нови автори, нови теми, нови творци, нова публика. Џо Чајкин (Joseph Chaikin, 1935-2003) дури својот театар го нарече „Отворен театар“ (The Open Theater), а своите спектакли ги означува како *work in progress*, незавршено дело, отворено дело за разни можности, дело кое се движи.¹⁰⁵

Таа опенистичка духовна клима на уметноста и особено на театарот ја прифатија соработниците на Естетичката лабораторија. Со

¹⁰⁵ Види Jan Kot: *Kavez traži pticu. Zapisi i ogledi*, Gradina, Niš, 1983, str. 159.

интенцијата да го развијат духот на Универзитетот, тие изградија концепција за органска врска меѓу високото образование и културата. Тоа не беше само замисла за природната поврзаност на естетичките истражувања со уметничката продукција, ниту за нормалната врска на студентите по филозофија (и естетика) со високите естетски вредности, туку стремеш да се даде придонес во цивилизациската пресвртница на откривањето и изградбата на културата како суштествен и длабински елемент на постоењето. Тоа беше *алтернатива* со историски поттик, корен и цели.

Така е основан *Отворениот театарски универзитет*. Неговото основање се случи во новата зграда на Филозофскиот факултет во Скопје, кога поранешниот студент по филозофија, т.е. на Естетичката лабораторија, Љубиша Никодиновски - Биш предложи и поттикна во аулата на новата факултетска зграда, со своите антички театарски перформанси, да се организираат културни настани, пред сè, театарски, кои ќе значат непосредно спроведување на идејата за отвореноста на духот на младите, за отворената комуникација со творештвото, една величествена, вистинска артистичка демонстрација на сеопштата отвореност во животот на младите и во новото творештво. Тој го предложи и името „Отворен театарски универзитет“.

Во аулата на новата зграда на Филозофскиот факултет во Скопје, на 10 ноември 1975 година беше освоен нов сценски простор, создадена е *нова, алтернативна сцена*. Пред околу 450 посетители, главно студенти, професори и театарски работници, првата претстава на Отворениот театарски универзитет беше „Димна Јуда град градила“.¹⁰⁶ По претставата се одржа трибина „Сцената и народното творештво“, со што беа дадени насоките за типот и творечките настојувања кои ќе бидат карактеристични за Отворениот театарски универзитет - претстава со значаен естетски влер во невообичаен театарски простор, како и научно промислување на естетските резултати и размена на оценките и искуствата помеѓу научници и студенти од разни области.

¹⁰⁶ По изведбата на претставата на Македонскиот народен театар „Димна Јуда, град градила“ (сценска визија според избор на народни љубовни песни од Душко Наневски), во режија на Виолета Џолева - се одржа и првата театарска трибина „Сцената и народното творештво“.

Естетичката лабораторија направи значајна соработка со Македонскиот народен театар во организирањето на Отворениот театарски универзитет. Идејата беше да започне своевидна *културна и општествена акција* за презентирање на достоинствата на театарската уметност, за *ревитализација на театарскиот чин*, за отворање на нови театарски простори и на нови творечки постапки и за соодветни театролошки, естетички и културолошки истражувања, притоа застапувајќи се за една нова концепција на театарската уметност - вон од класичните театарски салони, доближена до новата публика, бесплатна - концепција која, пред сè, инаугурира една *нова и свежа театарска естетика* и поддржува театар отворен за вкупните современи општествени процеси. Тоа беше нов вид театарска алтернатива.

Во рамките на Отворениот театарски универзитет, само во првата година на работата, беа одржани 42 театарски настани, при што се прикажани 29 различни театарски претстави на 19 различни сцени (од аулата на Филозофскиот факултет, преку сцените на Македонскиот народен театар, Универзалната сала, Драмскиот театар и Младинскиот културен центар, до клубовите во студентските домови, во работните и другите простории во работните организации, во фискултурните сали и во аулите на основните и средните училишта, во аулите на болниците итн.). Покрај претставите на Македонскиот народен театар, во рамките на Отворениот театарски универзитет беа прикажани и претстави и на другите театри од Скопје, како и на театри од Белград, Ленинград и Љубљана (подоцна и од многу други светски градови). Претставите на Отворениот театарски универзитет беа масовно посетени, така што во првата година на неговите претстави присуствуваа преку 24.000 гледачи.

По претставите, а и како посебни трибини, Отворениот театарски универзитет организираше дискусии за современите театарски тенденции во светот и кај нас - организирани се театарските трибини „Сцената и народното творештво“, „Митот и современиот театар“, „Транспозиција на херојските теми од НОВ на нашите сцени“, „Театарот денес“ и други, на кои учествуваа наши најпознати театарски работници и театролози, критичари, естетичари, филозофи, писатели итн. Имаше и

повеќе премиерни и претпремиерни разговори и разговори на студентите и на гледачите со режисерите и актерите по прикажаните претстави.¹⁰⁷ За театарската трибина „Театарот денес“, која се одржа во Охрид, Кирил Темков подготви избор од текстови од најпознатите театролози на современата епоха, кој беше објавен како публикација на Естетичката лабораторија.¹⁰⁸

Како резултат на оваа дејност, која побуди големо интересирање на македонската културна и научна јавност, на 7 април 1976 година Естетичката лабораторија и Македонскиот народен театар потпишаа *Самоуправна спогодба* за организирање и работа на Отворениот театарски универзитет. Овој документ беше вонредно значаен за нашата културна политика, односно за организацијата и методите на нашето културно и научно дејствување. Со него се определени начините на соработка на потписниците на оваа театарска и воопшто, културна акција, а Естетичката лабораторија дури ја презеде функцијата театролошки институт на МНТ.

Отворениот театарски универзитет оствари исклучително значајни резултати. Иако алтернативна форма (кои обично се сведуваат на повремени или исклучителна поединечна демонстрација на идејата, а не на развиена секојдневна активност), Отворениот театарски универзитет имаше мошне богата дејност - стотици претстави од најразличен карактер, а сите првокласни според квалитетот; различни видови перформанси, кои за прв пат се организираа во нашата култура; поттикнување на комуникација и на интересирање за драмската, оперската и балетската уметност; ширење на духот на културата меѓу оние кои дотогаш немале вистински искуства со неа; користење на

¹⁰⁷Види во публикацијата Кирил Темков - Љубиша Никодиновски, *Отворен театарски универзитет*, I, Естетичка лабораторија, Скопје, 1976.

¹⁰⁸ *Театарот денес*, избор, превод и коментари Кирил Темков, Естетичка лабораторија, Скопје, 1976. Професорот Кирил Темков ги развиваше идејата и разбирањето за алтернативната уметност со своите етички истражувања и предавања, како и со испитувањето и критиката на разни нови форми на творештвото – џезот, уметничката фотографија и др., во кои ги претставува нивните алтернативни димензии: на пример, во публикацијата *100 години џез*, која како фељтон ја објави во „Нова Македонија“ (25.01 - 7.02.2001), покажува како секоја нова генерација џез творци во секоја нова деценија на XX век, создаваше според алтернативниот принцип.

врвната, интересна уметност за воспитување и образование на младите генерации.

Една од најинтересните манифестации кои произлегоа од Отворениот театарски универзитет беше организацијата на *Првиот фестивал на културата на младината во Македонија* - во април 1977 година во аулата на Филозофскиот факултет во Скопје. Во еднонеделните непрекинати приредби настапија преку 2.500 учесници од разни градови на Македонија со разни форми на младинското творештво, со преку 40.000 присутни како публика.¹⁰⁹

За својата работа, посебно за организација на Отворениот театарски универзитет, Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во 1981 година ја доби наградата за култура на град Скопје „13 Ноември“.

Многубројни се и мошне интересни видовите естетски дострели на Отворениот театарски универзитет. Но најинтересни резултати од дејноста на Отворениот театарски универзитет - и тоа токму во духот на театарската алтернатива и нејзиното развивање во Македонија - претставуваат основањето на фестивалот *Млад отворен театар* и на *Театарската работилница на Филозофскиот факултет* во Скопје.

ЕСТЕТИЧКИ И КУЛТУРОЛОШКИ КАРАКТЕРИСТИКИ НА ОТВОРЕНИОТ ТЕАТАРСКИ УНИВЕРЗИТЕТ

Отворениот театарски универзитет претставуваше една од најразвиените и најинтересни форми на алтернативната, воопшто на новата културна активност во Македонија. Со средствата на уметноста, нејзините раководители и активисти ги поттикнуваа доживелиците и духовниот развоток на младите, со цел да ги унапредат социјалните, сознајните и педагошките процеси, всушност вкупниот развоток на општеството, погледнато од аспектот на развотокот на младите (што како идеја и учење поттикнуто од Жан Пијаже - денес ќе се изразува и со новиот вид Етичко образование)..

¹⁰⁹ Ова ќе прерасне во традиционалната манифестација „Денови на младите творци од Македонија“ (организирана на други простори), на која, подоцна, со своите претстави ќе учествува и Театарската работилница на Филозофскиот факултет.

Естетските остварувања и дострели на Отворениот театарски универзитет се многубројни и мошне интересни. Таа научно-културно-педагошка дејност покажа дека алтернативата не мора да значи активност на маргините на општеството и културата, туку дека може да стигне и да биде и во центарот на културата ако идејата која се спроведува и методите со кои се изведува се битни за врвните културни процеси.¹¹⁰

Алтернативата во организацијата на комуникацијата со театарот го урна (или барем го разниша) закостенетиот пат *институција-творец-сцена за прикажување-гледач*, за кој уште модернистите (алтернативистите) на почетокот на XX век зборуваа како за најтемна естетска реалност на „буржоаскиот театар“. Се покажа дека уметноста не треба да се затвора во институцијата, пред сè во смисла на комуникациските канали со публиката, туку дека треба и може да бара нови места и форми на претставување, со што се проширува и социјалниот и културниот капацитет на гледачите. Мнозина од учесниците во претставите чие прикажување го организираше Отворениот театарски универзитет беа за прв пат во контакт со вистинска уметност. Наспроти предупредувањата на скептиците за кои елитизмот на претставувањето единствено во театарскиот салон има сообразно достоинство за театарот, на овие алтернативни претставувања беа остварувани прекрасни доживувања и за гледачите и за актерите и другите уметници.

Ослободувањето на театарската претстава од стандардните елементи на претставување во театарските салони донесе многу интересни театролошки и естетички сознанија. Во научна смисла, ова беше експеримент за видовите и праговите на естетската

¹¹⁰ За ова се интересни две посети и теоретски дискусии водени во Естетичката лабораторија. Имено, откако на телевизиите во своите земји (Франција и Германија) виделе репортажа за Отворениот театарски универзитет, во посети кои тие самите си ги организираа пристигнаа двајца најпознати светски естетичари во тој период – професорот Микел Дифрен од Парискиот Универзитет и професорот Зигфрид Шмит од Универзитетот во Билефелд. Нивните интересирања беа насочени кон идејата и целта на оваа естетичко-културно-педагошка активност. Тие самите одржаа предавања, во кои ги поддржаа современите естетички настојувања, посебно алтернативните, а нивни текстови беа презентирани во нашата јавност - како уште еден придонес од дејноста на Естетичката лабораторија и Отворениот театарски универзитет.

чувствителност (изворни проекти на истражувањата на психолошката естетика во Лајпциг, каде што студираше професорот Павао Вук-Павловиќ). Се покажа дека придружните естетски елементи на претставата - стандардно време, обликувана сцена, светло и др. - не се суштествени за нејзината комуникативност. Основното е она што го учи естетичката наука: творечката идеја и актерската игра, а тие во овие алтернативни услови понекогаш добиваа пошироко и подлабоко значење.¹¹¹

Посебно интересно е што оваа вонтеатарска активност даде импулс за враќање на гледачите во театарот. Предизвикани од естетските доживелици, дури и во невообичаени простори, кај нив се разви интересирање за театарот, што резултираше со подем на гледаноста и популарноста на официјалниот театар кај нас.

Можеби најзначајното естетичко сознание од дејноста Отворениот театарски универзитет е рекогносцирањето на вредностите. Имено, големото прашање на современата естетика е како да се препознаат и валоризираат естетските вредности. Останувајќи затворени во институцијата, без вистински допир со гледачите, делата не зрачат и не им ги даваат на луѓето своите доблести. Така останува неразвиен и аксиолошкиот естетски систем. Во претставите на Отворениот театарски универзитет се откри дека комуникацијата со уметничките вредности ја унапредува аксиолошката способност на личноста.

¹¹¹ На пример, претставата „Цар Едип“ од Софокле на Драмскиот театар во Скопје, главни улоги Ненад Стојановски и Дарко Дамески, изведена на пладне во аулата на Филозофскиот факултет, се здоби со елементи на античката комуникативност, што придонесе за огромниот успех на тоа прикажување. Сличен резултат со основа во античкиот тип доживелица, кое кај нас не е толку често, се доби и при претставата на „Антигона“ од Софокле на Албанската драма на Театарот на народностите во рамките на Деновите на младинската култура на Филозофскиот факултет на пладне, кога, и покрај евентуалната јазичка бариера, беше воспоставена ситуацијата на катарза, карактеристична за античкото претставување на трагедиите. Специјален случај претставуваше настапот на англиската пантомимска група The Drama Studio Theatre Company од Лондон со ПРУФРОК *Пантомимско мечтаење*/PRUFROCK a *Mime Fantasy* - 12 пантомимски етиди, инспирирани од песната на Т.С. Елиот, режисер: Едвина Дорман (Edwina Dorman) на 18 мај 1976 година, во 12 часот, во аулата на Филозофскиот факултет, на отворањето на *Првиот фестивал Млад отворен театар* (МОТ). Иако во пантомимата, па и во оваа претстава, светлото игра голема естетска улога, бидејќи таа беше изведена напладне - и покрај стравувањата на изведувачите - тоа не беше никаков хендикеп за претставата, која беше примена со воодушевување.

Тоа не би било новина, кога оттука не би следувало уште позначајно сознание. Имено, иако се смета дека комплицираните уметнички дела не се најдостапни за комуникација и не добиваат најголеми оценки од „обичната публика“, искуствата на Отворениот театарски универзитет докажаа дека најголем успех постигнуваат токму највредните уметнички дела, кои без исклучок остваруваа комуникација и беа позитивно оценети и во најнеобичните простори за изведба и од публиката која немаше дотогашно театарско гледачко искуство. Тоа е афирмација на иманентните аксиолошки капацитети на личноста и на уметноста, мошне поучно за реалната сила на високите вредности на аксиолошката скала.

Таквиот аксиолошки ангажман, кој е инаку суштина на алтернативната дејност, резултираше со интересирање за размена на оценките за претставите и на другите сознанија од нив. По претставите организирани од Отворениот театарски универзитет, организаторите често правеа дискусии, на кои учествуваа бројни културни дејци, но и млади гледачи. Дискусиите беа составен дел на алтернативната културна активност, бидејќи стануваше збор за нови и радикални идеи за театарското творештво, системот на театарската уметност, организирањето на театарската дејност, комуникацијата со театарската уметност и воопшто со уметноста, итн. Оваа димензија на добра и проширена комуникација предизвика многу творци и од други краишта и земји да сакаат да настапат во рамките на Отворениот театарски универзитет, а некои културни институции ни понудуваа свои гостувања - такви беа значајните настапи на хрватските уметници во рамките на културната размена Скопје-Загреб, кога најбележитите творци настапија на Филозофскиот факултет како единствен настап во нашиот град (Фабијан Шоваговиќ, Перо Квргиќ и др.). Некаде комуникацијата со творците се одвиваше во процесот на создавањето на претставата, каде оваа врска се одразува во дефинитивниот творечки резултат.¹¹²

¹¹² На пример, студентите придружени кон дејноста на Отворениот театарски универзитет беа поканети на пробата на претставата „Шекспир во приказни“, според делото на Чарлс и Мери Лемб, во режија на Коле Ангеловски во Драмскиот театар, по што имаше подолга дискусија корисна и за студентите и за творците.

Отворениот театарски универзитет имаше и алтернативни научни амбиции. Врз основа на работата на Естетичката лабораторија, тој посочуваше на нужноста од промислување на процесите во културата кај нас и во светот, па претставувачката дејност беше, од една страна, вистински поттик за осмислување, дискутирање и обликување на естетички и театролошки идеи. Имаше и посебни дискусии за суштината и карактеристиките на театарот, посебно на новиот и на алтернативниот театар - дискусија во Охрид¹¹³ и театарска трибина во рамките на вторите „Денови на младите творци во Македонија“ (материјал и тези Темков - Ноневски).

Искусвата со настапите на ОТУ инспирираа многу творци да создаваат според различните сознанијата од нив. Тоа се случуваше и во театрите, но и во другите алтернативни театарски проекти, а посебно во активностите поврзани со Естетичката лабораторија. Така, за Македонскиот народен театар Наум Пановски направи сценарио и ја режираше претставата „Судењето на Бертолт Брехт пред Судот за антиамериканска дејност“, со Мите Грозданов во главната улога, која изворно беше конципирана и премиерно изведена во аулата на Филозофскиот факултет. Истата алтернативна творечка амбиција беше извор за создавањето на претставата „Ана“ од група творци собрани околу Естетичката лабораторија¹¹⁴ - а потоа и за конципирањето и работењето на Театарската работилница на Филозофскиот факултет како една од најпознатите алтернативни театарски групи во Македонија.

Иако името и активноста на Отворениот театарски универзитет беа предимно свртени кон театарот - во оваа алтернативна научно-културно-педагошка дејност имаше и бројни музички, филмски и литературни настапи (дури се развивани и форми *Музика на милионите*, *Отворен филмски универзитет* со свои проекти, програми,

¹¹³ Во Охрид, на 20 јули 1976 година, во рамките на Младинската политичка школа, беше одржана дискусија на тема „Театарот денес“, во која учествуваа Кирил Темков, Љубиша Никодиновски - Биш, Кица Барџиоска и Борис Ноневски.

¹¹⁴ Претставата „Ана“ беше подготвувана во 1978 година, според делото „Мајка Храброст“ од Бертолт Брехт, драматизација Кирил Темков, режија Рахим Бурхан, играа Кирчо Печијаревски, Соња Каранџуловска, Љубиша Никодиновски - Биш и Фирдауз Неби; и покрај тоа што на учесниците им овозможи интересни театролошки и естетички сознанија, претставата не беше доведена до изведба (но од таа иницијатива се зароди идејата за Театарската работилница на Филозофскиот факултет).

соработнична база, дискусии, сознанија и сл.). Најзначајни според обемот и според успехите беа настапите на Операта и Балетот на Македонскиот народен театар, концертите на Македонската филхармонија или на некое друго музичко тело и други проекти во аулата на Филозофскиот факултет. Такви се, на пример, изведбата на операта „Кармен“ од Бизе, кога аплаузите сведочеа за триумфот, или изведбата на балетот „Болеро“ од Равел, или изведбата на комплетната „Кармина Бурана“ од Карл Орф на прославата на 30-годишнината на Филозофскиот факултет, на 16 декември 1976 година, со оркестарот на МНТ и хоровите на МНТ и на Академското друштво „Мирче Ацев“.

Музиката што се презентираше не беше само класична. Еден од најубавите концерти беше настапот на „VP Convention“, групата на најпознатиот хрватски џез музичар Бошко Петровиќ. Најпознатата македонска џез-рок група „Леб и сол“ имаше два бележити настапи - прв пат во 1976 година како туку што основана група, а втор пат како група овенчана со слава во рамките на Деновите на младата култура во април 1977 година, со најголемо собиралиште и можеби најуспешен свој концерт во првите години, кога заради влажното време концертот не можеше да се одржи на Универзитетскиот плоштад, па во Филозофскиот факултет имаше преку 7.000 посетители - сиот беше исполнет до последниот ходник.

Таков максимално исполнет и успешен настап беше и претставата според филозофскиот текст на Еразмо Ротердамски „Пофалба на лудоста“ во изведба на актерката Рада Ѓуричин од Белград - со која на весел, студентски разигран и маестрален начин беше одбележан крајот на учебната година и на Првиот МОТ.

Отворениот театарски универзитет организираше и литературни настапи - во чест на професорот Блаже Конески беше организиран настап со своевидна комуникациска поддршка со умножување и делење на неговите песни. Песната на Бранко Миљковиќ, инаку студент по филозофија, кој поетски ја афирмираше и дискутираше познатата цивилизациска идеја на Лотреамон „Поезија ќе пишуваат сите“ - а што беше своевиден лозунг на дејствувањето на Естетичката лабораторија и нејзините форми, како Отворениот театарски универзитет - беше

напишана на огромно платно и свечено, со звучни ефекти, истакната („отворена“) во аулата на Факултетот, каде стоеше 2 недели како своевидна програмска определба на соработниците на Отворениот театарски универзитет. Најпознатиот актер Љуба Тадиќ ја одржа специјално за нас својата пацифистичка претстава „За војната и за мирот“.

Посебни аспекти на Отворениот театарски универзитет беа поддршката на младите автори и актери. Актерката Софија Гогова, најдобрата во својата класа, настапи со избор на поезија во придружба со Перко Стефанов, архитект, гитарист, кој соработуваше со Отворениот театарски универзитет. Студентката по актерска игра Емилија Андреевска подготви монодрама со стиховите од книгата „Фату“ од младиот поет Владимир Шопов, чија книга ја дизајнираше младиот сликар Венко Хаџи-Наумов. Оваа пиеса беше изведена на внатрешните скали на Филозофскиот факултет, каде гледачите беа на сите страни - под, околу и над скалите, што придонесе за една префинета ренесанса доживелица.

Отворениот театарски универзитет изведе и први перформанси кај нас. Љубиша Никодиновски - Биш со двајца сликари подготви класична верзија на сликарско-поетски хепенинг во аулата на Филозофскиот факултет. Голем хепенинг беше и создавањето на „Големото Езеро“ - како идеја да се реконструира природата во културниот амбиент на Аулата на Филозофскиот факултет. Езерото (сега би било наречено „инсталација“) беше изградено, кренато и поставено помеѓу еркерите над Аулата на Факултетот од студентот по архитектура Симе Узуновски и од студентите по историја на уметноста.

Најбележит ваков ликовен хепенинг беше создавањето на Големата слика. Беше измерено и сошиено платно долго 44, а широко 4,50 м. Беше грундирано на терасата на Центарот за информации од познатиот уметник Костадин-Динка Танчев, постојан соработник на Лабораторијата, и потоа пренесено пред Филозофскиот факултет. Сликањето на платното траеше еден цел ден, учествуваа десеттина македонски сликари, кои со заедничка работа создадоа интересно уметничко дело: Костадин-Динка Танчев, Нове Франговски, Ана Темкова,

Петар Мазев, Вениамин Хаџи-Наумов, Јозо Бошковски и други. Беше предвидено сликата да се искачи/постави на еден од еркерите во Аулата, но имаше технички тешкотии за тоа, па таа стои во подрумите на Факултетот. За изработката е снимен документарен филм, кој е прикажан на многу фестивали за уметноста.

Во април 1977 година беше организиран еден ексклузивен театарски проект во Ложилницата на Македонските железници, кога на вистински воз со десет отворени вагони, со учество на најпознати македонски и југословенски актери, пред 2.000 луѓе, беше прикажан најголем отворен театарски проект од ваков вид кај нас (оваа претстава ја создадоа професорите Георги Старделов и Кирил Темков, како сценаристи, Љубиша Георгиевски, како режисер, и Костадин-Динка Танчев, како сценограф) и беше директно пренесуван преку телевизија. Сличен проект реализираа Темков и Танчев во рамките на Дојранските ракувања во јуни 1978 година, на бреговите на Дојранското Езеро.

Идеите на Отворениот театарски универзитет се инаугурирани и во Скопското културно лето, што во 1981 година го основа Кирил Темков како претседател на Културно-просветната заедница на Скопје (таа културна манифестација уште постои според истите естетички и културни начела).¹¹⁵ На тој начин основните вредности и норми на Естетичката лабораторија и на Отворениот театарски универзитет за отвореност на културата, за нејзината комуникативност и, особено, социјална достапност, за активен пристап и градење на современи вредности, за афирмирање на творечките идеи и потреби на младите - станаа составни културни, естетски и социјални елементи на македонската култура.

Отворениот театарски универзитет, и сличните придружни форми Отворениот филмски универзитет, Музика на милионите и др., демонстрираа *филозофска естетика* поврзана со *активистичкиот принцип на модерното време*.¹¹⁶ За таа плодна врска меѓу идеите и

¹¹⁵ Тогаш професорот Темков ја замисли и прв ја организираше приредбата *Тебе граду мој*, која по повод 13 ноември (Денот на ослободувањето на Скопје) понекогаш се изведува и денес.

¹¹⁶ Тој принцип најактивно го изрази филозофот Жан-Пол Сартр со светски познатиот текст „Што е ангажираната литература?“, кој беше своевиден нормативен текст за

творечката практика судбински говореше основачот на Естетичката лабораторија Павао Вук-Павловиќ во април 1976 година. Професорот замина во пензија во јуни 1971 година со биоетичка и активистичка порака до студентите: „Чувајте го животот и создавајте со љубов!“ Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет како просторија беше осмислена од професорот кога се правеа плановите и се градеше новата зграда на Факултетот. Отворениот театарски универзитет е дело на раководителите и студентите на Естетичката лабораторија откако Филозофскиот факултет се всели во зградата во Универзитетскиот комплекс. Кога професорот во Загреб чу дека од Естетичката лабораторија, која е негово чедо, произлегуваат чудесни, радикални културни настани, за кои се говореше и на медиумите, тој дојде на старост од 83 години да види што се случува. Тогаш го одржа последното предавање, со кое се резимира ваквата интелектуална творечка активност. Имено предавањето „Филозофијата меѓу наука и поезија“ се однесуваше на стариот проблем на нужноста на научен, објективен, реалистичен, индуктивен, компаративен пристап во филозофијата заедно со фантазискиот, визионерскиот, создавачкиот, творечкиот пристап. Тие двата ја градат креативноста на умот и чувствата, што на одличен, вистински, но на алтернативен начин - во духот на социјалната филозофија, активистичката педагогија и етика и немирната уметност на новото време - го демонстрираше Отворениот театарски универзитет на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје.

ИНИЦИЈАТИВА ЗА ОСНОВАЊЕ НА УНИВЕРЗИТЕТСКИ КУЛТУРНО-ИНФОРМАТИВЕН ЦЕНТАР

Отворениот театарски универзитет имаше големо влијание врз развојот на културните погледи и дејности кај нас. Од него произлезе еден благотворен дух на слободна комуникација со уметноста, на позитивна социјална акција на опфат на луѓе од сите краишта, социјални слоеви, ниво на образование со културното творештво, на отвореност на

генераијата пред работата на Отворениот театарски универзитет и за време на нејзината дејност.

творците и на институциите кон новите творечки области, содржини и форми. Принципите на ОТУ почнаа да влијаат врз работата на разни институции - театри, Кинотеката на Македонија, фестивали... Во јавноста и, посебно, во медиумите многу и често се зборуваше за алтернативниот пристап кон уметноста и творештвото воопшто. Од Отворениот театарски универзитет произлегоа разни други културни форми - како фестивалот Млад отворен театар, Скопско културно лето, приредбите „Тебе, граду мој“, од него произлезе идејата и се поттикна основањето на Скопскиот џез-фестивал итн. Најинтересна за академската средина беше идејата за основање на Универзитетски културно-информативен центар.

Во градот постоеше Градски КИЦ во Работничкиот дом, а Домот на младите „25 Мај“, од 1992 Младински културен центар, имаше таква функција за младината од средните и од основните училишта. Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ беше единствената високообразовна институција во овој регион кој немаше свој Културен центар.¹¹⁷ Затоа младите научници и творци од Универзитетот се заложуваа за основање на ваков центар. При изградбата на Универзитетскиот комплекс беше изоставена изградбата на Аула максима, која, со придружните простори, би овозможила редовна културна активност на студентите и за студентите. Бидејќи ваквата потреба беше евидентна, соработниците на Естетичката лабораторија јавно бараа да се отвори ваква институција и да им се додели простор во тогаш веќе малку активниот Дом на градежниците во центарот на Скопје (кој имаше филмска и театарска сала, простори за дискусија и за други, помали активности и сл.). Овој центар имаше позитивна творечка историја и со станувањето академски културен центар ќе можеше да оствари големи резултати. Беше на средината меѓу академските комплекси на општествените, медицинските и техничките науки, блиску и до големиот студентски дом (каде во Земјотресот во 1963 година беа урнати и простории за студентската културна активност, а по земјотресот не се планираше негова реконструкција - и тој простор потоа беше

¹¹⁷ За тоа пишува Кирил Темков во својата книга „Отворен Универзитет“, во кој се сублимирани и идеите и искуствата од Отворениот театарски универзитет.

продаден за трговски цели). До Домот на градежниците до Земјотресот имаше Младински дом „Кочо Рацин“ на Општината Идадија, во кој имаше одлична културна активност, а во Домот на градежниците беше активна Градската трибина – своевидни јавни настапи на најпознатите научници од Универзитетот.¹¹⁸ Но, Домот на градежниците не им беше доделен на Универзитетот и неговата младина (Академското културно-уметничко друштво „Мирче Ацев“, кое ќе беше почетна база за активноста на УКИЦ, работеше и уште работи во старите бараки во Тафталиџе, единствените кои се останати по сета реконструкција на тој некогаш централен универзитетски комплекс по Земјотресот - каде работеа Филозофскиот, Правниот и Економскиот факултет и Педагошката академија, Ректоратот и студентскиот дом.

Нова шанса за основање и сместување на УКИЦ се укажа со преселувањето на Македонскиот народен театар во новата модерна зграда на левата страна на Вардар. Иако новата зграда беше изградена за сите дејности на МНТ, некои служби и Драмата не сакаа да се преселат комплетно во новиот објект (така, не развивајќи ги неговите дејствени капацитети и комуникациска вредност) - и пречеа во стариот објект, бараката на МНТ по Земјотресот, во 1980-тите да се смести најургентната културна институција - Универзитетскиот културно-информативен центар УКИЦ. Правевме разни објаснувања, планови, програми за работење, дење и ноќе активистите на Естетичката лабораторија (филозофи, социолози, архитекти, режисери, актери, музичари, писатели...) дискутираа и создаваа визии за УКИЦ, како алтернативна форма на дејност. Беа изработени веќе и планови за реконструкција на таа барака во вистински културен центар - со кино и театарска сала, сала за конференции и дискусии, книжарница, изложбени салони, слаткарница, планови за неговата дејност - создавање театарски претстави, претставување на литературни и други творци, изложби, промоции на книги, правење инсталации и сл. Тоа беше најмодерната институција замислена во тогашно Скопје. Не беше дадена дозвола. Алтернативните идеи и посакувани активности изгореа

¹¹⁸ Види во текстот на Петар Јаки „Ниче во нашите животи“, предговор кон книгата на Фридрих Ниче: *Ессе homo*. Како станав тоа што сум, Скопје, Епоха, 1998.

во социјалната празнина, која немаше разбирање за оваа културна потреба на младите.

Тогаш таа идеја за Универзитетски културно-информативен центар ја разви прекрасниот млад Ректор на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ проф. д-р Христо Андонов-Полјански. Тој беше најредовен посетител на приредбите на Отворениот театарски универзитет. Во рамките на неговата модерна визија на развојот на Универзитетот тој беше зацртал создавање на Универзитетски културно-информативен центар. Тој беше основан со Одлука на Универзитетскиот совет на 18 април 1985 година. За претседател на Советот на УКИЦ беше избран д-р Кирил Темков а Љубиша Никодиновски за негов раководител. Основањето на УКУЦ беше конкретен чин на поддршка и спроведување на идеите и на проширување на искуствата на Отворениот театарски универзитет врз целата академска средина во Скопје. Промоцијата на Универзитетскиот културно-информативен центар УКИЦ на 23 мај 1985 година со богата програма во полната аула на Филозофскиот факултет, беше исклучителен повод и Театарската работилница да го изведе првиот дел на „Сцени за шмекерите“

Но, професорот Христо Андонов-Полјански почина млад. Веднаш потоа новите академски органи ја укинаа работата на УКИЦ, а потоа и самиот УКИЦ. Подоцна немаше иницијативи за возобновување на Универзитетски културно-информативен центар. Ретко се случуваа и настаните во организација на Естетичката лабораторија. Така полека престанаа да се развиваат и дејствуваат алтернативните форми на културна и творечка дејност на Универзитетот.

Формите како подоцнежните Меѓународни средби на студентите од факултетите и академиите за драмски уметности - Скомрахи, во организација на Факултетот за драмски уметности од Скопје, се успешно претставување на резултатите - испитните претстави на академиите и факултетите за драмски уметности и филм, со голем интерес и посетеност од студентската публика. Од театарската алтернатива во врска со ОТУ произлегоа директно само Театарската работилница на Филозофскиот факултет и Меѓународниот театарски фестивал МОТ (Млад отворен театар).

ТЕАТАРСКА РАБОТИЛНИЦА НА ФИЛОЗОФСКИОТ ФАКУЛТЕТ

Театарската работилница на Филозофскиот факултет во Скопје - *Театарска работилница ФФ* - е една од најкарактеристичните алтернативни театарски појави кај нас, а и пошироко, бидејќи беше забележана и дејствуваше не само во македонскиот културен простор.¹¹⁹

Театарската работилница ФФ, како и Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“ и Театарот на Ромите „Пралипе“, не беа само театарски интонирани феномени, туку израз на комплексна алтернативна активност на поширок естетички, социјален, културен, педагошки и политички план. Тоа беше нормално за тоа време на бурни општествени и духовни конвулзии и промени, особено ако станува збор за студентите и младите дејци на полето на филозофијата и културата, кои беа основачи, водители и најактивни учесници во работата на Театарската работилница ФФ.

ОСНОВАЊЕТО, ДЕЈНОСТА И РАЗВИТОКОТ НА ТЕАТАРСКАТА РАБОТИЛНИЦА НА ФИЛОЗОФСКИОТ ФАКУЛТЕТ

Театарската работилница ФФ произлезе директно од Отворениот театарски универзитет и другите дејности на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје, која тогаш беше сконцентрирана врз истражувањето на театарската култура и творештво. Соработниците и студентите на Естетичката лабораторија го сакаа театарот и посакаа и самите да создаваат на полето на театарската уметност.

Врз идеалите на современата модернистичка естетика, универзалната креативност, ангажираноста на актуелната филозофија и на современата уметност - целите на Театарската работилница ФФ беа принципиелно алтернативни. Додека Голтарите беа естетички

¹¹⁹ За дејноста на Театарската работилница ФФ Љубиша Никодиновски напиша магистерски труд - во кој детално се претставени нејзините концепции и активности: *Естетиката на Театарската работилница на Филозофскиот факултет во Скопје*, ментор д-р Кирил Темков - одбранет на Институтот за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје на 8 јули 1999 година.

најалтернативен театар кај нас, а Театарот на Ромите најалтернативен во социјална смисла, Театарската работилница ФФ понуди најкомплексна визија на општата културна алтернатива.

Првиот обид кој водеше кон основање на Театарската работилница ФФ беше проектот на неколку соработници на Естетичката лабораторија во рамките на нејзината дејност да направат претстава според текстот „Мајка Храброст“ (Mutter Courage und ihre Kinder, 1941)¹²⁰ од Бертолт Брехт.

Брехт беше мошне популарен автор меѓу младите театарски дејци во светот во 1960-70-тите години. Неговата амбиција да создаде театар кој ќе комуницира со времето, а ќе има и социјална конотација, заедно со огромната вредност на неговите антологиски драми и естетички текстови за театарската уметност¹²¹, ги поттикнуваа младите творечки духови на барање автентични творечки патишта. Речиси целата театарската култура на епохата се инспирираше од Брехтовите концепции.

И Естетичката лабораторија го сметаше Бертолт Брехт за еден од мислителите врз кои се потпираат нејзините истражувања. Самата идеја, зародена од Дени Дидро (Denis Diderot, 1713-1784), дека актерот треба со дистанца да му пристапи на ликот што го игра¹²², извираше од една филозофска концепција. Брехт беше и изразито критички творец, кој имаше свој автентичен поглед за развојот на општеството и меѓучовечките односи, а се застапуваше и за универзализација на културниот дух на човештвото. Тоа беа теми на епохата. Покрај тоа, Брехт беше антимиитарист, што многу им одговараше на

¹²⁰ Во 1954 година Берлинер ансамбл ја добива првата награда на првиот фестивал на Театарот на нациите во Париз за претставата „Мајка Храброст и нејзините деца“.

¹²¹ Иако еден од најголемите професионалци во модерниот театар, Бертолт Брехт не само што градеше и работеше со една оригинална, алтернативна идеја - театарот на дистанцата - туку соработуваше и со разни алтернативни групи, помеѓу кои и со Работничкиот театар од Данска, за кој напиша и упатства во стихови - таа естетичко-филозофско-социјално-педагошка стихотворба ја преведе К. Темков за потребите на истражувањето и студентите во Естетичката лабораторија - в. Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru*. Govor danskim glumcima-radnicima o umjetnosti posmatranja, Nolit, Beograd, 1966, стр. 109.

¹²² Denis Diderot, *Paradoks o glumcu*, in: *O umetnosti*, Kultura, Beograd, 1954, str. 36-99.

пацифистичките чувства на младите, а него го афирмира како еден од најбележитите современи етичари.¹²³

Тие Брехтови идеи најјасно беа изразени во пиесата „Мајка Храброст“, едно од најпознатите драмски дела на дваесеттиот век. Затоа водителите на нашиот нов театарски експеримент се решија да го постават овој текст, поточно да направат претстава според тој текст. Фактички тоа требаше да бидат истите идеи кои Брехт ги застапуваше, но поддржани од новите негативни етички човечки искуства од војните, кои непрестано виореа над светот од 1930-тите до 1970-тите години (меѓу кои и огромната Студена војна). Затоа претставата ја нарекоа „Ана“, според името на Мајката Храброст - Ана Косиг, а со поднаслов „Пиеса за триесетилјадагодишната војна“ (како трагична парафраза на Брехтовиот приказ на Триесетгодишната војна во Германија во оваа негова пиеса).

Поттикнувачи и организатори на проектот беа Кирил Темков и Љубиша Никодиновски. Драматург на овој редизајниран текст на Брехт, под наслов „Ана“, беше Кирил Темков. Режиер се прифати да биде Рахим Бурхан, познат алтернативен театарски творец, основач и режиер на Театарот на Ромите „Пралипе“, кој соработуваше многу со Отворениот театарски универзитет и со фестивалот Млад отворен театар. Претставата беше замислена според современата минималистичка концепција, па затоа беа предвидени и вклучени само четири актери: Соња Каранџуловска, како Ана-Мајка Храброст, Кире Печијаревски и Љубиша Никодиновски - Биш, како нејзини синови, и Фирдаус Неби, како политички и воен раководител.

Претставата се подготвуваше за отворената амфитеатрална сцена на Филозофскиот факултет во Скопје (каде што, главно, се одвиваа активностите на Отворениот театарски универзитет и каде што потоа беше главната сцена на Театарската работилница ФФ). Идејата беше да се промовира еден изразито пацифистички став, со декларативно изнесување на стравотиите од војните. Методот беше иронија, кој е појдовна претпоставка на Брехт во самата пиеса - тој

¹²³ Кирил Темков: *Бертолт Брехт - отворање на сетилата и умот*, „Старт“, Скопје, бр. 214, 28 февруари 2003 (серија „Етичари“).

покажува како од војната никој нема корист и дека сите оние што се надеваат со милитаристички средства да настапат во животот ќе настрадаат. Режисерската концепција инсистираше на редукционизмот во дејствијата, во сценографското решение, но на богатството на актерската игра. Тоа беше еден модернизиран Брехт.

Пробите се одвиваа цели пет месеци, од јуни до октомври 1978 година, во Естетичката лабораторија и во аулата на Филозофскиот факултет. Сите работеа воодушевено, амбициите беа големи, атмосферата пријателска и творечка.

Но, оваа мала група не успеа да ја заврши претставата, иако им остана во убаво лично сеќавање работата на неа. Рахим Бурхан потоа постави еден Брехт.¹²⁴

Иако не успеа обидот да ја завршат оваа претстава според Брехт, инспираторите не се откажаа од идејата да прават театар. Алтернативниот проект замислен со професионални актери не успеа да се реализира (иако донесе многу интересни сознанија на естетичко поле). Проектот ја отвори перспективата на идејата дека ваквите творечки проекти треба да бидат потпрени врз студентите, односно овој алтернативен театар да биде изграден и врз алтернативи актери. Така се покрената иницијативата да се основа Театарска работилница на Филозофскиот факултет, чии членови, пред сè, би биле студенти по филозофија, кои постојано учествуваа во работата на Отворениот театарски универзитет и беа присутни во подготовката на алтернативниот проект „Ана“.

Со работата на *Театарската работилница на Филозофскиот факултет* - како што се нарече оваа иницијатива и алтернативна уметничка активност - која беше основана на 14 ноември 1978 година, раководеа Кирил Темков, предавач по Етика и Естетика и раководител на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет, Владимир Милчин, драматург и режисер на Македонскиот народен театар, и

¹²⁴ Сашко Насев во својата книга *Естетика епика*. Естетичките погледи на Бертолт Брехт (Епоха, Скопје, 1998 - во едицијата „Естетичка лабораторија“), која претставува негов магистерски труд одбранет на Институтот за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје, во рамките на прикажувањето на рецепцијата и презентацијата на Брехтовите идеи и текстови на македонската сцена, зборува за овие два проекти на алтернативниот режисер Бурхан (стр. 114-116 и 112-113).

Љубиша Никодиновски - Биш, стручен соработник на МНТ и организатор на Отворениот театарски универзитет. Во работата беше вклучена и асистентката по Естетика Кица Барџиоска.

Првите членови на Театарската работилница беа студентите по филозофија Анета Маркоска, најдобар студент на таа генерација, Љубиша Николовски - Асма, Славомир Пројковски, Ѓунер Исмаил и Златко Лечевски. Наскоро се приклучија 30-тина студенти од другите групи на Филозофскиот факултет и од Филолошкиот, Правниот, Економскиот, Архитектонскиот и Градежниот факултет на Универзитетот „Кирил и Методиј“: Луан Бајрами, Светлана и Сузана Ристоски, Нино Леви, Слободан Живковски, Симон Узуновски, Перко Стефанов, Крсте Цидров - Циби, Ема Маркоска, Диме Петрески, Лилјана Блажевска, Зоран Бојаровски и други.

Единствениот дипломиран актер беше Кире Печијаревски, кој го заврши Факултетот за драмски уметности во класата на професорот Љубиша Георгиевски. Покрај него, единствено театарско творечко искуство имаа Љубиша Никодиновски - Биш и Луан Бајрами, кои, со режисерот Владимир Милчин, учествуваа во работата на алтернативниот Театар „Кај Свети Никита Голтарот“.

ПРИНЦИПИ, ИЗВОРИ, НАЧИН И МЕТОДИ НА РАБОТАТА НА ТЕАТАРСКАТА РАБОТИЛНИЦА ФФ

Во Театарската работилница ФФ се испитуваа современите тенденции во театарското творештво и се иницираа своевидни творечки театарски потенцијали кај младите луѓе - соработници на Естетичката лабораторија. Во првата фаза на дејноста на Театарската работилница, која претставуваше подготовка на идните актери - кои немаа претходно театарско искуство - главната активност беа интензивните состаноци и проби, кои се одржуваа три пати неделно. На нив се предаваше за современата култура, се анализираа искуствата на современиот театар, во форма на актерски тренинг преку театарски вежби се прошируваа сознанијата за театарската уметност итн.

Карактеристиката на Театарската работилница на Филозофскиот факултет беше нејзиниот постојан развиток и растеж. Иако, како сите аматерски групи ја придружуваа смени на генерациите и постојана измена и дополнување на актерскиот состав на екипата, основното цврсто јадро на трупата работеше од нејзиното формирање сè до 1984 година (односно до 1985 година), кога Театарската работилница престана да дејствува. Постоеше големо интересирање да се членува и работи во Театарската работилница, која постојано се прошируваше со нови учесници и соработници; покрај театарските работници - режисер, продуцент, костимограф и сценографите, кои беа архитекти и сликари, кон трупата се приклучи и џез-рок групата „Пасквелија“ (која ја компонираше и изведуваше музиката за претставите „Животинска фарма“ и „Пепелашка“). Сите членови на трупата работеа доброволно и без материјален надомест, не е исплатен ни еден хонорар за учеството во претставите на Театарската работилница на Филозофскиот факултет.¹²⁵ Со тоа таа остана најчист алтернативен и аматерски театар кај нас.

Почетокот на Театарската работилница беше означен со ексклузивниот набој на лозунгот „Ајде да си играме театар!“ Сите творечки перформанси беа насочени кон истражувања на одредени театарски идеи и проседеа. Претставите беа израз на конкретни идејно-естетски театарски провокации и преиспитувања, а се работеа исклучиво праизведби или авторски проекти.

Театарската работилница создаде 4 големи театарски претстави во алтернативен дух, кои беа играни насекаде во Македонија и во светот. Во 1984 година трупата дојде до зрела фаза, кога, кон основното јадро од пет-шест учесници од првата генерација, се придружија десеттина студенти од Факултетот за драмски уметности, од класата на Милчин. Но, во сите фази од својата работа, Театарската работилница одгледуваше повеќемесечна заедничка работа на сите учесници, сите

¹²⁵ Театарската работилница, во подоцнежната фаза на својата проширена дејност, единствено склучи договори за исплата на паричен надомест со неколкумина надворешни соработници: за нов текст, за изработка на плакат итн.

поминуваа низ своевиден театарски универзитет, разговори и заедничко живеење, со одредена заеднички изградена естетичка платформа за реализација на проектот. Оваа естетичка димензија ја карактеризира дејноста на Театарската работилница ФФ, која и произлезе од една естетичка институција и модерни естетички истражувања.

ПРЕТСТАВИТЕ НА ТЕАТАРСКАТА РАБОТИЛНИЦА ФФ

Театарската работилница ФФ реализира четири претстави, низ кои ги презентираше своите идејни, естетички и театарски определби и со кои постигна големи успеси. Концепцијата на претставите и нивното место во културните збиднувања кај нас и во светот беа мошне интересни. Историската и естетичката анализа може да покаже бележит придонес на Театарската работилница ФФ кон развитокот на идеите во светскиот театарски тренд и кон научните согледби за театарот во Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет.

„НАЈМАЛОТО ТЕАТАРЧЕ НА СВЕТОТ ЗЕЛЕНА ГУСКА“

Најпознатата творба на Театарската работилница ФФ е нејзината прва претстава „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“. И другите претстави на Работилницата беа со алтернативни позиции и имаа високи естетски квалитети, но оваа понуди концепција за еден нов вид театарски ангажман, кој многу се допадна, а името „Зелена гуска“ дури беше употребувано како прекар за Театарската работилница.

Театарската работилница, чие јадро го сочинуваа млади филозофи, најнапред не успеа театарски да го совлада предизвикот „Кандид“ (Candide), односно оваа сакана книга од Волтер (François-Marie Arouet - Voltaire, 1694-1778) да ја преточи во театарско дело. По неколкумесечните подготовки, на 3 септември 1979 година членовите на Театарската работилница се собраа во Естетичката лабораторија да ги продолжат подготовките на „Кандид“, кој беше избран за прв проект. Ситуацијата беше сериозна: поради лични причини еден член на трупата беше надвор од земјата, една членка сакаше да се мажи, неколкумина

заради испити не можеа да продолжат со пробите. Сепак, присутните се согласија дека мора да се продолжи со овој ангажман и дека е неопходно да се излезе со претстава. Никодиновски и Темков беа решени секако да се направи театар во Естетичката лабораторија. Искуствата од формирањето и подготвителната работа на Театарската работилница беа лично и сознајно инспиративни, но театарот се реализира во комуникација со публика - тоа беше и позицијата на Отворениот театарски универзитет. Но, „Кандид“ не можеше да се заврши.¹²⁶ На состанокот на целата труппа на 7 септември 1979 година сите беа против растурање на трупата. Се бараше излез; Никодиновски ентузијастички предложи да се игра „Зелена гуска“. Веднаш од дома го донесе текстот што пред седум години го играа во „Голтарите“. Текстот се читаше сцена по сцена, одделни сценички предизвикаа вистинско одушевување, на сите им се допадна идејата и тоа беше прифатено како нов почеток на Театарската работилница. Така незавршената, последна претстава на Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ по една генерација стана блескав почеток на еден нов младински алтернативен театар.

Режисерот Милчин истакнува дека себеси лично најголема слобода си дал во овој проект, бидејќи тука, пред сè, не станува збор за единствен, целосен драмски текст: „Од околу 350 драмолети кои што Галчински ги напишал за читање, а не за играње, јас одбрав десетина бидејќи сметав дека се актуелни за нашите прилики. Првите интервенции, или ‚одомакувања‘ условно речено, ги направив сам, а останатите настанаа на пробите со студентите. Ми се чини дека во конечната верзија текстот изгледаше како да сме го напишале самите. Тој текст преку хумор го изразува нашето гледање на многу проблеми од нашата национална историја, сегашниот културен момент, надворешнополитичките констелации и слично. Сметам дека правото на таквата слобода произлегува и од жанровските и стилските рамки на претставата, која, инспирирана од панаѓурски театар, бара директен

¹²⁶ Милчин подоцна го постави „Кандид“ во МНТ. Премиерата беше на 3 април 1980. Види: Ристе Стефановски - Славомир Маринковиќ, *Летопис на Македонскиот народен театар 1945-1995*, Македонски народен театар, Скопје, 1995, стр. 86.

контакт во комуникацијата. Конечно, реакциите на публиката потврдија дека нашата определба е во ред“.¹²⁷

Прочуениот полски поет и сатиричар Константи Илдефонс Галчински (Konstanty Ildefons Gałczyński, 1905-1953), познат како фантаст, надреалист, лирик, чудак, апсурдист, со години (1947-1953) во списанието „Преродба“ секоја недела објавувал сценички под општ наслов „Најмалото театарче на светот Зелена гуска ви претставува...“. Тие стотици вдохновени, духовити, возбудливи, смешни драмолети беа многу популарни меѓу младите европски интелектуалци во 1960-тите години. Иако беа пишувани во драмска форма, Галчински не ги поставил на театарска сцена. „Најмалото театарче“ живеело само како литература; тоа беше една од совршените форми на Lesendrame (драма за читање).

Тие прекрасни текстови станаа естетски театарски предизвик за членовите на Театарската работилница. Совршените минијатури ги изразуваа животните ставови и духовни хоризонти на новата генерација. Таа преку нив пронајде можност да го изрази својот критички став за предизвиците на реалноста, а при тоа да се искаже со врвен естетски дострел, во кој ќе се резимираат искуствата на современиот театар. Театарската работилница имаше најмодерен естетски проседе. Таа беше резултат на високообразовани театарски творци, дипломци и студенти по филозофија, естетичари, кои ги познаваа новите театарски текови и сакаа нивната работилница да биде образец на современо театарско творештво. Театарската работилница ФФ работеше многу сериозно, инсистираше на запознавање со теоријата и практиката на најновите театарски движења и нејзините членови ја изразуваа решителноста и заинтересираноста нивниот ангажман да биде престижен во естетска смисла.

Во својата алтернативна театарска концепција изразена преку „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“, Театарската работилница ФФ ги изразувааше идеите на современиот социјален и критички театар, беше застапник на формите на популистичкиот, уличниот и панаѓурскиот

¹²⁷ Ljupčo Siljanovski: *O budućnosti teatra*, „Mladost“, Beograd, br. 1185, 4 april 1980, str. 13.

театар и ги следеше театарските тендеции на теоријата на дистанцата, физичкиот театар и метатеатарот.

Цврсто уверени дека текстовите на Галчински кореспондираат со нивните идеи и имаат прецизна естетска позиција, членовите на Театарската работилница во еден здив ја подготвија оваа своја претстава, која беше триумфално премиерно изведена четири месеци по почетокот на пробите.

По две недели интензивни специфични проби, придружени со дискусии за разни аспекти, веќе беа поставени голем број сцени, и на 28 септември почнаа пробите во аулата на Филозофскиот факултет. Платото во аулата е широко осум метри, а трупата ќе игра на бина со димензии 4x4 м, крената 1 м, со скали по целата задна страна. Првите сознанија од отворениот простор укажуваат дека мора погласно и поразговетно да се говори, бидејќи ќе биде тешко во аулата полна со гледачи и со врева. Комуникацијата со публиката е цел на сценската игра во „Зелена гуска“, публиката ќе седи од трите страни околу актерите и затоа е битно насочувањето на гласот и широчината на мизансценот. Дури и од четвртата страна публиката ќе може да ги гледа пресоблекувањата на актерите, обесените костими и реквизитите. Треба да бидат побрзи промените, одењето и контактите меѓу ликовите на сцената. Истовремено соодветствуваа и другите елементи на претставата - сценографијата, бидејќи стануваше збор за мало театарче, претставуваше вистински минијатурен театар.

За цело време при подготвувањето на „Зелена гуска“ беше присутен духот на веселост, игривост и спонтаност. Сето беше направено многу брзо, за помалку од три месеци, за што многу помогнаа претходната подготовка и едногодишната работа на проектот „Кандид“. „Зелена гуска“ ги понесе членовите на трупата и речиси од почетокот беше јасно дека таа претстава ќе биде и завршена и успешна. Тоа што се изнаоѓаа соодветни решенија за поединечните сцени и ликови ги креваше моралот и тензијата во работата. Костимите се избирава заедно. Откако голем број костими беа донесени од фондусот на Македонскиот народен театар, многумина донесоа разни делови од облека од дома, некои карактеристични палта и детали се купени на Битпазар. Исто беше

и со реквизитите. Во текот на пробите се заклучи дека со ваква динамична сценска игра ќе мора да оди и жива музика. Пријателите музичари, кои се дружеа со трупата и го засакаа овој театар, учествуваа во составувањето на оркестарот.

Премиерата на овој алтернативен проект беше единствен и неповторлив настан во дотогашната театарска историја на Македонија. Во среда (што беше вообичаено за претставите на Отворениот театарски универзитет), на 9 јануари 1980 година, точно на пладне, пред импозантно исполнетата аула на Филозофскиот и Филолошкиот факултет, пред повеќе од 2.500 гледачи, со изведбата на „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“ започна новата историја на алтернативниот театар кај нас. Тоа беше вистински интересен и успешен проект, Празник на театарот!

Програматата за претставата „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“ укажува на структурата и учесниците во проектот:

ЕСТЕТИЧКА ЛАБОРАТОРИЈА и КОНСТАНТИ ИЛДЕФОНС ГАЛЧИНСКИ

не согласувајќи се дека старата дама Талија е на умирачка
и обидувајќи се да ја разбијат нејзината осаменост

имаат чест да Ве поканат да дојдете
во среда, 9 јануари 1980 година, во 12 часот,
во аулата на Филозофскиот и Филолошкиот факултет
каде ќе Ви го претстават

„НАЈМАЛОТО ТЕАТАРЧЕ НА СВЕТОТ З Е Л Е Н А Г У С К А“

превод и режија
ВЛАДИМИР МИЛЧИН

сцена, костими, маски и плакат
Слободан Живковски, Драган Петковиќ, Симон Узуновски

играат
Кире Печијаревски,
Анета Маркоска, Ема Маркоска, Гордана Петровска,
Светлана Ристовска, Сузана Ристовска,
Луан Бајрами, Нино Леви, Љубиша Никодиновски, Љубиша Николовски,
Славомир Пројковски, Златко Ристески, Николчо Стојанов

музичари
Јасенка Томиќ, Антонио Ансаров, Перица Георгиев,

Јордан Живковски, Илија Печијаров

хроничар
Марија Андреева

продукција
ЉУБИША НИКОДИНОВСКИ

Нашата претстава „НАЈМАЛОТО ТЕАТАРЧЕ НА СВЕТОТ ЗЕЛЕНА ГУСКА“ произлезе од искуствата на петгодишната работа на ОТВОРЕНИОТ ТЕАТАРСКИ УНИВЕРЗИТЕТ.

ЕСТЕТИЧКА ЛАБОРАТОРИЈА
Кирил Темков

Во каст листата ликовите не се разложени, затоа што Театарската работилница се застапуваше за концепцијата на колективното творештво, иако неколку актери играа стандардни ликови: Анета Марковска - *Зелена гуска* и *Херменигилда*, Кире Печијаревски - *Јоне Шушумига* и *Македонецот*, Љубиша Никодиновски - *Биш* - *Магаренцето* *Порфирион директор* итн.

На премиерата беа изведени 18 сцени. Бројот на сцените при изведбите се менуваше, иако со тоа не се менуваше многу содржината на претставата. За одреден повод, настап на театарски фестивал, гостување или заради специфичноста на настанот се воведуваа одредени сцени. „Зелена гуска“ се играше три години, а нејзините членови - како творци на еден критички театар - сакаа со изборот на сцените да го изразат и својот став. Самата претстава беше забавна и популарна, а за интересирањето за неа придонесуваше и оваа нејзина содржинска отвореност.

Режисерската концепција произлегуваше од искуствата на Владимир Милчин со чешкиот и источноевропскиот театар. По скопскиот земјотрес тој престојуваше во Прага, каде што се запозна со интересните сатирични театарски проседеа на „малите театарски форми“ (Cinoherni Club, Semafor, Krejca' Divadlo za branou и др.). Покрај изборот на средноевропскиот писател Галчински и соодветната духовна димензија што тој ја изразуваше со своето „Најмало театарче на светот“, Милчин додаде и нова критичка нота од една генерација поттикната од искуствата на рокот и младинската побуна во 1960-тите години, како и

една суптилна театарска хумористична визија, градена врз универзалните вредности на светскиот дух и новите театарски пробивии. Милчин инсистираше на духовноста на театарската игра и на нејзината комуникација со публиката.¹²⁸ Тоа беше оригинална постановка, исклучително добра, адекватна на мигот и тенденциите, со единствена визија на сите елементи на театарското творештво.

Актерската игра имаше специфична димензија во сите претстави на Театарската работилница ФФ, а особено во оваа. Освен Кире Печијаревски, во „Зелена гуска“ немаше ниеден друг дипломец или студент на Театарската академија. Најголемиот број актери беа студенти по филозофија¹²⁹ или на други струки.¹³⁰ Тие демонстрираа исклучителна интелектуална сила и кореспондираа со идејните нишки на претставите, секој од нив давајќи свој духовен придонес. Успехот на актерската игра резултираше не од нивната сценска вештина, туку од автентичноста на нивното прифаќање на општата (алтернативна) идеја и од разбирањето на ликот. Најголем успех на Театарската работилница од аспектот на актерската креативност е токму таа длабока поврзаност на актерот со ликот низ неговото сопствено разбирање.

Сценографијата на „Зелена гуска“ беше одлична. Таа го изразуваше духот на претставата, но и го поттикнуваше нејзиното разбирање. Театарската работилница имаше *метатеатарски* пристап. Таа со средствата на театарот расправаше за смислата на театарот. Сценографијата на „Зелена гуска“ директно ги внесуваше гледачите во

¹²⁸ Смеата и иронијата се сили на духот кои се користат и во филозофијата, иако не многу често. Но замислите на Лукијан, Еразмо Ротердамски и Волтер се вредни и денес, покажувајќи колку комичните елементи можат да бидат суштествен елемент на сознанието и на квалитетната идеја.

¹²⁹ Види: Л. Дирјан, *Играта почна*, Вечер, Скопје, 11 февруари 1980, изјава на Анета Маркоска: „Студирам филозофија. Часовите по естетика конечно, преку поставувањето на оваа претстава, станаа за многумина од нас можност и практично да ги провериме стекнатите знаења за естетското, театарското, и конечно, вклучувајќи се како актери, да ја разбиеме и ‚фамата‘ дека театарот е нешто надвор од гледачите. Јас ја прифатив играта, многумина уште на почетокот на формирањето на трупата се заморија или не ја разбраа играта.“

¹³⁰ Ibid., изјава на Нино Леви, студент по психологија (подоцна ќе дипломира на ФДУ, денес актер во МНТ): „Доцна се вклучив во работата на ‚Најмалото театарче‘; тоа за мене е вид терапија, бегане од понекогаш здодевното и напорно студентско секојдневие. Едноставно понекогаш на проби доаѓам нервозен и си одам спокоен. Ваквата работа е особено значајна за остварувањето на директната релација восприемач - активен создавач.“

ваквиот пристап. Беше јасно дека младите филозофи и театарски творци јавно расправаат за театарот, пред сите, обидувајќи се да ја откријат неговата смисла и развивајќи ги своите творечки потенцијали.

Дизајнот на „Зелена гуска“ беше несекојдневен и оригинален. Слободан-Цобе Живковски направи фантастичен плакат, којшто секој од публиката сакаше да го има. И по две децении тој сè уште може да се види закачен на некој ѕид. Архитектот Цобе смисли оригинална приказна и ја реши во форма на стрип. Затворената Зелена гуска, по неколку безуспешни обиди - се ослободува. Таа е на ролшуи и готова за игра. Плакатот беше во живописни бои, доминираа зелената и црвената. За премиерата на „Зелена гуска“ тој подготви едноставна шапирографирана програма, која подоцна ќе стане оригинален и препознатлив знак на нејзините претстави, бидејќи ќе се користи и како боенка. За повеќето нејзини изведби, а особено за гостувањата, Цобе, за илустрирање на насловната страна на програмата, исцртуваше на матрица различни духовито обликувани ситуации, во кои доминираше Зелена гуска. Тие претставуваа своевиден коментар на фестивалите, на градовите и локалитетите каде се изведуваше претставата. Текстовите на програмата за гостувањата во странство беа преведувани на неколку странски јазици, што ја олеснуваше комуникацијата со публиката.

Од 9 јануари 1980 година, кога беше премиерно изведена во аулата на Филозофскиот факултет во Скопје, до својата последна изведба на 26 мај 1982 година во Домот на културата во Крива Паланка, со многу вообичаени карневалски поворки и анимации низ градовите – „Зелена гуска“ е прикажана 73 пати пред повеќе од 55.000 гледачи.

Еден од принципите на театарскиот ангажман на Театарската работилница беше неговиот социјален момент: *театарот треба да стане достапен за сите*. Затоа нејзините претстави беа бесплатни. Театарот не треба да биде резерват во ѕидовите на театарските згради, тој треба да биде присутен во различни социјални и работни средини. Спроведувајќи ја доследно оваа определба за демократизација на театарот, трупата одеше директно меѓу публиката, таму каде што младите учат, студираат, работат и живеат: се играше на отворени простори - на улици и плоштади, во фабрички хали, надвор од урбаните

центри и, се разбира, во аулата на Филозофскиот факултет во Скопје, која беше нејзина матична сцена.

На бројните гостувања и на настапите на театарски фестивали, често „Зелена гуска“ беше изведувана и во стандардните театарски сали, но секогаш пред преполно гледалиште, со публика која седеше помеѓу редовите и на работ на сцената. Неуморни трагачи по возбуда, членовите на Театарската работилница ја изведуваа „Зелена гуска“ во најразлично време, во секое доба на денот и ноќта - на полноќ, но и во шест наутро. Во аулата најчесто играа на пладне, и во среда, кога се собираа најмногу студенти на Филозофскиот и Филолошкиот (и на Правниот и Економскиот) факултет; тоа беше традиционален термин на Отворениот театарски универзитет, а понекогаш и се прекинуваше наставата за да се следат претставите.

Претставата „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“ беше прикажана на голем број театарски фестивали и културни манифестации во Македонија и во другите земји на поранешна Југославија.¹³¹ На меѓународен план исто така имаше успеси.¹³² Театарската работилница ФФ воспостави блиска соработка со Театарската лабораторија „Фабричка марка“ од градот Ночера Инфериоре во Италија и беа реализирани реципрочитетни размени на гостувања.¹³³ Театарската работилница на сите фестивали на кои што учествуваше со претставата

¹³¹ Во 1980 година најважно беше учеството на Деновите на театарот на младите (Dani teatra mladih) во Мостар, на Фестивалот на малите и експериментални сцени МЕС во Сараево, на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, на фестивалот Млад отворен театар во Скопје и др.; во 1981 година на 5-та Средба на театарските аматери на Загреб, на Југословенскиот фестивал на детето во Шибеник, на Мостарското културно лето, на „Борштниковите средби“ во Марибор, во Студентскиот културен центар во Белград и др.

¹³² З. Ивановиќ, *Зелена гуска (Најмање позориште на свету)*, „Здраво“, Београд, бр. 107, 9. јун 1980, стр. 12-13: „Глумците многу често импровизираат токму тогаш кога ќе почувствуваат поддршка од гледалиштето. Токму тоа се случи и во Кава деи Тирени, во која ова претстава беше исто така играна, кога по претставата публиката не си замина дома, туку музиката и танцот продолжија сè до полноќ“.

¹³³ Театарската работилница ФФ во 1980 и 1982 година учествуваше на Меѓународниот фестивал на новиот театар во Ночера Инфериоре (кој беше продолжување на традиционалниот фестивал од Салерно), изведувајќи три претстави на „Зелена гуска“ во градовите на регионот Кампања. Во 1982 година, при своето второ гостување на истиот фестивал во Италија, во рамките на Театарските средби „Прошетка на пладне“ беа изведени три претстави на специјалната верзија на „Зелена гуска“, со карактеристичните анимации и карневалски поворки по улиците и со интерпретација на 80% од текстот на италијански јазик. Покрај граѓаните на Ночера и на приморското место Агрополи, во „Зелена гуска“ уживаа и туристите на прекрасниот остров Исија.

„Најмалото театарче на светот Зелена гуска“ настапуваше вон конкуренција. Тоа беше став на трупата, со што се остваруваше специфичната идеја на театарско заедништво и колективно творештво. Театарот беше сфатен како поле за размена на искуства и сознанија.

И покрај желбата на Театарската работилница претставата „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“ да се сними во нејзиниот матичен амбиент - во аулата на Филозофскиот факултет, со повеќеилјадна публика и во „вжештена атмосфера“, за да се регистрира нејзината севкупна оригиналност, поради техничките проблеми во реализацијата таа беше снимена во студиото на Новиот дом на МРТ, во присуство на ограничен број гледачи. За Втората програма на МТВ беше направена успешна сценска реализација, во режија на Владимир Милчин, која беше емитувана двапати за македонските гледачи, како и за гледачите на ЈРТ на целата територија на поранешна Југославија (во март 1982). Прикажувањето на телевизијата имаше голем публицитет и позитивни одгласи во печатот.¹³⁴

При своите настапи Театарската работилница ги демонстрираше и своите идеи, а по секоја претстава имаше разговор со гледачите, кои често ги водеа познати естетичари и критичари. На првото гостување во Мостар на „Деновите на театарот на младите“ (1980) програмата што Театарската работилница ја изведе во рамките на специјалната Работилница претставуваше своевидна демонстрација на методот и процесот на нејзината работа, како и на подготовките во создавањето на претставата како колективен акт, што предизвика мошне живо интересирање и полемична дискусија. Театарската работилница беше

¹³⁴ Види: *Политика*. Културни живот, 26 март 1982, во текстот „Не дај се, Хамлете (белешке о ТВ програму), Б. Оташевиќ пишува: „Хамлет ниеден глумец и ниеден театар не го оставаат на мира и не го поштедуваат од своите експерименти. Истата вечер, театарчето ‚Зелена гуска‘ се поигруваше исто така со данското кралче и го прогласи за идиот бидејќи заради дилема отишол во смрт. Момчињата и девојките од Скопје се поигруваа, инаку, со многу други големи работи - со националниот дух, со културната револуција, со мировните конференции, па и со самиот театар. Оваа претстава од типот на класичното кабаре, во која краткиот скеч е основен текст, а во формата се потенцира стилот на патувачките театарски дружини или на циркусот, се покажа со тие свои особености како мошне погодна за екранот и ТВ забавата, воопшто, која во последно време навистина не може да се пофали со некоја инвентивност и забавна свежина“.

претставена како форма на сценско образование, која има исклучителна улога во развивањето на творечките способности на младите.¹³⁵

Изведбите на „Зелена гуска“ најчесто беа „своевиден спектакл со луцидна режија“, кој започнува половина час и повеќе пред почетокот на претставата (ако пред тоа немало поворка и карневал низ улиците). Во фоајето на салите членовите на Најмалото театарче на светот во костими, со бомбони и лижавчиња, делат цвеќиња, и специјална програма (на чија насловна страна-боенка е нацртана Зелена гуска со ролшуи и букет), а публиката ја дочекуваат и поздравуваат со песна, придружувани од својот оркестар. За приемот на претставата во Мостар се вели: „Салата на мостарскиот Народен театар речиси час и половина непрекинато им скандираше на членовите на Естетичката лабораторија. Играјќи со полет, со нескриена љубов и огромен ентузијазам, тие на сцената создадоа своевиден спектакл, во кој, следејќи го бриљантниот текст и луцидната режија, се шегуваа и забавуваа уживајќи во играта.“¹³⁶ Познатиот хрватски театарски критичар Далибор Форетиќ, за изведбата на „Зелена гуска“ во прочуениот загребски Театар ИТД, напиша: „Шармот на мини-драмолетот на Константи Галчински се претвори во шармантна, развеселена игра на релаксираните и гледачи и изведувачи: со бучни одобрувања, а и со понекоја спонтано изразена желба за соучество во претставата, гледачите ја примаа секоја ефектна сценска досетка.“¹³⁷ За настапот со голем успех на Меѓународниот фестивал на детето во Шибеник, Љубица Остојиќ, театарски критичар од Сараево, напиша: „Овој ансамбл презентираше театарско заедништво во вистинска смисла и се обиде заедно со публиката да гради колективно творештво. Претставата се играше на плоштадот пред театарот и благодарейќи на ансамблот успеа со добра игра да ги осмисли своите барања и концепција. Подигрувањето со ирониска дистанца, сатиричното

¹³⁵ Веди Љубиша Никодиновски: „Денови на театарот на младите во Мостар од 22-26 февруари 1980“, *Студентски збор, Скопје, 8 март 1980*.

¹³⁶ Vidi: A. Kebo, Dva nezaboravna ostvarenja. Predstava skopskih studenata oduševila, "Oslobođenje", Sarajevo, 27. februara 1980, str. 11.

¹³⁷ Vidi: Dalibor Foretić, *Predstava uz lilihip*, "Vjesnik", Zagreb, 20.4.1981.

актуелизирање, комичните елементи, танцот, музиката, пеењето, комуницирањето, се духовити сценски решенија“.¹³⁸

„КАКО ТРУПАТА СИНА БЛУЗА ЌЕ ЈА ПРИКАЖЕШЕ ЖИВОТИНСКАТА ФАРМА ОД ЏОРѢ ОРВЕЛ“

Театарската работилница ФФ, понесена од успехот на „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“ и од позитивните резултати на театарското заедништво и колективно творештво, проширувајќи го својот колектив со нови членови студенти од повеќе факултети на Скопскиот универзитет, архитекти и музичари, на почетокот на новата учебна година 1980/1981 се зафати со работа на својот нов проект - да претстави драматизација на Орвеловото дело „Животинска фарма“. На предлог на режисерот Владимир Милчин е прифатен проектот под работен наслов: „На неверојатен начин трупата „Сина блуза“ ја прикажува „Животинската фарма“ од ЏорѢ Орвел“.

ЏорѢ Орвел (George Orwell, 1903-1950) беше многу популарна личност во интелектуалните и младинските кругови во 1970-тите години. Тој голем англиски писател, со митски бекграунд на учесник во Шпанската граѓанска војна, познат есеист, автор е на два високо оценети и популарни романи – „1984“ и „Животинска фарма“. Политичките процеси на дваесеттиот век исполнети со манипулации, конфронтации, авторитарност ѝ донесоа на политиката негативна оценка во кругот на мислителите, таа беше оценувана како аморална, како активност која има само негативни цели и го деградира заедничкиот живот. Во светот на литературата новиот жанр „негативна утопија“ беше преполн со дела кои се натпреваруваа што подоблесно да го прикажат негативитетот на политиката (Х.Џ. Велс, Карел Чапек, Олдос Хаксли, Евгениј Земјатин и др.). Меѓу нив делата на Орвел уживаа највисок углед.

Романот „1984“ - за кого се укажуваше дека претставува парафраза на грдата 1948, кога настапи раскол меѓу социјалистичките земји - е еден од најпопуларните вакви романи. Тој е истовремено и

¹³⁸ Vidi: Ljubica Ostojić, *Poletna razigranost*, "Oslobođenje", Sarajevo, 1. juli 1981.

антикомунистичка и антикапиталистичка критика.¹³⁹ Во годините кога дејствуваше Театарската работилница тој роман беше објавуван во целиот свет, а со предвидувачка јанса се очекуваше заканувачката реална 1984 година.

Продлабочувајќи го својот критички ангажман, зацврснат врз истражувањата на Брехт, Волтер и други автори, како и врз големиот пробив и одушевувачката рецепција на идеите на „Зелена гуска“, Театарската работилница го изрази својот политички ангажман и зрелост со изборот да ја претстави „Животинска фарма“ на Орвел. „Animal Farm“ е голема критика на заблудите на колективизмот, особено на болшевичките конструктивистички методи.¹⁴⁰ Таа книга ја сакаат многумина (иако „1984“ ужива поголем углед). „Животинска фарма“ е духовита, суптилна, сатирична до крај. И тоа придонесе Театарската работилница да се определи за овој текст. Уште повеќе што фантазмагоричниот животински свет кој зборува, и му се случуваат нешта слични на мнозина во социјалистичките земји, беше небаре природно продолжение на инспирациите и истражувањата од „Зелена гуска“.

Театарската работилница имаше уште еден повод зошто ја одбра „Животинска фарма“. Во културна смисла Театарската работилница произлезе од Отворениот театарски универзитет, кој пропагираше најмасовен театар, уметност за милионите и сите други идеи кои припаѓаат на една културна револуција. Во современиот театар имаше многу револуционерни проседеа и творци, но една група театарски љубители и творци во раните 1920-ти години во Советска Русија беше најраширено театарско движење за кое знаевме. Тоа ни се допаѓаше. Затоа „Животинска фарма“ ја поставивме како би ја играла таа група „Сината блуза“.

Новиот проект на Театарската работилница поаѓаше од романот на Орвел, напишан во 1945 година. Во „Животинска фарма“, во вид на басна, тој укажува на двете зла што човештвото го загрозуваат во 20-от

¹³⁹ Džordž Orvel, 1984, Izdavački zavod „Jugoslavija“, Beograd, 1977, 1978.

¹⁴⁰ George Orwell, *Animal Farm. A Fairy Story*, Penguin Books, London, 1984; George Orwell, *Životinjska farma*. Bajka, Naprijed, Zagreb, 1979.

век: империјализмот и сталинизмот. Во времето на Ленин се случи едно од најмасовните театарски движења во историјата: „Сината блуза“ како одраз на спонтаниот културен полет. Околу 100.000 аматери организирани во над 500 театарски трупи ги прикажувале своите претстави ширум СССР во 1920-тите години, период познат по плурализмот во уметничкото творештво. Во почетокот „Сината блуза“ прикажувала претстави обележани главно со ентузијазмот и полетот на револуцијата, а подоцна во нивните претстави доминира сатиричното прикажување на деформациите, што го најавуваат сталинизмот. Во 1928 година Сталиновата политика во културата ќе означи и крај на „Сината блуза“ како форма на народен театар во вистинското значење на зборот.

Испреплетувањето на фабулата на „Животинска фарма“ и фактографијата за „Сината блуза“ ѝ овозможи на Театарската работилница создавање на ангажирана, но и комуникативна претстава, која зборуваше за сталинизмот како темна деформација на идеалот за секое хумано и слободно општество.

Како и за „Зелена гуска“, ориентацијата на Театарската работилница беше „Животинска фарма“ да биде подвижна претстава, што ќе може да се игра на најразлични сценски простори. Задржано е слично сценографско метатеатарско решение како и за „Зелена гуска“. Тоа услови и специфични естетски решенија. Бидејќи заеднички се појавуваат луѓе и животни, се решивме ликовите на животните да не бидат претставувани само стилизирано, туку да го користиме методот на комплетна анимација. Така верно го пренесувавме духот на Орвеловиот роман, не само во идеите, моралот и критичките ставови, туку и во уметничката вештина на сопоставување на паралелни светови.

Композицијата на претставата е изградена низ заокружени сцени, кои претставуваа мали студии на политички ставови, човечки занеси, човечко однесување, животинско трпење и страдање. Во „Зелена гуска“ имаше идејно и естетско единство; овде, покрај тоа, беше реализирано и тематско и сценско единство. Уште поизразено беше застапувана теоријата на дистанцата (творечката идеја на Брехт). Тоа помогна да биде уште поизразит политичкиот став - со што оваа претстава беше

можеби најзначајната политичка претстава во 1981-та година во поранешна Југославија.¹⁴¹

Како воопшто во современиот политички театар, во „Животинска фарма“ беше нагласена улогата на музиката и сонговите.

Театарската работилница втората претстава ја подготвуваше со својот принципиелен метод: дискусии, сценски вежби, во овој случај специјално имитации, работа во двојки и групи, паралелно со стандарните театарски подготовки на работа на текст. За подготвување на „Животинска фарма“ го користевме преводот од англиски на македонски јазик, кој специјално за оваа прилика го направи преведувачката Ѓулхинал Исмаил, а адаптацијата ја направија новинарот Аљоша Руси (кој ги напиша и сонговите) и Владимир Милчин.

Театарската работилница на 22 април 1981 година премиерно ја изведе својата втора претстава „Како трупата Сина блуза ќе ја прикажеше Животинската фарма од Џорџ Орвел“ во традиционалниот термин, точно на пладне, во преполната аула на Филозофскиот факултет.¹⁴²

Програматата за претставата „КАКО ТРУПАТА СИНА БЛУЗА ЌЕ ЈА ПРИКАЖЕШЕ ЖИВОТИНСКАТА ФАРМА ОД ЏОРЏ ОРВЕЛ“, укажува на структурата и учесниците во претставата:

Според преводот на Ѓулхинал Исмаил адаптација на Аљоша Руси и Владимир Милчин; режија - Владимир Милчин; продуцент - Љубиша Никодиновски - Биш; сцена, костими, маски, кукли и плакат - Слободан Живковски, Симон Узуновски и Крсте Џидров; музика: Бенд „Сина Блуза“ - Јордан Живковски, Лена Трајковска, Љупчо Ристевски, Драгиша Солдатовиќ и Перко Стефанов.

¹⁴¹ Safet Plakalo: *Basna kao teatarska bajka*, „Sarajevske novine“, 7. jula 1981, стр.14: „Вашиот известувач досега не видел победлива карикатура на автократијата и техноменаџерството од онаа која ја прикажа претставата 'Како трупата Сина блуза ќе ја прикажеше Животинска фарма од Џорџ Орвел', која преку синоќа ја прикажа Театарската работилница од Скопје.“

¹⁴² Мирјана Галевска: *Другари каков е нашиот живот*, „Студентски збор“, Скопје, бр. 839-840, 1 мај 1981. „Уште еден долг аплауз за она што се вика аматеризам и ентузијазам. Членовите на Театарската работилница при Естетичката лабораторија со претставата 'Зелена гуска' од Галчински ја раздвижија атмосферата, но со својата нова претстава тие ја означиле зората на нашето културно живеење на Универзитетот. Претставата 'Животинска фарма' е и израз на творечки пристап кон театарот и вистинска уметничка креација, над која може да се подзамислат многу професионалци“.

Лица - ЛУЃЕ: *Господинот Џонс* - Владо Здравков; *Господинот Фредерик* - Љубомир Николиќ; *Господинот Пилкингтон* - Нино Леви; *Господинот Цимолко* - Сидо Митровски; ЖИВОТНИ: *Мајорот, крмак* - Горан Петковски; *Наполеон, крмак* - Луан Бајрами; *Сноубол, крмак* - Анета Маркоска; *Кеичко, крмак* - Љубиша Николовски; *Минимус, крмак* - Николчо Стојанов; *Мојсеј, гавран* - Никола Чокревски; *Боксер, коњ* - Љубиша Никодиновски; *Моли, кобила* - Ема Маркоска; *Детелинка, кобила* - Убавка Матевска; *Мјуриел, коза* - Гордана Петровска; *Бенџамин, магаре* - Зоран Бојаровски; *Кравите* - Роса Тошева и Анета Маркоска; *Штипало, пес* - Славомир Пројковски; *Џеси, пес* - Анета Антова; *Зумбул, пес* - Александар Јаначковски; *Булдозите* - Сидо Митровски и Никола Чокревски; *Овците* - Марија Андреева, Лилјана Блажевска, Снежана Костовска и Емилија Раденкова; *Петел* - Диме Петрески; *Кокошките* - Роза Георгиева, Славица Стефановиќ и Марина Русевска.

Сцени: 1. ТРУПАТА СИНА БЛУЗА СЕ ПРЕТСТАВУВА; 2. СОНОТ НА МАЈОРОТ; 3. ТИРАНОТ САКА СВРГНАТ ДА БИДЕ; 4. БУНТОТ НА ЖИВОТНИТЕ; 5. ДАЛИ САКАТЕ ДА СЕ ВРАТИ ЏОНС; 6. БИТКАТА КАЈ ШТАЛАТА; 7. ПРВИТЕ ТЕШКОТИИ, 8. СНОУБОЛ ВО ПРОГОНСТВО; 9. НЕУСПЕШЕН ОБИД ДА СЕ ИЗГРАДИ МЕЛНИЦА; 10. АГЕНТИ, НАСЕКАДЕ АГЕНТИ; 11. НЕСОПИРЛИВИОТ ЧЕКОР НА ПРОГРЕСОТ; 12. СМРТТА НА БОКСЕР; 13. СВИЊИТЕ СЕ ПОВЕЌЕ ЛИЧАТ НА ЛУЃЕТО.

Овој „театар на подвижната радост“ или „театар на критичката атракција - во движење“, како што тие денови го нарекува во печатот, со својата работа докажува дека е „вистинска театарска работилница“, во која театарот е сфатен како процес и во која претставата никогаш не се готов и завршен резултат. „Од нашата прва изведба во аулата на Филозофскиот факултет до последната во Веница претставата доживеа низа промени: скратена е за околу 15 минути, збогатена со нови мизансценски решенија, последната сцена е комплетно изменета - за и понатаму интензивно да се работи на доизградување на комплексната визуелизација на нашата претстава.“¹⁴³

Театарската работилница ФФ во зимскиот семестар 1983/84 година работеше на обновувањето и на новата верзија на претставата „Како трупата Сина блуза ќе ја прикажеше Животинската фарма од Џорџ Орвел“, со десеттина нови актери во екипата, студенти на Факултетот за драмски уметности од класата на проф. Владимир Милчин, и со нови

¹⁴³ Изјава на Љубиша Никодиновски во текстот *Зелената гуска во Сина блуза*, „Екран“, 5 јуни 1981.

мизансценски решенија. Беше направено и неопходното освежување на делови на сценографијата и на ликовното обликување на претставата: маските, куклите и транспарентите, а беа набавени и некои нови костими. Со изготвување нов пропаганден материјал и со снимена музика на студиска лента (заради поголема економичност) претставата беше подготвена за нова средба со публиката. Обновената верзија на „Животинската фарма“ имаше повеќе измени во актерската екипа, како и во бројот на ликовите во претставата.¹⁴⁴ Првпат беше изведена на 19 декември 1983 година во Домот на младите „25 Мај“ во Скопје (каде што трупата работеше на обновувањето на претставата), а недела дена подоцна, на 26 декември, во 12,30 часот и во аулата на Филозофскиот факултет.

Во однос на костимите - за разлика од „Зелена гуска“, каде што костимите беа резултат на желбите на актерите и на системот на панаѓурскиот театар, во „Животинска фарма“ тие мораа да бидат стилизирани. Затоа беше ангажирана Елена Дончева од МНТ, афирмиран костимограф, која се вклопи во духот и атмосферата на работа која владееше во трупата. Основниот костим за сите, кога настапуваа како трупата „Сина блуза“, беше составен од темно сини блузи со долги ракави, светло син работнички комбинезон со прерамки, сини чорапи и сини гумени патики. Во сцените кога се претставуваа луѓе, актерите облекуваа шарени палта, со вратоврски и шапки, а при претставување на животните си наметнуваа на главата фиксни маски (за кои сценографите измислија специјална технологија од жица и платно), во соодветни бои според видот на животните.

Театарската работилница и со „Животинска фарма“ беше поканета да учествува на голем број театарски фестивали во земјата и

¹⁴⁴ ЛУЃЕ: *Господинот Џонс* - Ељеса Касами; *Господинот Фредерик* - Коле Фотиновски; *Господинот Пилкингтон* - Нино Леви; *Госпоѓицата Моли* - Ема Маркоска; ЖИВОТНИ: *Мајорот, крмак* - Нино Леви; *Наполеон, крмак* - Луан Бајрами; *Сноубол, крмак* - Анета Маркоска; *Квичко, крмак* - Љубиша Николовски; *Минимус, крмак* - Влатко Самарџиски; *Мојсеј, гавран* - Никола Чокревски; *Боксер, коњ* - Љупчо Бресписки; *Моли, кобила* - Ема Маркоска; *Детелинка, кобила* - Славица Инџевска; *Мјуриел, коза* - Сузана Киранџиска; *Бенџамин, магаре* - Зоран Бојаровски; *Кравите* - Роса Тошева и Анета Маркоска; *Штипало, пес* - Александар Диневски; *Џеси, пес* - Анета Антова; *Булдоза* - Александар Диневски и Никола Чокревски; *Овен* - Ванчо Ѓошевски; *Овците* - Биљана Вељковиќ и Ана Костовска; *Петел* - Диме Петрески; *Кокешките* - Бети Кочоска и Клеопатра Филипова.

во странство. Со „Животинска фарма“ се прифати предизвикот за натпревар за признанија и награди. Во 1981 година „Животинска фарма“ со голем успех беше прикажана на фестивалите во Кочани и во Требиње, на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, на фестивалот Млад отворен театар, на Борштниковите средби во Марибор, во Студентскиот културен центар во Белград итн. Во 1982 година „Животинска фарма“ учествуваше на „Деновите на театарот на младите“ во Мостар, на фестивалот МЕС во Сараево, на „Деновите на сатирата“ во Загреб.

По извесен период на неиграње на „Животинска фарма“ (додека се подготвуваше третата премиера „Пепелашка во поправен дом“), Театарската работилница во есента 1983 година започна со освежување и обновување на претставата. Непосреден повод за оваа верзија беше и гостувањето на трупата во Црна Гора во рамките на „Театарските денови за ученици и студенти“ во Домот на младите „Будо Томовиќ“ (1984).

Претставата „Како трупата Сина блуза ќе ја прикажеше Животинската фарма од Џорџ Орвел“ беше снимена за МТВ во Студиото Б во Новиот дом на МРТ (2-4 април 1984 година). Дополнителен материјал (како анимација), за уфрлување на фрагменти при монтажата, беше снимен со учество на членовите на трупата на плоштадот пред Филозофскиот факултет, на трибините и на теренот на Градскиот стадион во Скопје и во месарницата „Баце“. Но оваа снимка, кога требаше да се монтира, беше утврдено дека не е сочувана.

На 17-та Републичка смотра на драмските аматери на Македонија во Кочани (1981) Театарската работилница за оваа претстава освои грст награди: *Преоден пехар и награда за најуспешна претстава*; награда за *најуспешна режија* на Владимир Милчин; за *најуспешна женска улога* на Анета Марковска во ликот на Сноубол; за *најуспешна сценографија*, која подразбира *целосно ликовно обликување на маските, костимите, сцената и плакатот*, како и *специјална диплома за аудитивно оформување* на претставата, за оригиналната музика композирана и изведена во живо од бендот „Сина блуза“. Воедно, како победник на Републичката аматерска драмска смотра, Театарската работилница се здоби со правото да учествува на Југословенскиот фестивал на

драмските аматери во Требиње, како и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

За учеството на 25-от Југословенски фестивал на драмските аматери во Требиње (1981) пишуваа многу истакнати театарски критичари. Критичарот од Сараево констатира: „Требињскиот фестивал со оваа скопска акцелерација доби еден особен набој, бидејќи достигнувањата на младите скопски уметници веќе не се сврстуваат ни во рамките на аматеризмот, ни во рамките на професионалното. Тоа едноставно се вика: *Приоѓање кон театарот сам со себе и со љубов*“.¹⁴⁵ Претставата „Животинска фарма“ ја доби *наградата „Златна маска“ за најдобра претстава во целина, за колективна и ангажирана игра, а Владимир Милчин доби диплома за режија*.¹⁴⁶

Следниот голем успех на Театарската работилница беше на 7-те „Денови на сатирата“ во Загреб (1982), каде што „Животинска фарма“ - во конкуренција на дваесет комични претстави од некогашна Југославија - го доби *Специјалното признание „Златна смеа“* за оригинална сценска игра и модерен пристап кон сатирата.

Театарската работилница за својата дејност во 1981 година и за претставата „Животинска фарма“ ја доби и паричната награда во износ од 200.000 динари за *посебни резултати* од СИЗ за културата на град Скопје, што беше потврда на исправноста на нејзиниот театарски ангажман и на високите уметнички резултати и, уште повеќе, несомнен доказ за оправданоста на финасиската помош која ѝ беше давана на Театарската работилница за дејноста и за гостувањата.

Големиот број информации, специјални прилози и рецензии објавени за „Животинска фарма“ на Театарската работилница ја истакнуваа нејзината сериозност во пристапот кон една исклучителна сценска пројава со чисто политичка содржина и идејност, која што својот

¹⁴⁵ Safet Plakalo, *Basna kao teatarska bajka*, op.cit., стр.14.

¹⁴⁶ Познатиот театролог Miloš Jevtić, во својот осврт на Фестивалот: *Kuda ide dramski amaterizam*. XXV Festival dramskih amatera Jugoslavije u Trebinju, OKO, Zagreb, 6-20. kolovoza 1981, стр. 13, напиша: „Тоа беше целосна игра, вешто и со знаење поставена, со јасно изнијансирани ликови... Атмосферата беше многу сугестивна, а беше постигната со модерен сценски говор, кој што успеа на гледачите да им овозможи потполно сценско доживување... Оваа претстава е заслуга на Владимир Милчин. Тој успеа својата концепција и својата сценска постановка да ги доближи до аматерите, кои го следеа дисциплинирано и со страст“.

политички карактер не го крие, туку напротив го истакнува, при што естетското не му го жртвува на политичкото.¹⁴⁷

Театарската работилница стана култна група и обожавана, не само кај нас, каде што голем број гледачи доаѓаа на нејзините претстави и по неколку пати, туку и низ цела некогашна Југославија, за што говори и констатацијата: „Сините блузи од Скопје дојдоа со репутација на најгледана и најдрага театарска труппа од петтите Денови на театарот на младите (1980), кога ја изведоа ‚Зелената гуска‘, а минатата година повторно беа повикани во Мостар со својата ‚Гуска‘ да го отворат ‚Мостарско лето‘. Скопјаните станаа вистински љубимци на мостарската публика и поклониците на театарот од Мостар веќе се подготвуваат да отпуваат на МЕС во Сараево, каде што ‚Сините блузи‘ ќе настапат во ноќната програма. Така и театарот доживува публиката да патува по него“.¹⁴⁸ Потоа, како потврда на квалитетот и значењето на „Животинска фарма“, ќе биде напишано: „Оваа програма донесе неколку вистински театарски доживувања... Конечно, и што е сигурно најважно, ова беше програма на млади и храбри творци чие сфаќање на театарот не е нагрисено од компромисите на институцијата и репертоарот“.

„ПЕПЕЛАШКА ВО ПОПРАВЕН ДОМ“

Првиот проект на Театарската работилница „Зелена гуска“ беше критички, но полн со животна радост, вториот проект „Животинска фарма“ беше политички интониран концентрат на критичноста на Орвел и на младите творци од Театарската работилница, но во духот сатиричен. Третиот проект ќе ја изрази големата суштина на театарот

¹⁴⁷ Радомир Путник, *Радио Београд* (III програм), 4. јуни 1981: „По нескриената желба за колективно учество во играта и по дисциплинираното спроведување на идејата на претставата во дело, оваа претстава на Театарската работилница заслужува внимание и поддршка. Покрај Владимир Милчин, кој секако е стожер и идеен двигател на претставата, за усогласеното изведување придонесуваат триесеттината учесници, наоѓајќи целосна афирмација во воспоставувањето на една театарска концепција, кај нас сосема непозната, но секако интересна и погодна за непосредно делување врз гледачите. Публиката со големо одобрување ја прифати претставата на скопските студенти“.

¹⁴⁸ Mirsad Ćampara, *To su bili dani. Sedmi Dani teatra mladih*, „Mladost“, Beograd, br. 1275, 6.III.1982, str. 15.

како израз на драматиката и трагедијата - овој пат на малечки и млади личности.

На предлог на режисерот Владимир Милчин, текстот на Јануш Гловацки „Пепелашка во поправен дом“¹⁴⁹ членовите на Театарската работилница го прифатија и како голем личен предизвик, така што во текот на пробите и адаптираа за своите потреби, можности и естетски цели.

Театарската работилница ФФ беше група на млади луѓе, таа произлезе од културна дејност на Универзитетот како училишен систем, нејзините учесници беа заинтересирани за унапредување на младинската култура, а особено се ангажираа во осознавањето, расветлувањето и унапредувањето на положбата на младите во општеството. Улогата на младината во општествениот живот и процеси беше инаугурирана како светски проблем во 1960-тите години. Заедно со критиката на политиката - на империјализмот и неоимперијализмот, на колонијализацијата, на политичките манипулации, на политичкото насилство, на деградацијата на етичката смисла на заедничкото живеење, на стравовите пред силното оружје и заканите од уништувањето на светот - младите особено го поставија проблемот на нивната позиција во општеството, со желба да се надмине јазот меѓу генерациите и да се отвори простор за вистинска демократска политика во која ќе учествуваат сите членови на општеството.

Пред младината во целиот свет лебдеа судбински неизвесности. На пат беше новата технолошка револуција. Пред нив стоеја заканите на економска криза и невработеност. Низ сè пораширеното образование се создаваше су поквалитетен млад кадар, кому му се чинеше дека ќе нема реална шанса да настапи во животот. Младите ги возбудува и многу пројави на малограѓанштина, некултура, дехуманизација, насилство и бесперспективност. Можеби уште пострашна беше ситуацијата во социјалистичките земји. Во тие општества завладеа закостеност, немаше отворен пат за иницијатива; и покрај „настапот на милионите“ на сцената

¹⁴⁹ Janusz Glowacki: *Kopciuch*. За претставата на Театарската работилница користен е и преводот објавен во театарското списание „Сцена“, Нови Сад.

на животот и на светската историја, тие реално беа обесправени, во нивните општества не владееше демократија, од големите идеолошки идеи не се остваруваше ни една. Истовремено, се живееше сè потешко, затоа што кризата на општеството ги беше завладеала сите негови сегменти. Особено беше видливо присуството на *репресивноста* во животот и во духот. Главни беа оние кои работеа во безбедноста, а тие пред сè беа насочени кон критичките личности и младината.

Текстот на „Пепелашка во поправен дом“ е токму израз на една ваква ситуација и суптилен приказ на општествените и личните конвулзии во едно тогашно социјалистичко општество. Пепелашка е синоним за несреќна млада личност, која условите на животот ја водат до страдање, која не ја чуваат и почитуваат ни нејзините најблиски, која е повеќе објект на измачување отколку на љубов, која повеќе страда отколку што живее. Идејата на Гловацки беше многу интересна. Врз парадоксот на детството и суровата реалност тој изгради впечатлив, трагичен млад свет. Тоа се совпадна со етичките, културните, политичките и естетичките идеи на Театарската работилница. Овој проект даде шанса да се прошират нејзините естетски капацитети и таа да направи впечатлив творечки и хуман резултат.

Познатиот драмски автор Јануш Гловацки (Janusz Glowacki, 1938) завршил Полска филологија на Варшавскиот универзитет. Како прозаист дебитирал во списанието „Алманах на младите“ (1960), а подоцна бил член на редакцијата на неделникот „Култура“ (1964-1981). Од 1982 година живее и работи во Њујорк. Автор е на голем број раскази, на романот „Трепет на моќта“, на две збирки фељтони, пишува филмски сценарија и драмски текстови, меѓу кои најпознати се: „Скандал“, „Пепелашка“, „Фортинбрас е пијан“, „Лов на лебарки“, „Антигона во Њујорк“¹⁵⁰. Драмите на Гловацки се изведуваат со голем успех на сцените во Полска и во светот. „Пепелашка“ постигна извонреден успех

¹⁵⁰ Претставата „Лов на лебарки“ по премиерата во Њујорк се изведуваше уште на 40 сцени во Америка. Критиката ја вброи меѓу најзначајните претстави во 1987 година. Во 1993 година неговата најпозната драма „Антигона во Њујорк“ се наоѓаше меѓу 10-те најдобри претстави на списанието „Time“. Беше прогласена за најдобра драма на XXX Фестивал на современата драма во Вроцлав и победник на анкетата „Најдобра претстава во сезоната“ според месечникот „Театар“ (на 17 декември 1997 година, во режија на Душан Наумовски, премиерно е изведена во Народниот театар во Битола).

во театрите во Русија, Велика Британија и Канада, а изведувана е и во Њујорк, Лас Вегас, Лос Анџелес, Буенос Аирес и Сеул.

Со изборот на третиот проект „Пепелашка во поправен дом“ Театарската работилница на студентите на Филозофскиот факултет декларира дека ја преокупира ангажираниот, политички театар. Дејството се случува меѓу малолетните деликвентки, кои се обидуваат да прикажат домска претстава според Гримовата „Пепелашка“. Неа едновременно ја снимаат телевизиските камери, снимателите се униформирани, при што намерата е оваа снимка на претставата да послужи за (демагошка) пофалба во јавноста на системот на воспитување и превоспитување во „поправниот“ дом. Основната идеја е да се покаже процесот на тотална манипулација, на режија што се обидува до крајност да го фингира автентичниот документ за младите деликвентки, во согласност со однапред идеализираната лажна претстава. Но едновременно и публиката ќе биде сведок на разоткривањето на таквата манипулација.

Иако се случува во поправен дом во социјалистичко општество, дејството нема да биде според методот на Макаренко. Меѓу кадрите, што треба да ги снима режисерот, ќе се откриваат внатрешни спротивности, што градираат до неподносливост. Инспекторот, директорот и неговиот заменик си дозволуваат најразлични самоволности, со цел подбучување. Накратко претставени се методи кои не само што ги применуваат насекаде во поправните домови, туку се употребувани и пошироко, на што нè учи историјата. Благодарейќи на единствената слобода со која располага, Пепелашка на крајот се самоубива и се одмаздува за она што го нарекува „свој живот“. Претставата не завршува со актот на самоубиство, туку трае во прашањата и во сите современи сказни.

Продолжувајќи ја својата континуирана работа на истражувањето на театарот и неговата непосредна и жива комуникација со гледачите, Театарската работилница ФФ на 23 април 1982 година го изведе својот трет сценски проект „Пепелашка во поправен дом“ во визбата на Филозофскиот факултет во Скопје. Со тоа, покрај матичната сцена - аулата на Факултетот, трупата освои уште еден сценски простор,

адаптирајќи го мемливиот подрум во вистински амбиент за својата најнова претстава. Програмата за претставата „Пепелашка во поправен дом“ укажува на структурата и учесниците во претставата:

ТЕАТАРСКА РАБОТИЛНИЦА ФФ
„ПЕПЕЛАШКА ВО ПОПРАВЕН ДОМ“

Превод и адаптација - колективот на Театарската работилница ФФ¹⁵¹

Режија - Владимир МИЛЧИН
Продуцент - Љубиша НИКОДИНОВСКИ
Сцена, плакат, фото - Симон УЗУНОВСКИ и Крсте ЦИДРОВ
Костими - Елена ДОНЧЕВА
Музика - група „Пасквелија“ - Агим ЈОНУЗ, Љупчо РИСТОВСКИ,
Жарко СЕРАФИМОВСКИ и Драгиша СОЛДАТОВИЌ

Инспекторот - Диме ПЕТРЕСКИ, Коле ФОТИНОВСКИ
Директорот - Влатко САМАРЏИСКИ
Заменикот - Луан БАЈРАМИ, Нино ЛЕВИ
Режисерот - Љубиша НИКОЛОВСКИ, Зоран БОЈАРОВСКИ
Камерманот - Коле ФОТИНОВСКИ, Диме ПЕТРЕСКИ,
Тонецот - Славомир ПРОЈКОВСКИ
Осветлителот 1 - Илија БОГОЕВ
Осветлителот 2 - Љубиша НИКОЛОВСКИ, Зоран БОЈАРОВСКИ
Девојките
Пепелашка - Ема МАРКОСКА
Принцот - Анета МАРКОСКА
Таткото - Роса ТОШЕВА
Маштеата - Анета АНТОВА
Ќерката 1 - Соња КОСТОВСКА, Клеопатра ФИЛИПОВА
Ќерката 2 - Славица ИНЏЕВСКА
Самовилата - Лиљана БЛАЖЕВСКА, Славица СТЕФАНОВИЌ¹⁵²

Оваа претстава уште еднаш го потврди алтернативниот дух на Театарската работилница - трагањето на младите луѓе, нејзини членови, по сопствениот театарски идентитет – „созревајќи низ еден процес од Комедија дел арте преку театар чија челична конструкција и колективна игра нудат ритам кој не дозволува психологизирање, туку интелектуално подразбирање на термините демагогија, револуција итн. За сметка на овие искуства од претходните две претстави членовите на Театарската работилница играат претстава која носи драма, оптоварена максимално

¹⁵¹ Претставата ѝ беше посветена на Марија Андреева, која ја подготвуваше улогата на Таткото, но непосредно пред премиерата трагично го загуби животот.

¹⁵² Подоцна во претставта ќе настапуваат и: Љупчо Бреслиски во улогата на *Инспекторот*, Александар Јаначковски како *Осветлителот 2*, Елизабета Кочовска како *Ќерката 1* и Клеопатра Филипова како *Самовилата*.

со психолошко разградување на секој лик и во исто време со контури на политички театар“.¹⁵³

Театарската работилница за изведувањето на „Пепелашка“ ја одбра визбата на Филозофскиот факултет, темен, влажен простор, како автентичен дом. Тоа е и театар на исповед. Не им требаше ништо повеќе, како што вели Лопе де Вега (Félix Lope de Vega у Carpio, 1562 - 1635): За театарот се потребни само една „штица“, две лица и една страст. Сценографијата беше едноставна и функционална, беспрекорно вклопена во природниот амбиент. Помеѓу столбовите и канализационите цевки, со просирната пластична завеса исечена на подеднакви реси, им овозможуваше лесно движење на актерите во овој минималистички, суров и сиромашен театар, кој потсетуваше на почетоците на Гротовски во неговиот „Театар лабораториум“, основан 1969 година во Полска.

Музиката која беше направена специјално за оваа претстава од групата „Пасквелија“ е работена со многу успешен склоп на латиноамериканска музика и на звуците од нашата фолклорна традиција; според реакциите на публиката (која седеше на импровизираното гледалиште со 80-тина места) таа допираше како совест до секој гледач и се вивнуваше над претставата.

Костимографијата беше едноставна: сивомаслинестите панталони и блузи и црните гумени патики го дефинираа домскиот изглед на актерите. Нагласената темно зелена шминка (особено кај Пепелашка - Ема Маркоска) ја надополнуваше идејата за толпа и безличност.

За гостувањето на „Пепелашка“ на 17-тиот БРАМС (Белградска ревија на аматерски/алтернативни мали сцени, 1982), пишуваше: „Изненадувањето на БРАМС беше ‚Пепелашка во поправен дом‘ на Театарската работилница на Филозофскиот факултет во Скопје. Кога ќе се усогласат дејствието, играта, сценските можности, тогаш ни резултатот не изостанува. А на скопјаните тоа им појде од рака. Во текот на разговорот за претставата беше речено и ова: Младите обично во

¹⁵³ Мирјана Гелевска: *Оригинално театарско видување*, „Студентски збор“, Скопје, бр. 873, 8 мај 1982.

театарот малку мислат... Тука постојат некои нешта кои се однесуваат на слободата, вистината, на овој миг во кој живееме.“¹⁵⁴

Женскиот дел на ансамлот на БРАМС доби колективна награда за креација на најдобра женска улога. Наградата „Нашите достигнуања“ на Републичката конференција на ССМ на Македонија за театарска уметност за 1982 година Театарската работилница ја доби за претставата „Пепелашка во поправен дом“ како висок театарски дострел и за интензивна анимација на театарската уметност меѓу младите. Најзначајното општествено признание за Театарската работилница ФФ во 1982 година - и воопшто во нејзината дејност - е наградата „Седумте секретари на СКОЈ“, која традиционално ја доделуваше Градската конференција на ССМ на Хрватска за особените резултати на младите творци од цела некогашна Југославија. Во образложението, меѓу другото, се вели: „И во овој свој проект („Пепелашка во поправен дом“), како впрочем и во претходните два „Зелена гуска“ и „Животинска фарма“, се оживотворува геслото под кое оваа трупа е основана „Ајде да си играме театар“. Како театар на подвижна радост, во непрекинлива колективна размена на артистичкиот труд, Театарската работилница секогаш одново навлегува во истражувањето на театарскиот простор и на димензиите на комуницирањето со гледачот, негувајќи концепција на театар според методот на играта достапна за сите“.

Театарската работилница имаше своја публика во Мостар, Белград и Марибор, но во Сараево тоа беше своевидна театарска љубов на прв поглед, која се роди по изведбата на „Зелена гуска“ во уметничката галерија *Колегиум Артистичкиум* во Скендерија (1980). По повод гостувањето на „Пепелашка“ на студентската културно-уметничка манифестација „Заедно '82“, ќе биде напишано: „Оваа, без сомнение најособена трупа на театарски занесеници во нашата земја, утврди и валоризира (со само две претстави со кои се претстави и на МЕС) свој театарски јазик. Претставите „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“ и „Како трупата Сина блуза ќе ја одиграше Животинска фарма од

¹⁵⁴ Maja Đorđević, *Zabranjeno je gađati publiku*. 7. BRAMS, „Mladost“, Beograd, br. 1288, 7.V.1982.

Џорџ Орвел' им обезбедија во Сараево толку многу поклоници што на тоа може да им завидат речиси сите професионални театарски ансамбли кои продефилирале пред сараевската театарска публика, 'Пепелашка' е нивно досега најзрело и највозбудливо остварување¹⁵⁵.

Изведбата на „Пепелашка во поправен дом“ во Словенското младинско гледалиште во Љубљана предизвика големо интересирање. Првата попладневна изведба ја следеа и 50-тина девојки од Домот на малолетнички деликвенти „Вишња Гора“, а на вечерната изведба беше присутен женскиот дел на тој реномиран театар, бидејќи и тие имаа идеја и желба да ја работат оваа претстава. Возбудата и разговорите по претставата завршија длабоко во ноќта. Познатиот словенечки театарски критичар Андреј Инкрет својата вдохновена рецензија ја завршува вака: „Во скопската претстава нема ниту трага од морализирање, ниту желба да се предизвикаат сентиментални ефекти, ниту обид да се свири на ефтини жици. Тоа е суров театар што никому не простува, кој за да ја постигне својата цел се одрекнува од секаков 'убав' артизам и кој што ја гради својата визија на грозоморниот свет низ реските, неумитно физички силни, цврсти и понекогаш дури извонредно луцидни театарски знаци. Многу од нив, се разбира, веќе се познати од претставите на современиот театар, иако во 'Пепелашка' се поставени во посебен, специфичен контекст, при што актерската суровост дејствува со мошне изразена сила и со прикажување што плени со својата острина.“¹⁵⁶ Вака срочената позитивна оценка, како и препораката на театарскиот критичар на „Дневник“ - дека „нешто такво љубљанските студенти немаат“ и дека „таа (Театарската работилница) би можела да им биде поттик“¹⁵⁷ - имаа несомнен придонес „Пепелашка“ да биде поканета на познатиот театарски фестивал во Нова Горица. Театарската работилница на престижните меѓународни 12-ти „Горишки средби на малите (и експериментални) сцени“ ќе ја добие (јануари 1983) својата најзначајна театарска награда „Бронзена роза“ - за колективна интерпретација и творечко мислење во претставата „Пепелашка во

¹⁵⁵ Safet Plakalo, *Naši dani*, Sarajevo.

¹⁵⁶ Andrej Inkret, *Pepelka*, Delo. Ljubljana, 8. novembra 1982.

¹⁵⁷ France Vurnik, *Pepelka v popravnem domu*, Dnevnik, Ljubljana, 10. novembra 1982.

поправен дом“. Оттука, „колективна интерпретација“ и „творечко мислење“ ќе станат оценки за севкупната дејност и театарски ангажман на Театарската работилница ФФ.

Телевизија Скопје во автентичниот простор, во избата на Филозофскиот факултет, во октомври 1983 година ја сними претставата „Пепелашка во поправен дом“, која беше емитувана во јануари 1984 година. Снимката е сочувана.

Театарската работилница својот врв го достигна во 1983 година. На репертоарот имаше три театарски проекти, кои својата уметничка и општествена верификација ја добија на големиот број претстави и значајни театарски фестивали, потврдувајќи го својот сериозен пристап кон театарскиот ангажман, својата алтернативна естетичка концепција и творечка зрелост. Во таа смисла, театарската критика го одбележи постојаниот развој и зреење на Театарската работилница. Во „Млад борец“ е напишано: „Со својата најнова претстава Театарската работилница при Филозофскиот факултет бележи натамошен креативен раст и со оваа трета своја претстава преминува веќе во мал, алтернативен репертоарски театар, од кој што и понатаму можеме да очекуваме вредни театарски истражувања. Неодминлив факт е дека ‚Пепелашка во поправен дом‘ е претстава која што далеку го надминува актуелниот професионален театарски миг кај нас, зашто успешно зафаќа во еден нов театарски простор и зашто ги надминува тривијалностите, националните пристапи и историцизмите на професионалната сцена, наспроти статусот на оваа група и наспроти фестивалите кои што претстојат и кои што загрижуваат со стереотипијата и јаловоста на оние претстави што напразно се сметаат за актуелни. Актуелносниот театарски миг супериорно стои на страната на ‚Пепелашка‘ - од алтернативната, но всушност вистински творечка сцена“.

Во анкетата на „Екран“ за личност, остварување или настан кои ја одбележале 1982 година, критичарот Томислав Османли ќе се реши за „Пепелашка во поправен дом“¹⁵⁸ - „зашто таа го претставува единственото релевантно театарско раздвигување надвор од

¹⁵⁸ Томислав Османли, *Пепелашка, наспроти професионалната маќеа*, „Млад борец“, Координати, Скопје, 19.05.1982.

(атмо)сферата на националното театарско одредување и проблематизација“.

„СЦЕНИ ЗА ШМЕКЕРИТЕ“

Театарската работилница ФФ низ сите свои проекти одгледуваше специфичен *метатеатарски* пристап. Таа правеше театар, во своите естетски изрази ги развиваше театарската експресија и комуникација, се обидуваше, а во тие обиди и успеваше да се наметне како сериозен театарски чинител - но, таа и го *испитуваше театарот*, тој беше предмет на нејзина духовна преокупација. Длабоката суштина на театарот, неговите бескрајни изразни и творечки можности, величественоста на неговите теми и хуманизмот на неговите дела ги предизвикуваа членовите на Театарската работилница, исто како што театарот значеше нешто најважно за неброените гледачи и голем број истражувачи во неговата историја.

Театарската работилница имаше многу интересен метод на работа. Таа беше театарска лабораторија, но и естетичка работилница. Паралелно со театарските амбиции и потфати се развиваа и театролошки истражувања, согледби, бескрајни дискусии. Целата работа на Театарската работилница беше едно големо театролошко и естетичко истражување. За учесниците во овој единствен духовен процес беше еднакво важно добро да се одигра претстава и да направи сериозна театарска дискусија.

Но, метатеатарот во примерот на Театарската работилница не значеше само оваа внатрешноистражувачка димензија. Театарската работилница го *испитуваше театарот со театарски средства*. Тој беше предмет на нејзиниот театарски видокруг и израз. Во своите први три проекти „Најмалото театарче на светот Зелена гуска“, „Како трупата Сина блуза ќе ја прикажеше Животинска фарма од Џорџ Орвел“ и „Пепелашка во поправен дом“ теми на претставите беа некоја замисла за театар и можен театарски проседе. Театарската работилница јавно ги демонстрираше своите естетички стремежи и истражувања. Нејзините претстави беа *естетичка расправа изнесена со естетски средства*.

Четвртата претстава „Сцени за шмекерите“ директно навлегуваше во битието на театарот. Членовите на Театарската работилница се преиспитуваа околу своите сознанија за театарот, за неговите методи и пораки, за актерската игра како негова срцевина. Во таа смисла „Сцени за шмекерите“ претставуваше природно продолжение, но и дополнување на основниот театарски приод на Театарската работилница ФФ.

На предлог на режисерот Владимир Милчин, Театарската работилница го прифати за работа својот четврти сценски проект „Сцени за шмекерите“, составен од две едночинки од чешкиот автор Антонин Пшидал.

Епохите во кои театарот размислува за самиот себе се клучни за неговиот развиток. И XX век е една од таквите епохи, во кои се појавија суштински претстави што сценски ги артикулираат прашањата за филозофските проблеми на постоењето на театарот: смислата на актерскиот ангажман во еден трауматизиран свет, театарот и актерот меѓу играта и смртта, актерот меѓу разбојник и револуционер... Токму во овој тематски круг се движат и двете едночинки на чешкиот автор Антонин Пшидал (Antonin Pridal, 1935) под заеднички наслов „Сцени за шмекерите“. Пшидал студирал англиски и шпански со наука за литературата на Филозофскиот факултет во Брно, дипломираше во 1958, а докторираше во 1982 година. Во 1990-1991 година е драматург во Филмските студија во Барандов во Прага, а од 1990 предава на Театарскиот факултет во Брно. Раководи со Студиото за радио и телевизиско сценарио, во 1991 е именуван за доцент, а во 1993 станува професор по драматуршка и авторска работа. Заради активното учество во политичките настани од 1968 година тој останал без работа - сè до 1990 бил слободен писател и преведувач. Подготвил неколку антологии, а работел и филмски сценарија. Во времето на социјализмот неговите трудови и збирки поезија се публикувани како самиздат (а не во регуларни едичии). Едно такво издание на „Сцени за шмекерите“ се најде и во рацете на режисерот Милчин, кој го донесе во Македонија.

Авторот своите сцени ги сместува во Средниот век. Како да нè пренесува во една од Бројгеловите слики, на кои патувачките актери ги играат своите претстави на селските ширинки, наоколу пијаните војници,

колат, лежат и пљачкосуваат, а селаните индиферентно ги гледаат и едните и другите. Во претставата е интерполиран и дијалогот на словачките автори (и актери) Милан Ласица и Јулиус Сатински „Не чекајќи го Годо“. Членовите на Театарската работилница, предводени од режисерот Милчин, како и при работата на претходните проекти направија превод и адаптација на текстот согласно со своите потреби и концепцијата на претставата.

Со овој проект Театарската работилница сакаше да оствари органско поврзување на двата основни простори, за кои беа мислени нејзините поранешни претстави - аулата и подрумот на Филозофскиот факултет. Претставата стилски се движеше во распон којшто ги опфаќаше резултатите од „Пепелашка“ до „Зелена гуска“, нејзината комуникативност се ширеше кон нејзиното финале. Текстот на Пшидал е оригинален, сменети се имињата (во првиот дел - Дебелиот и Слабиот, во вториот дел се истите), внесен е нашиот фолклор и направена е адаптација според можностите на актерската екипа.

Театарската работилница ФФ во есента 1983 година на репертоарот ја има претставата „Пепелашка“, на 19 декември ја изведува обновената верзија на „Животинска фарма“, а на 21 декември се одржува и пробата на маса на Првиот дел на „Сцени за шмекерите“. Во екипата која ќе го работи проектот вклучени се и нови членови, за кои режисерот Милчин го дообјаснува контекстот на Првиот дел, кој се случува пред катаклизма, пред атомска војна. А Вториот дел - веднаш по неа. Затоа е вметнат дијалогот „Не чекајќи го Годо“ со чекачите - кои чекаат, а не знаат кого, што...?! Во Вториот дел има музика со крици на галеб, кои треба да асоцираат на опасност, загрозеност - тие ќе се појавуваат и во Првиот дел. „Сте биле на пазар пред затворање, како во цајтнот, нема време, се спушта цената - забрзано, механичко или нервозно изведување, чувството на цајтнот треба да се појави кај сите. Чувство на загрозеност - двајцата очекуваат спас од тоа што е тука, а актерите си велат: Уште нешто да дрпнеме, па да бегаме!“ Сето е како во чекална, двајцата во „Не чекајќи го Годо“ имаат куфери од кои вадат заштитна опрема и се облекуваат. Па, дури и ги отвораат куферите, седнуваат во нив и со веслање сакаат да заминат некаде. Криците се

како камбани и за миг го сопираат дејствието. „Кој со ѓаволот сади тикви, му се кршат од главата“, така е и со повикувањето на смртта, на уништувањето.

Првиот дел - треба да ја изрази невозможноста на театарот да го сфати она што се случува, а тој реагира рутински, шарлатански. Тоа е време на апокалипса, на Орвеловата „1984“, па и понатаму. За двете театарски дружини кои се појавуваат во „Шмекерите“ - „Зелена гуска“ и „Животинска фарма“, како и за нивните односи - може да се каже дека се неадекватни. Првата со шарлатанизмот, а втората со својот ангажман - а штриховите направени во текстот треба да го зголемат антагонизмот помеѓу нив. Тие чекаат спас од „режисерот“, којшто треба да ги обедини.

Четвртиот проект на Театарската работилница ФФ „Сцени за шмекерите“ своите завршни подготовки ги имаше во скопскиот Дом на младите, каде што беше и премиерно изведен на 19 мај 1984 година. Првиот дел во Дансинг салата, а Вториот дел во подрумот под сценатата (во кино салата). Вториот дел имаше две изведби заради скудниот простор на подрумот. За влез во подрумот/скривница на публиката ѝ се делеа летоци со текст: за првата претстава „Вашето право да го користите засолништето во времетраење од 30 минути е во Првата смена“ (во црвена боја), а за втората истото со ознака „...во Втората смена“ (во зелена боја).

Програмата за претставата „СЦЕНИ ЗА ШМЕКЕРИТЕ“ од Антонин Пшидал (во што е интерполиран и дијалогот „Не чекајќи го Годо“ на Милан Ласица и Јулиус Сатински) укажува на структурата и учесниците во претставата:

Превод и адаптација - ансамблот на Театарската работилница ФФ; *Режија* - Владимир Милчин; *Продуцент* - Љубиша Никодиновски - Биш; *Сцена* - Крсте Цидров; *Костими* - Елена Дончева; *Музика* - Џон Хејсел, Дон Чери, Нана Васконселос, Егберто Гисмонти и Инкредибл Стринг Бенд; *Плакат и беџ* - Слободан Живковски.

Лица - I дел: *Зелената гуска* - Роса Тошева, Анета Маркоска; *Херменигилда* - Ана Костовска, Бети Кочоска; *Шушумига* - Зоран Бојаровски; *Сноубол* - Љупчо Бреслиски; *Петелот* - Луан Бајрами, Нино Леви; *Режисерот* - Ељеса Касо; *Пепелашка* - Сузана Киранциска, Ема Маркоска; *Првиот чекач* -

Ванчо Ѓошевски; *Вториот чекач* - Тихомир Стојановски; II дел: *Еребица* - Ема Маркоска, Сузана Киранџиска; *Лаута* - Бети Кочоска, Анета Антова; *Старицата* - Анета Маркоска, Роса Тошева.

Актерите на Театарската работилница ФФ изведувајќи ги „Сцени за шмекерите“ нè враќаат во Средниот век. Во односот кон животот ги истакнуваат стремежите од таа епоха, страстите, чувствата, сомнежите и стравовите да се претставуваат, односно да глумат. Првин нè носат на средновековен саем во некој непознат град и нè препуштаат на играта на три глумачки дружини, кои изведуваат делови од нивните поранешни претстави. Изведувачите од „Зелена гуска“, „Сина блуза“ и „Пепелашка“ го реконструираат светот на играта, изразуваат болка и радост патетично и театрално, сонуваат некој друг живот, додека околу нив два војника времето го поминуваат во организирано чекање на непознатиот Годо.

Застанат во необично движење, театарот во „Сцени за шмекерите“ повторно ја игра познатата игра и со својата едноставност ја претставува смртта како главен актер или како пречка која социјалното искуство не може да ја заобиколи. Истакнувајќи го самиот акт на поопштествување на смртта која ја уништува човековата раса, во вториот дел две патувачки актерки, проаѓајќи низ мочуриштето, ненадејно се сретнуваат со смртта. Престрашени од супериорноста на непознатата жена која одамна ги дознала сите тајни и сега управува со светот, успеваат да ја надмудрат со раскажување на приказна која таа досега не ја слушнала - со големо олеснување докажувајќи дека театарот, во нашето или во некое друго време, е сепак предопределен да победи во сите игри со смртта.

Театарската работилница во „Сцени за шмекерите“ го постигна врвот во визуелното обликување на претставата, направи софистициран проект со тотален дизајн и имиџ, кој што функционираше во нејзиното иконографско препознавање - сцена, костими, реквизита, шминка и маски, заедно со фантастичен плакат и беџ - буквално на сите рамништа, неповторен кај нас.

Во Домот на младите „25 Мај“, со кого имаше извонредна соработка, а каде што беше сместен и дејствуваше алтернативниот

фестивал Млад отворен театар (основан и воден токму од членовите на Театарската работилница), беа изведени и повеќето следни изведби на „Сцени за шмекерите“. Претставата ќе биде изведена на 14 јуни во рамките на „Скопското културно лето“ во дворот и студиото на Факултетот за ликовни уметности (Сули Ан), а на 5 ноември во Народниот театар во Битола, во рамките на „Деновите на македонскиот театар“. Театарската работилница со „Сцени за шмекерите“, од 18 до 26 октомври 1984 година, беше на својата последна голема турнеја во Марибор, Загреб и Белград, која го потврди високиот рејтинг на трупата, постигнат како резултат на четиригодишните успеси и афирмација на голем број театарски фестивали и гостувања. На 21 март 1985 година, во Домот на младите, Театарската работилница, која беше добитник на наградата „Млад борец“, во чест на лауреатите на ова најзначајно младинско творечко признание ќе ги изведе „Сцени за шмекерите“.

Промоцијата на Универзитетскиот културно-информативен центар УКИЦ на 23 мај 1985 година беше исклучителен повод Театарската работилница повторно да се врати на својата матична сцена, во аулата на Филозофскиот факултет ќе го изведе првиот дел на „Сцени за шмекерите“, пред многубројна публика.

По избор на режисерот Владимир Лазиќ, селектор на „ЈУ-Средбите на младите“, Театарската работилница замина на последно гостување во Белград, каде што на 26 мај 1985 година изведува анимација на улицата Кнез Михајлова со Првиот дел, а во Домот на младите го изведува Вториот дел.

Во бројните одгласи кои се појавија по премиерата на „Сцени за шмекерите“ видливо е настојувањето оценката за „Шмекерите“ да се прошири осврнувајќи се на севкупното творештво на Театарската работилница, со ставови дека тоа е еден специјален *алтернативен, автентичен театар*, со јасно определена режисерска концепција, избор на текстовите и актерска игра. Во „Нова Македонија“ пишува: „Сцени за шмекерите“ го продолжуваат (можеби веќе и заокружуваат) отворениот процес, повеќе предизвик, за Милчин: да се негува современ стил на игра и толкување на театарската уметност... Развивајќи ја ваквата суштина на „Сцени за шмекерите“, Милчин е прецизен. И низ

режијата и низ артистичката игра. Процесот на работата е заокружен: младите артисти (членови на групата) ги прифаќаат и реализираат неговите идеи. Сè тече воедначено и прецизно. Колку и да изгледа трауматично и болно.“ Во „Екран“, по употребената синтагма „Во театарот за театарот“, се констатира: „Најновиот проект на Театарската работилница на Филозофскиот факултет од Скопје ‚Сцени за шмекерите‘ претставува очигледен и позитивен пример за резултатите што следуваат од една континуирана работа. Свежиот стил на игра и на конципирање на претставите, зачат и развиван во претходните три претстави, е надограден и развиен во специфичен израз на оваа театарска група“¹⁵⁹. Во својот есеистички текст „Шмекот на апокалипсата“ (Алтернативен) театар, Томислав Османли пишува: „Четвртата претстава веќе не е потрага. Природно, таа веќе е - став... Момчињата и девојките од ТР при ФФ одат и понатаму, не ја пуштаат својата претстава да говори само за театарот (обопштено), туку, пред сè, за еден конкретен театар, за нивниот. Токму затоа ‚Сцени за шмекерите‘ претставуваат и резултанта на нивните (мометни, или уште подобро, досегашни) театарски стремежи и очекувања. Токму затоа, цитатите од ‚Сините блузи и Орвеловата Животинска фарма‘, имицот на ‚Пепелашка во поправен дом‘, атмосферата на ‚Хоакин Муриета‘ (на Неруда/ Милчин), организацијата на просторот (мала сцена) што асоцира на разиграната ‚Зелена гуска‘, сите тие асоцијации во овие ‚Сцени за шмекерите‘ се ставаат колку во функција на набројување на достигнуањата, толку и на патот на театарските потраги“.

Театарската работилница учествуваше во подготовките и изведбата на рециталот „Гласот на милионите“ (одржан по повод Денот на металците на Југославија, на 8 октомври 1983 година во МНТ, во режија на Васил Кртошев), претставувајќи се со неколку интегрални сцени со учество на 20 членови во костимите на трупата (сините пантолони и блузи), што претставуваше проширување на дејноста и ново искуство во работата.

¹⁵⁹ Ванчо Каранфилов: „Во театарот за театарот“, Екран, Скопје, бр. 708, 8 јуни 1984.

Театарската работилница ФФ како продуцент ги поддржуваше и самостојните иницијативи на своите членови, проширувајќи ја својата основна дејност и репертоарска политика.

Последната голема турнеја на Театарската работилница во Марибор, Загреб и Белград (октомври 1984), со претставата „Сцени за шмекерите“ како да го резимира и севкупниот ангажман на трупата: По сеопштиот хаос ќе преостане уметноста - тоа е пораката на Театарската работилница ФФ и така актерите одговараат на зададените прашања „за смислата на актерскиот ангажман во еден трауматизиран свет, за театарот и актерот меѓу играта и смртта“.¹⁶⁰

Театарската работилница, покрај незавршениот проект „Кандид“ на почетокот на својата работа (1978-1979), по четирите успешни проекти пристапи кон подготовките за праизведба на „Исчекување“, првенецот на новиот автор во македонската драматургија Братислав – Бато Димитров. Дејствието на драмата беше тематски сместено во татковата куќа на едно селско семејство, каде што се случува кулминацијата на нивното разединување. Во тој контекст се преплетуваа и размислите за релацијата: живот - смрт, како два спротивни интрапункта, и прашањето: што е животот? Дали тој значи само долгото чекање на смртта? Режисерот Милчин замисли оригинална концепција, машка и женска претстава. За жал, овој проект, во кој особено женскиот дел на ансамблот извонредно напредуваше во подготовките, не успеа да биде завршен.

Потоа Театарската работилница почна да подготвува еден исклучително амбициозен проект „Синдромот Брехт“, кој требаше да биде омаж на Брехтовиот опус, и тоа, во три фази: беше замислено претставата да започне со сонгот за Маки Ножот од „Питачка опера“, потоа следеше контроверзниот „Баал“, па „Дисциплинска мерка“, по неа монолот на Галилеј од пиесата „Галилео Галилеј“, во изведба на

¹⁶⁰ Види Dubravka Vrgoč, Poesija izmišljenog, "Vjesnik", Zagreb, 26.10.1984: „На сцената оживеа поезијата на измисленото, со чудесна боја, ангажираност, движење и немир. Во еден миг се појави театар на веселба, катарза, театар на истражување и заедничко значење. Тој своето разорување го означил како трагање по нова форма и сценски го обликуваше прашањето за значењето на театарот...“

прочуениот македонски актер Илија Милчин, и да заврши со „За кутриот Б.Б.“, од прозните текстови на Брехт.

Театарската работилница ја прошири својата дејност и со прифаќање на продуцентската улога во подготовката и изведувањето на индивидуалните проекти на некои свои членови, како што беа „Големиот принц Хамлет“, направен според драматизацијата на Пољакот Анжеј Џеџул, во режија на Војо Станковски (кој живееше и работеше во Театарот „Тотем“ во Упсала, Шведска), а во изведба на актерот Иван Ѓошевски, и монодрамата „Незавршениот скок на Џек Лондон“, во изведба на Тихомир Стојановски, чиј продуцент беше Љубиша Никодиновски - Биш.

ЕСТЕТИЧКИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ И ПРИДОНЕС НА ТЕАТАРСКАТА РАБОТИЛНИЦА

Алтернативниот театар, неговата филозофија, естетичка и етичка, човечко и културно значење мошне добро може да се согледаат од природата и дејноста на Театарската работилница на Филозофскиот факултет. Затоа анализата на неговата смисла и дострели е суштествена и за нашето разбирање на алтернативниот театар.

Театарската работилница ФФ се јави во времето кое пекаше по нови културни пробиви. Во Кина спроведуваа културна револуција, во Америка го сонуваа стариот сон во Европа (Ниче) за превреднување на сите вредности, во Европа беснееше судир помеѓу старото и новото. Во многу општества во кои имаше луѓе готови за согледби за проблемите се зборуваше за големата идеја на вовед во иднината. Театарската работилница ФФ својата визија за иднината ја изложи јасно, ангажирано, творечки со голем ангажман на интелектуалните и творечки сили на своите членови.

Таа беше силен глас на младите и на младите творци кај нас. Театарската работилница покажа дека има креативен потенцијал во нашиот народ, што се изрази и низ постоењата на слични иницијативи во разните области на творештвото и посебно во театарот. Таа демонстрираше дека младите треба да дојдат до глас, да им се даде

шанса, да се одговори на нивните природни младешки интереси и потреби.

Како театарски проект, Театарската работилница ФФ беше израз на зголемиот подем на светскиот театар. И како таков, таа беше мошне значаен театарски проект. Инсистираше на значењето на театарскиот ангажман, ги ширеше театарските идеи, сакаше да биде во центарот на театарските збиднувања и кон тоа даваше свој бележит удел.

Театарската работилница изникна од истражувањата на Естетичката лабораторија, која одгледуваше дух на актуелна уметност, критика на академизмот, но афирмација на академската моќ на духот да проникне во длабочините на егзистенцијата. Исто така, Театарската работилница е природно продолжување на една вонредна културна, културолошка и социјална акција Отворен театарски универзитет, со кој кај нас се инаугурираа новите процеси и методи на проширена културна комуникација, како придружник на индивидуалниот растеж и современиот општествен развој. Театарската работилница настапуваше под знакот на ОТУ и до крај ги репрезентираше појдовните принципи и основните идеи на овој наш бележит културен ангажман.

Во својата антрополошка визија, Театарската работилница имаше сознание и визија на бескрајните потенцијали на човечката личност да создава, да се изразува, да гради свет... Таа појде намерно од студентите по филозофија, за да покаже дека уметност можат да прават сите, само треба да имаат ум и јасна претстава за тоа што сакаат да направат. Актерите во Театарската работилница немаа задача да претстават нешто кое претходно некој го замислил, туку да создадат експресија на својот или на заедничкиот став, кој според логиката на театарот треба да го изнесат јавно на сцената.

Затоа методот на работата на Театарската работилница ФФ е исклучително интересен и важен. Теоретските сознанија се значајни колку и естетските стремежи, истражувањата се водат и во секојдневната работа и на сцената, дискусиите во трупата се рамносилни како и успешно изведената претстава, целатата идеја на Театарската работилница е духовен пандан на секоја од нејзините

театарски претстави. Идеите и практиката во нејзиното постоење и работа се проникнуваа така што беа едно.

Организацијата на Театарската работилница беше израз на една универзална младинска и творечка визија, која ја одгледуваше нејзиниот покренувач Љубиша Никодиновски - Биш. Театарската работилница ФФ произлезе од тоа што тој го основаше и водеше Отворениот театарски универзитет (во чии рамки тој го покренува и основањето на фестивалот Млад отворен театар, заедно со Домот на младите „25 Мај“), а овој беше зароден во неговите сознанија и творечки активности во прочуената труппа Театар „Кај Свети Никита Голтарот“ и во студиите по филозофија, каде што беше највиден студент-учесник/соработник на Естетичката лабораторија. Тоа големо интелектуално и творечко искуство тој го преточи во идејата на Театарската работилница, која - благодарейќи на ваквата цврста идејна и творечка основа, на која тој ѝ даваше најголем белег и која непосредно ја водеше - оствари најзначаен културен дострел во алтернативниот вид творештво во Македонија.

Режисерот Владимир Милчин беше составен дел на замислата и реализацијата на Театарската работилница ФФ. Тој не беше само стручна, професионална личност отстрана, дојдена да реализира концепција за чие остварување беше потребно соодветно знаење, туку беше внатрешен член на трупата, нејзин двигател, естетски визионер и водач на процесите. Неговите режии ја дополнија генералната идеја за Театарската работилница ФФ и ѝ дадоа животност, ги водеа помладите учесници по творечките патишта кои тие не ги познаваа.

Актерите беа студенти. Само Кире Печијаревски беше дипломец на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Најнапред, мнозинството беа студенти по филозофија, потоа се приклучија студенти на различни факултети, во последните проекти се вклучија и студенти од ФДУ (од класата на Милчин). Тоа беше белег и на работата и на претставите на Театарската работилница ФФ. Тие млади луѓе беа неуморни, таа беше нивни живот, но и училиште, естетичко и животно. Либертерскиот дух на Театарската работилница ФФ им даде можност на сите да ги искажат своите можности. Со начинот на работата во Театарската работилница, тие даваа бележит придонес и кон нејзините идеи и театарско дело.

Театарската работилница беше и трупa на нејзините личности, ја почитуваше личноста на своите членови, го одгледуваше нивниот развoтoк, ги поттикнуваше нивните потреби за сознание и за експресија. Човечката димензија на Театарската работилница најдобро може да се согледа од тоа што сите нејзини членови дипломираа и станаа првокласни стручњаци во своите професии. Уште позначајно е тоа што само еден студент од другите факултети (Нино Леви, кој студираше психологија) премина на студии на ФДУ и стана професионален актер. Другите театарот го доживуваа како своја голема радост.

Театарската работилница ФФ изразувахе еден значаен социјален факт. Таа беше аматерски театар, но во суштината беше *алтернативен театар*, ја претставуваше *mainstream*¹⁶¹, главната линија на младинското движење тие години кај нас. Нејзините учесници не беа, као што е често обичај во ваквите потфати, субкултурни или маргинални елементи. Членовите на Театарската работилница ФФ ја имаа позицијата на значаен младински и културен ангажман, со висок личен статус, со забележително место во социјалната стратификација. Театарската работилница ФФ беше во центарот на трендот. Затоа и социјалната улога на нејзините членови и комуникацијата со духовните резултати беше првокласна.

Театарската работилница ФФ принципиелно се застапуваше за најмодерниот филозофски принцип на современото општество - *отвореноста*. Таа увереност дека духот не може да биде затворен, дека социјалните односи не смеат да се закостенат, дека не може да се затвори патот на истражувањето, дека е бесмислица да не се живее пред хоризонтите на иднината, беше идеја водилка на Театарската работилница ФФ. Таа правеше култура и театар за сите, како што нејзините членови веруваа дека сите луѓе се блиски и дека бесконечниот свет на идеите од Антиката до денес, од Исток и Запад, од врвовите на

¹⁶¹ *Mainstream* (англ. = главна насока, доминатно влијание) - социолошки термин кој е одраз на одредени театарски појави: еден модус - фрагментарноста, визуелниот театар... - во определен момент станува доволно транспарентен за да може да биде (нај)широко прифатен, неговото влијание станува доминантно, тој станува *mainstream*. Театарската енциклопедија, што ја објави германското списание "Theaterschiff", вака го објаснува овој термин.

општеството до најдлабоките темнини на општеството градат целина. Театарската работилница беше таква во приемот на своите членови, во естетските концепции на своите претстави, во отворената организација на нивното играње, во големата надеж дека нејзините идеи се блиски за сите и ќе им значат многу на младите луѓе, пред кои што стои иднината.

Претставите на Театарската работилница ФФ беа вистински *алтернативни*, избирани според интелектуалните капацитети и духовни дострели на нејзините членови. Тоа се ексклузивни текстови, кои во средините од каде што потекнуваат (Франција, Полска, Велика Британија, Чешка, Германија, САД) претставуваат највисок дострел на нивното театарско и филозофско творештво, многу популарни меѓу нивните интелектуалци и младина, а таков углед уживаат и во целиот свет. Таквата тематска определба на Театарската работилница ФФ произлегуваше природно од филозофското образование на нејзините членови и од високите културни цели кои што пред себе си ги поставуваа. Тие не беа аматерска драмска дружина, заинтересирана за приватна театарска дејност, која ним ќе им донесе лична сатисфакција, туку застапници на театарот како проекција на неговите високи културни задачи во нашата епоха и на сложените уметнички проседеа карактеристични за творештвото на дваесеттиот век.

Бидејќи дејноста на Театарската работилница ФФ беше и значаен театарски акт, режисерот Владимир Милчин имаше влијателна улога при предлагањето и изборот на текстовите за претставите, така што тематските определби на проектите на Театарската работилница го носеа неговиот белег. Тој како да умееше да го почувствува и да го погоди духот на времето. Претставите на Театарската работилница претставуваат бележит резултат од неговото севкупно театарско дејствување.

Методот на работата на Театарската работилница ФФ беше сообразен на личностите на нејзините учесници и затоа може да се оцени како многу интересен и успешен. Во Работилницата паралелно суштествуваа трагање по сознанија и играње на претстави, дискусии на разни теми, сврзани или несврзани за претставата што се подготвуваше, и перманентна работа на усовршување на театарскиот израз на нејзините

членови низ карактеристичен актерски тренинг, психолошки и театарски вежби. Членовите на Театарската работилница настапуваа како целина, но со нагласен индивидуализам на секој од нив. Радоста на творењето, како и одговорноста, им припаѓаа на сите.

Во организацијата на работата учествуваа сите, но вистински ја раководеше Љубиша Никодиновски - Биш. Сите прашања, од идеја до реализација: поттикнувањето на дејствување, обезбедување на услови за работа, закажување проби и претстави, обезбедување на материјални и финансиски средства за работата на Театарската работилница и контакти со општествени институции, ги извршуваше Никодиновски. По нејзиното конституирање како Самостојна Театарска работилница ФФ, тој беше избран за и нејзин претседател. Покрај тоа што беше и актер во „Зелена гуска“ (која ја предложи за работа во Театарската работилница) и во „Животинска фарма“, тој ги правеше договорите за настапите и за гостувањата во земјата и странство, го организираше транспортот и патувањата на трупата, просторот за изведба и пропагандата на претставите, воспоставувајќи директни, непосредни и постојани контакти со медиумите, честопати објавувајќи и сопствени текстови во медиумите за гостувањата во земјата и странство. Неговиот ентузијазам и ангажман беа поттик за севкупната работа на Театарската работилница, за нејзиниот колективен дух (кој го негуваа заедно со режисерот Милчин). Во парцијалните аспекти на организацијата помагаа разни членови на Театарската работилница, дури и некои кои не се појавуваа на сцената.

Големо внимание Театарската работилница ФФ ѝ посвети на пропагандата на претставите и на својата севкупна дејност. Редовно беа информирани сите редакции за нејзините активности, и тие ги објавуваа тие информации. Според бројот на објавените информации Театарската работилница беше една од најрекламираните уметнички активности кај нас. Одгласите беа исклучително добри. За секоја претстава беа истакнувани информации и плакати. Пред секоја изведба на претставите кај нас, и на гостувањата во странство Театарската работилница низ целиот град правеше анимации со карневалска поворка, на чело со големата кукла Зелена гуска (која ја анимираше Диме Петрески), костимирани, со транспаренти и со музика во живо, повикувајќи ги

гледачите да дојдат на нејзината претстава. За сите претстави редовно беа изработувани шапирографирани програми (со каст листата, основни информации за претставата и одгласи за нејзината изведба), кои им беа делени на сите гледачи.

Четири претстави на Театарската работилница се одиграни 156 пати во период од пет и пол години. Нејзините учесници беа студенти, кои имаа свои обврски спрема испитите (и на нивното полагање инсистираа раководителите на Театарската работилница); така овој број на изведби претставува невообичаена активност за една аматерска трупа. Претставите беа играни во разни градови, на разни места, секаде каде што ќе ја покanea Театарската работилница. Бидејќи стана многу популарна ја покануваа на многу фестивали - на сите од нив беше примена со комплименти, а на многу освои и награди (иако на некои, како своја ориентација, со „Зелена гуска“ настапи вон конкуренција). Претставите беа масовно посетени, така што претставите на Театарската работилница спаѓаат во најгледаните претстави во тие години во македонскиот театар. Дека се работи за интересен и популарен театар, покажуваат и приемот од публиката и одгласите на нејзините изведби во странство.

Театарската критика позитивно ги примаше претставите на Театарската работилница. Многу од новинарските прикази беа и критички осврти во кои се истакнуваше естетската ориентација на работилницата и уметничките дострели на нејзините претстави. Според бројот и зачестеноста на одгласите може да се каже дека Театарската работилница имаше подеднаков третман како и продукциите на професионалните театри. За Театарската работилница свои критики напишаа и најзначајните критичари од поранешна Југославија, кои ја пофалуваа нејзината работа и ја истакнуваа нејзината алтернативна ориентација и функција (Далибор Форетик, Андреј Инкрет, Сафет Плакало, Радомир Путник и др.).

Севкупниот ангажман на Театарската работилница ја покажа нејзината примарна естетичка ориентираност. Нејзината дејност беше насочена кон истражување на значењето на уметноста за личноста, на современите тенденции во творештвото и на суштината на театарот во

современата епоха. Следејќи ги основните насоки на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет, таа не претставуваше само истражувачки центар, туку и продуктивна артистичка форма. При тоа нејзината дејност прерасна во првокласен естетски факт. Во таа смисла, Театарската работилница ФФ е мошне интересна и оригинална и со оглед на методот на нејзината работа - бидејќи нејзините претстави беа автентични, поставени мошне оригинално и уметнички успешни, вистински алтернативни наспроти секој вид театарско творештво кај нас. Во дејноста на Театарската работилница се оствари високо ниво на корелација меѓу културата и естетиката.

Идејно и тематски, Театарската работилница ФФ беше критички театар. Таа беше посветена на откривањето на противречностите во светот и животот, јасно определувајќи се за прогресот. Претставите на Театарската работилница беа образец на уметничка храброст, на соочување со проблемите и негативностите, на откривање на силите на промените. Во нејзините претстави провејуваше силен хуманистички дух, застапување за вистинските вредности, за човештина, против манипулација, за филозофска и уметничка вистина... Нејзината девиза беше „За поубав свет!“ - преку која таа ја поврзуваше имагинацијата со сопствената креација, критичката сила на разумот со творечката енергија на младите. Нејзините театарски настани беа образец на критички театар на епохата и кај нас.

Тоа го правеше со една интересна форма на *метатеатар*. Нејзините истражувања на театарот ги преточуваше во естетски акт, така балансирајќи меѓу интелектуалното и сетилното, разумското и творечкото. Со ваква ориентација таа остана единствена досега во нашата култура. И амбициите и делата на Театарската работилница покажуваат дека станува збор за алтернативен театар од исклучителен карактер, со идеја во пристапот и дејствувањето и со високо естетичко ниво.

Театарската работилница беше резултат на една значајна естетичка концепција. Нејзините резултати не само што ги оправдаа појдовните позиции на нејзините творци, туку со постигнатите високи естетски вредности придонесоа кон афирмирањето и ширењето на

сознанијата на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје. Дејноста на Театарската работилница ФФ претставуваше бележит израз на младинскиот и на театарскиот ангажман во Македонија во 1980-тите години, и како таков, врвен духовен и естетски придонес на скопскиот Филозофски факултет кон развитокот на македонската култура.

АЛТЕРНАТИВНИ ТЕАТАРСКИ ПРОЈАВИ ВО ИСТОЧНА МАКЕДОНИЈА

Во Скопје се сконцентрирани политичките, економските и културните институции на Македонија, или барем најзначајните од нив. Исто така, главно во Скопје се случуваат процесите на алтернативниот театар. За тоа има три објаснувања.

Во Скопје работи најголемиот, и до скоро единствениот, Универзитет во Македонија „Св. Кирил и Методиј“, како и сите три уметнички академии/факултети, а тие школи се кадровски вртток и извор на творечките идеи. Алтернативната култура навистина се конфронтира со професионалното културно дејствување, се поставува наспроти традиционалните и закостенети начела и форми на стандардните институции, творци и ансамбли, но, сепак, алтернативата најчесто е сврзана за личностите кои професионално дејствуваат во културата, кои ги познаваат современите културни потреби и тенденции, имаат увид во најсовремените текови на творечките движења во светот или пишуваат и предаваат за нив. Кон алтернативата припаѓаат или се определуваат за неа (барем во еден - младешки - период од животот) оние млади личности кои се подготвуваат за професија во културата, односно за висока културна функција, имаат одлично духовно образование и исклучително разбирање за творечките движења во современоста.

Покрај тоа, за раѓањето и дејствувањето на алтернативните културни форми мошне е значајна и радикалната социјална свест, која е поврзана со критиката на главните општествени движења кај нас и во светот или, пак, со афирмацијата на новите, позитивни политички трендови во светот. Личностите со таквите перформанси се најчесто оние кои се најмногу образовани во општеството или имаат блиски врски со академските истражувања и студии.

Во Македонија, исто така, имаше криза во развојот на театарот. Како популарна форма на културата и забавата, театарот е развиван по Втората светска војна во повеќе македонски градови, каде се основани и професионални и полупрофесионални ансамбли. Но, во 1960-тите години мнозина од нив се затворени. Така е намалена театарската

култура кај нас, не постоеше постојан контакт на луѓето со театарската уметност, така што остануваа неразвиени потенцијалите за театарска доживелица и за духовен предизвик и ангажман во врска со театарот.

Третото објаснување е поврзано со суштината на драмскиот аматеризам и со естетските пројави во него. Иако алтернативниот театар принципиелно е насочен кон критика на професионалниот театар и неговите манифестации, тој сепак најчесто е дело на луѓе кои се обучени за уметничко творење, а имаат стремеж за нов вид и невообичаен театарски израз и дејствување. Таков различен театар од општиот е и аматерскиот театар. И алтернативниот театар суштествено има смисла на „голема љубов за уметноста“, што е изворно значење за поимот аматеризам. Исто така и тој понекогаш не е насочен кон заработување пари-обезбедување животен опстанок со својата активност (како што дејствуваа Отворениот театарски универзитет и Театарската работилница на Филозофскиот факултет). Поради тоа, често „алтернативниот театар“ како поим се поврзува со „аматерскиот театар“, но во реалноста тие не се идентични. Не станува збор за продавањето билети за претставите (што помага за издржувањето на аматерските групи), туку за естетичките насоки и артистичките претпоставки.

Драмскиот аматеризам кај нас најчесто го повторува репертоарот на „класичниот“ граѓански театар, бидејќи аматерите многу пати се замена за непостоењето на постојан професионален театар во своето место или крај. Тие ги играат (и повторуваат) малите или поголемите пиеси кои им се допаѓале на луѓето кога порано имало театар, а драмските аматери главно се трудат да ги подржуваат актерите во големите театри во соодветните улоги.

Посебен проблем во оваа смисла е што во нашите училишта нема редовни театарски проекти, односно не се поддржува подготвувањето театарски претстави, па кај учениците не постои развиена театарска култура, која потрајно би се одразувала кај сите млади од тоа место. Ретки се и размислувањата и дискусиите за театарот, што е еден од основните предуслови за алтернативниот театарски ангажман.

Затоа восхитува што во 1970-тите години, заедно со подемот на алтернативниот театарски дух кај нас, во Источна Македонија се разви

драмски аматеризам кој ги имаше вистинските убави карактеристики на алтернативниот театарски потфат. Како и кај сите алтернативни културни творби, личноста на дејците. Односно на иноваторите, беше од решително значење за овој алтернативен феномен. Кај нас таквите творци беа Симеон Гаврилов и Васил Шумански, кои со своите ученици и млади уметнички приврзаници создадоа бележити театарски алтернативни проекти, кои покажуваат колкави се театарските потенцијали на Македонија, кога нивната творечка потреба би била поттикната и правилно насочена.

ДРАМСКА ГРУПА „СЦЕНА 71“ - ВИНИЦА

Во 1970 година, во Гимназијата „Ванчо Прке“ во Веница, професорот по македонски јазик Симеон Гаврилов ја формира аматерската алтернативна драмска група „Младинска сцена“, која потоа го зеде името „Сцена 71“.

За време на своето (тригодишно) постоење, оваа млада драмска група има реализирано пет проекти и изведено вкупно 68 претстави. Од нив 52 се изведени во Македонија, четири во поранешните југословенски простори, а четири се изведени на фестивалот во Палермо, Италија (1973-1974).

Петте претстави што ги подготвија се: „Вишновата градина“ од А.П. Чехов, режија Симеон Гаврилов (1971), „На сет глас“ од Владимир Мајаковски и „Жак или потчинување“ од Ежен Јонеско, адаптација и режија Симеон Гаврилов (1973), „Хомо“, текст и режија Симеон Гаврилов (1974), и, по подолга пауза, „Павилјон бр. 6“ од А.П. Чехов, адаптација и режија Симеон Гаврилов (1982).

Со своите претстави драмската група „Сцена 71“ настапи на републичките смотри на аметрските театри во Битола и во Струмица, на Фестивалот на драмските аматери на Југославија во Требиње, како и на Фестивалот на аматерските и алтернативните театри во Кочани. Тие освоија бројни награди: Трета награда од стручното жири на Фестивалот на драмските аматери во Требиње за претставата „На сет глас“ (1972); две први награди - за режија и за претставата во целина на

републичките смотри во Битола и во Струмица за претставата „Жак или потчинување“ (1973) и за претставата „Хомо“ (1974); Прва награда за актерско остварување на Фестивалот на аматерските и алтернативните театри во Кочани на Ѓорѓи Грижов за улогата во претставата „Павилјон бр. 6“ (1982); награда за Владо Гачев за најдобар најмлад учесник на Републичките смотри во Битола; Специјална повелба за режисерот Симеон Гаврилов за континуирано учество на Фестивалот на драмските аматери во Требиње.

Членови на драмската група „Сцена 71“ беа: Симеон Гаврилов, Ѓорѓи Грижов, Благој Д. Бојаџиски, Јордан Серафимов, Николчо Глигоров, Трифчо Стаменков, Методи Ташков, Методи Салтиров и Томчо Оргаџински.

Театрологот Александар Алексиев пишува за групата „Сцена 71“ како за една од трупите кои го зајакнувале сè помонолитниот ешалон на аматеризмот и алтернативниот театар во Македонија: „Се појави таа далеку од Скопје и од другите наши градови со каква-таква културна традиција. Но, во една витална средина која упорно се бара себеси. Како и во многу други случаи нејзините проектанти и изведувачи се ученици. Тие првиот допир со тајните на сценската уметност ги доживеаја фатени во костец со еден ни малку едноставен текст - со „Вишнова градина“ од Чехов. Тогаш сè уште го носат името „Младинска сцена“ при гимназијата „Ванчо Прке“ од Веница и со оваа изведба дебитираа на VII Републичка аматерска драмска смотра, што се одржа 1971 година во Битола. Свкупниот биланс од овој настап на смотрите е наградата, на списанието „Културен живот“ во износ од 50.000 стари динари, што ја доби Владо Гачев како најдобар најмлад актер“.¹⁶²

Интересно е што коментаторот укажува дека Симеон Гаврилов, „творецот и душата на оваа трупа“, по искуството од првиот настап на групата на Републичките смотри, значи пред друга публика, која има и поспецифични познавања и театарско искуство, бил инспириран да го пренасочи своето интересирање од театарската класика, „која очигледно беше претешка за крвките плеќи на неговиот ансамбл“ - кон

¹⁶² Александар Алексиев, Љубов за љубов, цит. дело стр. 70.

истражувањето, кон алтернативата. Се посочува дека Гаврилов со групата имал афинитет и амбиција за создавање алтернативен театар.

Истата учебна година кога почнаа да работат, Гаврилов ја формира „Сцена 71“. Дебито во естетичката алтернатива е извршено со претставата „На сет глас“, сценски приказ работен според стиховите од великиот поет Владимир Мајаковски, исто така алтернативен театарски деец.

Успехот на „Сцена 71“ со оваа претстава беше голем. За тоа сведочат многубројните награди што младите виничани ги добија на својот нов почеток: прва награда за целосна претстава на Републичките смотри, награда за режија на Симеон Гаврилов (која ја подели со големиот алтернативист Рахим Бурхан, која овој ја доби за изведбата на претставата „He! He!“), награда за најдобра улога, награда за чистота на сценскиот говор итн. „Сцена 71“ за истата изведба доби Трета награда за претстава во целина, Симеон Гаврилов награда за режија на Фестивалот на аматерски театри на Југославија во Требиње.

Но, најзначајното признание за младите ентузијастички од Винаца секако беше учеството на Деветтиот светски фестивал на алтернативните и аматерските ансамбли во Нанси, Франција (24 април - 6 мај 1973). Фестивалот во Нанси беше познат според негувањето и поддршката на театарското истражување и сценскиот експеримент. Таа година на тој култен светски собир на аматерските и алтернативните театри во Нанси настапија повеќе од 50 театри од 40-тина земји. Одгласите во печатот кажуваат дека младите виничани оставиле солиден впечаток на овој светски „театарски панаѓур“, настапувајќи пред публиката дури осум пати на различни сцени.

Еуфорично расположениот репортер на „Млад борец“ Т. Сотировски, со карактеристичен наслов „Вљубените деца во божицата Талија“ (1973), поттикнат и од тоа што „Сцена 71“ ја доби и наградата на неговиот весник, што означуваше најдобра младинска продукција во таа година, ја искажа следнава констатација: „Случајно кога би имал прилика 'Ливинг театарот' при својата турнеја по Европа да ја види оваа

претстава, најсигурно таа би извршила влијание врз неговиот стил. А 'Ливинг театарот' не е непознат".¹⁶³

Всушност, „Сцена 71“, барем со сценскиот приказ „На сет глас“, тогаш можеше да се споредува со „Голтарите“ и Театарот на Ромите „Пралипе“, кои и тогаш беа пример за алтернативност во нашиот театар. Александар Алексиев вели: „Сите овие трупи се гранки на едно исто стебло, чии корења не се препознатливи. А тоа во творештвото не само што е нормално, туку е и благотворно, доколку врз одреден проект се втисне сопствен белег“.

Следното скалило што успешно го совлада „Сцена 71“ беше „Жак или потчинување“ од големиот современ писател Ежен Јонеско, за што на Републичките драмски смотри (1973) на Симеон Гаврилов му беше доделена наградата за режија. Идната година (1974) Симеон Гаврилов се афирмира како комплетен автор на сценската визија во 4 сцени под наслов „Хомо“. За оваа хуманистичка визија на неговата „Сцена 71“ Гаврилов ја освои првата награда на X Републичка смотре во Струмица 1974 година за претстава.

Наскоро потоа Симеон Гаврилов и неговата творба „Сцена 71“ ќе се разделат. Професорот Гаврилов ќе тргне по сопствен творечки пат. Но, останува сериозниот впечаток дека театар може да се создава и во мала средина, дека суштината на алтернативниот театар им е блиска на сите театарски занесеници и дека младите лесно ги прифаќаат идеите на прогресот и новото творештво и можат да дадат свој придонес за негов развиток.

ДРАМСКО СТУДИО „ЗЕР“ - ПРОБИШТИП

Драмското студио „ЗЕР“ - втората интересна аматерска и алтернативна театарска група во Источна Македонија - е формирано во 1976 година во Пробиштип при Домот на културата „Злетовски рудар“. Ова студио го водеше тандемот Симеон Гаврилов и Васил Шумански.

¹⁶³ Александар Алексиев, Љубов за љубов, цит. дело стр. 37.

Во своето петгодишно постоење (1976-1980) Драмското студио „ЗЕР“ подготви пет претстави: сценски приказ на поемата „Јама“ од Иван Горан Ковачиќ, која беше изведена на свеченоста по повод ослободувањето на Пробиштип; исто така претстава според поезија „Крале Марко II“, работена според песните за македонскиот митски јунак; култна претстава на алтернативата „Крал Иби“ од Алфред Жари; претстава „Со јазикот на мегдан“ од од хрватскиот автор Антун Шољан и претстава „Сребреното јаболко“ од Оливера Николова, според приказни од македонскиот собирач на народни умотворби Марко Цепенков.

Успесите што драмското студио „ЗЕР“ ги постигна за овој краток временски период не се случајност. Таа група и нејзината естетика беа носители на драмскиот аматеризам во општината Пробиштип, како и пошироко во регионот. Но тие не одгледуваа класичен аматерски театар, туку своевидна верзија на современиот алтернативен театар.

Покрај учеството на Регионалната аматерска драмска смотра во Пробиштип секоја година со нова претстава, студиото „ЗЕР“ исто така настапи во секоја од тие години (како најдобра претстава од својот крај) и на Републичките аматерски драмски смотри во Кочани: со „Крале Марко II“ (1977), „Крал Иби“ (1978), „Со јазикот на мегдан“ (1979) и „Сребреното јаболко“ (1980). Трупата настапи на други републички и сојузни манифестации: со претставата „Крале Марко II“ во Чачак, како гостин на Републичките аматерски драмски смотри во Србија (1977) и на фестивалот Млад отворен театар и на Деновите на млади творци во Скопје (1978); „Со јазикот на мегдан“ во 1980 година гостуваше со забележителен резултат на Меѓународниот театарски фестивал во Ночера Инфериоре, во рамките на „Деновите на југословенскиот авангарден театар“; со претставата „Сребреното јаболко“ во 1980 година настапи на Фестивалот на професионалните македонски театри во Прилеп (родното место на Марко Цепенков, според чии творби е изградена оваа претстава) и на Сојузната драмска смотра во Требиње.

Насекаде публиката срдечно ги примаше аматерите од малечкиот град Пробиштип. Ни во сосема другото јазично подрачје јазикот не претставуваше пречка за комуникација со нив - бидејќи тие знаеја како со нови театарски средства да ја постигнат естетската цел. Затоа се уриваа

барииерите за комуницирање помеѓу артистите и публиката, се добиваше впечаток дека публиката и актерите се една целина - што може да се каже дека е карактеристика на дејствувањето на најуспешните македонски алтернативни групи..

Овие гостувања и успеси се резултат и на наградите кои Драмското студио „ЗЕР“ ги освојуваше на матичните фестивали - на Републичката аматерска драмска смотра во Кочани со претставата „Крале Марко II“, оценета како една од најуспешните претстави, беше наградена за режија. На истата Републичка аматерска драмска смотра идната година (1978), претставата „Крал Иби“ беше наградена за најуспешна претстава во целина на смотрата и се здоби со правото да ја претставува нашата република на Сојузниот драмска смотра во Требиње, каде постигна забележителен успех. За таа претстава, на фестивалот во Кочани добиени се и наградите за режија на Симеон Гаврилов и Васил Шумански, како и наградите за најдобра машка и за најдобра женска улога. Во 1979 година „Со јазикот на мегдан“ на Републичката смотра беше наградена за режија. И идната година (1980) претставата на Драмското студио „ЗЕР“ „Сребреното јаболко“ беше прогласена за најуспешна претстава на Републичката смотра во Кочани, доби и награди за режија и за најдобра машка улога (Раде Илиевски) и правото да ја претставува нашата Република на Сојузната драмска смотра во Требиње.

Признанијата радуваа, но младите творци истакнуваа дека дотолку довербата обврзува. Овие 25 пионери, младинци, средношколци, студенти и рудари не случајно постигнуваа успеси и во Македонија и надвор од неа, во конкуренција со најдобрите аматерски претстави во поширокиот регион.

За добрата рецепција кај публиката и критиката помогна и автентичниот театарски проседе на авторите Гаврилов и Шумански. На пример, иако во претставата „Сребрено јаболко“ преовладуваа фолклорни мотиви, сепак целината беше блиска до современиот сценски израз. Со песна и танц, познатите приказни на Марко Цепенков беа претворени во вистинско театарско остварување, блиско до најновите истражувања на ритуалниот и етничкиот театар. Токму тоа,

искреноста, автентичноста, скромноста во однесувањето и разиграноста водеа до триумф на овој млад ансамбл од рударскиот град.

На разговорите, кои беа водени по секоја одиграна претстава, беа упатувани многу комплименти до режисерската двојка, актерите и до изведбата на нивните претстави.

По повод настапот на 5-от МОТ, на 16 декември 1980 година во Домот на младите „25 Мај“, во Билтенот бр. 9 се пренесени оценките за нивните претстави. Иван Ивановски, критичар од Скопје, во своето излагање нагласи: „Истражувањата на театарската уметност најубаво можеа да се забележат низ претставата „Сребреното јаболко“. Тоа е убаво, лесно, ненаметлива, наивна, интимна, шармантна и прозаична претстава, преку која аматерите од Пробиштип, од овој мал рударски град, на најубав начин покажаа што е тоа убав аматеризам“.

Борко Зафировски (во весникот „Просвета“, 2 јуни 1980) пишува: „Драмското студио „ЗЕР“ од Пробиштип се претстави со ретко изадначена и квалитена изведба на „Сребреното јаболко“ од Оливера Николова, а во режија на искусните Васил Шумански и Симеон Гаврилов. Очигледен беше режисерскиот рефлекс за овој текст, на кој му е дадена младешка димензија и соодветни сценски пропорции, инспирирани од народните игри и традиции, впрочем како што бил инспириран и самиот автор на текстот (Марко Цепенков). Сместена во границите на младинската категорија, оваа претстава зазвуча како свежа сценска игра, инвентивна и ненаметлива во исто време. Тоа беше причината што се проби меѓу неколкуте најуспешни остварувања, а ја доби и наградата за целосна претстава.“

ДРАМСКО СТУДИО - ШТИП

За развојот, успехите и меѓународната афирмација на драмските аматерски групи од Источна Македонија како алтернативни театарски зафати и проекти несомнен е придонесот на двајцата театарски ентузијастички, љубители на театарот и, посебно, приврзаници на ексклузивните театарски приоди, каков што е алтернативниот. Тие работеа сами и како тандем, покажувајќи дека алтернативниот театар

може да има свои следбеници и создавачи и во помалечките средини, дури и таму каде не постои организирана стандардна театарска организација, чиј опозит би биле алтернативната театарска определба и активност. Со оглед на тоа дека тие работеа и постигнуваа значајни алтернативни резултати и онаму каде не е развиена театарска култура во смисла на публика, постојано присуствување на театарот и сл., тие покажаа дека алтернативниот театар има и своја изворна, оригинална причина, што е една од важните консеквенции на нивното дејствување.

Станува збор за Васил Шумански и Симеон Гаврилов. Васил Шумански е завршен студент на загребската Театарска академија и порано бил актер на штипскиот Народен театар. Симеон Гаврилов е професор по македонски јазик. Гаврилов се истакна како основач на познатата аматерска драмска група „Сцена 71“ од Веница. Потоа Шумански и Гаврилов почнаа да настапуваат заедно, како тандем, постигнувајќи многу успеси во работата. Со заеднички углед и слава се здобија со работата со аматерското драмско студио „ЗЕР“ од Пробиштип. Потоа го оформија Драмското студио при Домот на културата „Ацо Шопов“ во Штип, работејќи со драмски аматери.

Нивната основна карактеристика беше динамичен театар на силни емоции и театарско самосознание. Поставија и неколку интересни претстави од современи автори, но посебно значајно беше поставувањето на делата на бележитите зачетници на современата театарска авангарда и алтернатива - Алфред Жари („Кралот Иби“) и Владимир Мајаковски (избор од поезијата „На сет глас“). Своето творештво Шумански и Гаврилов го насочија кон оригинална театарска експресија, симбиоза на нивните современи режисерски визии и на потенцијалите и личниот израз на нивните млади аматерски актерски содејци. Резултатот беа интересни алтернативни проекти, дело на нивниот сопствен дух и ентузијазам, кои не се повторуваа во професионалната театарска продукција (иако некои искуства беа искористени во правењето слични претстави и во тие театарски институции).

Истражувањата на Шумански и Гаврилов имаа и една особена содржинска карактеристика. Тие се опираа главно врз материјалот од

нашиот фолклор. Тоа не е ново за македонскиот театар, бидејќи и неговиот прв зачетник во модерната епоха Војдан Чернодрински творел врз такви основи. Потоа и појавата на првите значајни драмски писатели и автентични македонски претстави е поврзана со таквата инспирација од изворното народно творештво. Пиесите, тогаш означени „со пеење и танцување“, за прв пат се појавија во Народниот театар во Скопје, чиј драматург привремено беше познатиот филозоф и етнолог д-р Душан Недељковиќ, основач и шеф на Катедрата за филозофија на предвоениот Филозофски факултет во Скопје. „Печалбари“ од Антон Панов, „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски и др. означија нов момент во создавањето на македонскиот театар. И во тогашниот алтернативен театар кај нас, во форма на патувачки дружини, чиј најсистакнат член и водител беше подоцна најпознатиот македонски комичар Петре Прличко, беа инкорпорирани фолклорни мотиви како песни, шеги, досетки и сл. (и во својата најпозната филмска улога на Мандана во „Мис Стон“, Прличко демонстрира ваков вид фолклорно инспирирано драмско артистичко дело).

Сепак, прифаќањето на фолклорот, што како база за театарската алтернатива го развиваа Шумански и Гаврилов, покрај оваа линија на театарската традиција, имаше уште два извори. Првиот беше големиот одек и влијание што во целата нашата современа култура го инспирираа поетските и прозните творби на новата генерација македонски писатели (Петре М. Андреевски, Радован Павловски, Живко Чинго и др.), кои врз богатството на македонскиот јазик градеа нов вид творечки сензибилитет, мошне автентичен, кој пленеше со својата непосредност и свежина (всушност, тоа беше творечки континуитет со поезијата на Миладиновците, Рацин, Блаже Конески и другите автори, кои на сличен начин ги користеа потенцијалите на народниот дух во своите креативни пристапи и дела). Вториот извор суштински беше инспириран од директното нурнување на тандемот Шумански-Гаврилов во народното богатство од изреки, поговорки, раскази, митолошки објаснувања, поезија и др., кои станаа достапни пред сè со објавувањето на собраните дела на Марко Цепенков, како и на други такви збирки од сите краишта на Македонија. Тие нив ги истражуваа со страст на изнајдат нов начин на

театарско оформување, што резултираше со нивната специфична алтернативна продукција како посебен придонес од Источна Македонија кон нашиот алтернативен театар.

Уште една карактеристика е особена за работата на Васил Шумански и Симеон Гаврилов. Тие не работеа камерни претстави, за еден до неколку актери, туку привлекуваа големи групи млади актери-аматери да работат во тие неформални театарски дружини, создавајќи позитивна атмосфера помеѓу нив и масовно воодушевување за театарот и театарската експресија. Всушност, театарот тие го доживуваа и градеа како начин на своја позитивна и критичка социјална определба и свој младечки творечки израз (што е карактеристиката на театарската алтернатива во модерниот свет). Тие нивни ставови и организираност се изразуваа и на сцената, со масовноста на настапите, разиграноста на актерите и позитивната атмосфера меѓу публиката, која насекаде со љубов ги прифаќаше овие млади театарски ентузијастички од Источна Македонија.

На Републичката аматерска драмска смотра во мај 1980 година во Кочани, Драмското студио при Домот на културата „Ацо Шопов“ од Штип настапи со „Животот и страданијата Пасквелски“, сценска хрестоматија според текстови на Живко Чинго, во режија на Васил Шумански и Симеон Гаврилов. Тандемот Шумански-Гаврилов беше награден за творечки режисерски пристап во претставите „Животот и страданијата Пасквелски“ и „Сребреното јаболко“ од Оливера Николова, според мотиви на народните приказни на Марко Цепенков, во изведба на аматерите од Пробиштип.

На Меѓународниот театарски фестивал Млад отворен театар, кој даваше значајна поддршка и придонес во развојот на аматерско-алтернативните драмски групи и театри кај нас, Драмското студио од Штип во 1983 година учествуваше со претставата „Девет врати“ во режија на Симеон Гаврилов, а во 1985 година со претставата „Сон на летната ноќ“ од Вилијам Шекспир (препев Богомил Ѓузел), во режија, сценографија и костимографија на Васил Шумански; маските за претставата ги изработи Александар Смилков, а музиката Миле Врчаковски. Покрај бројната екипа на актери аматери, предводени од

Игор Мајсторчев, кој се претстави во тројна улога на Пирам, Ткајач и Коле Моталот, за впечатливиот успех на претставата придонесе и учеството на Групата за модерен балет при КУД „Ванчо Прке“.

За настапот на Драмското студио при штипскиот Дом на културата „Ацо Шопов“ со претставата „Сон на летната ноќ“ на Републичката аматерска смотра во Кочани (1985) Киро Герасимов, во својот осврт, ќе напише: „Неколкугодишното истражување во областа на драмскиот аматеризам придонесе аматерите членови на Драмското студио при Домот на културата од Штип да ги сретнеме како учесници на годинешната 21-ва РАДС. Тие настапија со претставата „Сон на летната ноќ“ од Вилијам Шекспир во режија на Васил Шумански. Настапот на аматерите од Штип беше проследен со посебно интересирање пред сè од страна на младите кочанчани, бидејќи тоа беше претстава во која доминираше младешката игра и музиката. На разговорите одржани по претставата беше искажана констатацијата дека претставата наликуваше на еден современ ТВ спот. Ова доколку повеќе што навистина и музиката и играта на артистите беа едно. Можеби заслужува да се издели делот на музиката, музичките завеси, ставени од сцена во сцена, од игра во игра... Целокупниот артистички ансамбл, во кој доминираше младоста, донесе на сцената едно ново видување на оваа класична претстава на Вилијам Шекспир, уште еднаш остварувајќи го фактот дека со малку повеќе умешност и желба и текстовите од класиката можат да се донесат на сцената во посветло руво. Во оваа смисла штипските аматери и пред се режисèрсот Васил Шумански заслужуваат посебно внимание“.

Не само што за својата вешта игра Игор Мајсторчев (како Пирам, Ткајач и Коле Моталот) ја доби наградата за најуспешно актерско остварување од Собранието на општина Кочани, туку со уште еден општ успех и натаму продолжи славата на овој вид театарско алтернативно творештво во Источна Македонија, што до денес не се заборава и разбудува многу асоцијации и реминисценции за тој особен алтернативен театарски потфат во тој крај од нашата земја, поттикнат од творечките театарски идеи на двајца вистински ентузијастички - Васил Шумански и Симеон Гаврилов.

МЕЃУНАРОДЕН ТЕАТАРСКИ ФЕСТИВАЛ МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР - МОТ

„Театарот тоа не е зграда, тоа се луѓето кои креираат одговор за своите потреби и верувања“, вели Еуџенио Барба, херој на судбински самоизбраниот „сиромашен“ театар, духовен водач и режисер на легендарниот Один театар (Odin teatret) од Данска.¹⁶⁴

Скопскиот фестивал Млад отворен театар повеќе од триесет години ја следи оваа театарска и културна логика, обидувајќи се што подиректно да вбризга уметничка енергија и смисла од театарот во животот, трансцендирајќи ги неговите ограничености и разбивајќи ја духовната инерција. На почетокот на новиот милениум - истовремено со поддршка на Меѓународната година на културата на мирот (International Year for Culture of Peace) на Организацијата на Обединетите нации и УНЕСКО, согласно со Манифестот 2000 - МОТ ја прослави својата 25-годишнина. Искуството на организаторите на МОТ со темата „Театарот на крстопат кон 2000-та“ (The Theatre at the Crossroads – towards 2000)¹⁶⁵ беше инспирација и провокација да се промовира новата општа тема на овој најпознат алтернативен театарски фестивал кај нас и пошироко „Моќта на театарот“ (The Power of Theatre), посветена на културата на мирот и ненасилството како суштествени рецентни етички определби на меѓународната заедница, посебно на философските и културните дејци, а помеѓу нив - токму на носителите на алтернативниот дух на театарското творештво.

¹⁶⁴ Odin Teatret учествуваше на 20-от МОТ во 1995 г. со претставата *Castle Hostelbro* во режија на Еуџенио Барба (Eugenio Barba) и во изведба на Julia Varley, која одржа и дводневен workshop со презентација на *The Echo of Silence* и *Dead Brother*.

¹⁶⁵ Во текстот под наслов „МОТ!“, *Културен живот*, Скопје, бр. 3-4, 1999, стр. 84, професорот д-р Кирил Темков (еден од основачите на МОТ) вели: „Крстопатот со својот предизвик, шанси, изборни можности, трагања, потенцијални ослободувачки, но и скриени заталкувачки потези, со енергијата на решението, со амбицијата да се надмине едното (историско, судбинско) вкрстување за да се дојде до следната, натамошна, поважна и „судбинска“ крстосница ја обликува театарската духовна ситуација на крајот на столетието. Тоа МОТ здушно го прифати и доследно го спроведуваше последниве години како свој придонес кон вистинската транзиција, кон разврската на животните проблеми и кон давањето одговори на духовните прашања што нè мачат“.

СОЗДАВАЊЕТО И КОНЦЕПЦИЈАТА НА ФЕСТИВАЛОТ МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР

Фестивалот Млад отворен театар е роден во 1970-тите години, во духот на тогашните најнови театарски стремежи во светот и како израз на културните идеи и настојувања на македонските алтернативни театарски творци, естетичари и културни организатори. Тој е оригинална театарска творба, со автентична идеја, сообразена на нашите услови и духовни потреби, и затоа ја задржа свежината и актуелноста во текот на три децении, иако во меѓувреме се сменија творечките парадигми, социјалните околности и политичките трендови. Неговото создавање и развој беше голем творечки успех на една генерација млади културни дејци, кои комуницираа со најсовремените идеи во таа област во светот, и кои му вдахнаа на МОТ сериозност и амбиција за највисоки дострели. Алтернативниот дух на Фестивалот, вграден во неговите основи и одржуван напоредно со неговиот развој и ажурно со менувањето на театарските тенденции во светот и кај нас, придонесе МОТ да стане најзначајна и најдоблесна алтернативна културна манифестација во Македонија, а неговата јасно изразена етика поттик и мера за кое било алтернативно театарско (и слично) дејствување кај нас.

Фестивалот МОТ израсна во континуитетот на театарските и културни настојувања и промени направени во Македонија од Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“ и од идеите изложувани во тогашниот најрадикален неделник на младите „Фокус“. Тие културни опуси беа продукт на една генерација млади, учени творци, кои кај нас донесоа мошне значајни форми на културата, придружени со една продлабочена критичка содржина за вкупните социјални случувања. Таа генерација беше политички жртвувана во раните 1970-ти, не ѝ се даваше да твори, беше јавно критикувана и суптилно и директно прогонувана од авторитаризмот на власта, која не сакаше и не знаеше да се приспособи на новите тенденции во светот. Така се нанесени големи неправди и пропусти во развојот на нашиот дух и општество, кои натаму ќе се репродуцираат во катастрофата на режимот.

Младите творци кои се појавија кон крајот на 1960-тите и на почетокот на 1970-тите години беа заинтересирани за социјален подем и беа готови да дадат целосен придонес кон развојот на општеството. Но тие беа и личности со значајни, интересни творечки капацитети, со големи амбиции, со визии во различни форми на уметноста, со голема љубов кон уметноста и надеж во моќта на творештвото, со бележит талент. Иако трауматизирани од натисокот кој беше извршен врз нив и од оневозможувањето да се искажат во времето на младоста, како најпогодно за остварувањето на големите творечки визии, сите тие, некој порано, некој подоцна, израснаа во најбележити македонски творци, кои создадоа најзначајни дела во својот домен и творечки жанр. Тие подготвуваа ерупција на националната творечка енергија, а нивните таленти ветуваа дека тоа уште тогаш ќе биде светски успех. Сепак беа сопсени во реализацијата на своите креативни идеи - како светски значајна алтернативна генерација.

Раѓањето на Фестивалот Млад отворен театар беше изблик на позитивна енергија, на творечката и социјална имагинација и на желбата да се направат промени на театарската мапа (и многу повеќе!) - во сета култура и социјална ориентација. Визионерска цел беше да се афирмираат новите форми на театарското и другото творештво, чие учество во размената на идеите и вредностите во една поширока сцена, со учество на едномисленици и дела и творци со слични тенденции од другите краишта на светот, ќе ги охрабри младите творци не само понатаму и подобро да творат, туку и ќе ги изгради вкусот и амбициите на нашата публика (особено на младата) за размена на искуствата и за желба за усовршување на сите полиња. Алтернативата се стреми кон сомерување и бара слободна игра на творечките сили и идеи, а во театарот тоа може да се постигне - како што се откри во светот во годините по Втората светска војна - со храбри, висококултурни, добро организирани и критички фестивали (Авињон, Театар на нациите во Париз, Нанси, Шираз - и кај нас Битеф во Белград, Денови на театарот на младите во Загреб и др.).

Фестивалот МОТ даде исклучителен импулс и во аксиолошката сфера. Имено, закостенувањето на социјалните вредности водеше кон

сопирање и деградација на социјалната активност/иницијатива и подем, кои пер дефинитионем требаше да бидат срцевина на социјалното постоење и прогрес. Недостасуваше споредба на вредностите и предизвик за нивно обликување и промовирање. MOT овозможи создавање на нови критериуми и вредности, не само во театарската сфера, туку во пошироката област на целата култура, а оттука и во рецепцијата и перспекцијата на социјалните вредности. Оттука постоењето и постојниот развој на MOT е еден од најзначајните артефакти на нашиот дух и показ како и кај нас е можно одржување на високиот духовен стандард и персистентно менување на човечкиот придонес кон живеењето и развитокот во сообразност со најновите трендови во светот. Тоа го покажаа естетско-етичките дострели на MOT споредени со неговите претходни постапки и реализации и разгледани како негово возникнување кон културните врвови кај нас и пошироко - зошто тој е единствената наша манифестација која врз основа на својата алтернативна концепција оствари врски со огромен број творци од целиот свет и со голем број слични културни манифестации или творечки групи од разни земји.

Посебно значајна ориентација на Фестивалот MOT беше поддршката на младите театарски творци, наши и од другите земји. Тоа MOT го одржа како свој имиџ три децении, а некои од светски познатите творци своите први чекори, како и продолжителен подем во кариерата, ги остваруваат токму на MOT. Млад отворен театар беше свртен и во потрагата по радикално нова публика и тоа го остваруваше континуирано во својот развој.

А основното, ако меѓу набројаните карактеристики може да се изддели некоја базична, е заложбата за изградба на современ културен, творечки, театарски сензибилитет - тоа MOT здушно и по цена на конфронтации, недоразбирање, опструкции го развиваше бескомпромисно, со што се здоби со исклучителен духовен и меѓународен углед.

Фестивалот Млад отворен театар е основан во пролетта 1976 година. По големите успеси и бележитото интересирање кај публиката, студентите и пошироката театарска и културна јавност за дејноста на

Отворениот театарски универзитет, во мај 1976 година Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во Скопје во соработка со Домот на младите „25 Мај“ (денес Младински културен центар - МКЦ), го организираше првиот меѓународен театарски фестивал во Скопје МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР. Познат според кратенката МОТ, тој стана најпознат македонски театарски фестивал, со долга традиција до денешни дни.

Во Првиот билтен на МОТ (кој го подготвуваа соработниците на Естетичката лабораторија Кирил Темков и неговите студенти и асистенти Љ. Никодиновски, С. Грковска, К. Барџиева и др.), основачите Кирил Темков и Љубиша Никодиновски - Биш од Отворениот театарски универзитет, заедно со Георги Симеонов и Исо Руси (директор и театарски уредник) од Домот на младите „25 Мај“, ги објавија програмските начела на МОТ.

„МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР е име под кое, во нашата средина, се појавува овој, своевиден театарски фестивал, кој со панорамско прикажување на низа разнородни, но воедно блиски помеѓу себе претстави од млади автори, кое по наше мислење ги изразуваат некои доминантни струења во театарскиот живот кај нас и во светот, сака да даде свој придонес во превозмогнувањето на она што се наречува „криза во театарот“, и во однос на уметничкиот израз и во однос на неговата немоќ да ја задржи својата публика, да, рушејќи го постојаниот непремостив ѕид помеѓу актерот и гледачот, создаде патишта за современо театарско комуницирање.

МЛАДИОТ ОТВОРЕН ТЕАТАР го организираат Домот на младите „25 мај“ од Скопје и Отворениот театарски универзитет (основан од Естетичката лабораторија при Филозофскиот Факултет и Македонскиот народен театар од Скопје), чија што основна програмска ориентација е истражување, популаризирање и унапредување на театарската уметност.

МЛАДИОТ ОТВОРЕН ТЕАТАР опфаќа претстави на млади автори кои во толкувањето на театарскиот чин го вклучуваат експериментот и новите творечки идеи, го извлекуваат театарот надвор од театарските салони и освојуваат нови сценски простори во социјалниот и природниот ентериер, кои ја оживотворуваат сеприсутноста на театарот.

МЛАДИОТ ОТВОРЕН ТЕАТАР настапува како катализатор за една нова театарска клима, сакајќи да помогне во создавањето и обликувањето на критериумите за театарските вредности, во борбата за радикално нова публика, одејќи по директни патишта до неа - и барајќи ја таму каде што живее и работи и создавајќи и афирмирајќи ги оние вредности кои го обликуваат современиот културен сензибилитет.

МЛАДИОТ ОТВОРЕН ТЕАТАР сака театарот да го доближи до пошироката и млада публика и да ја придобие за него, играјќи ги претставите без наплатување на влезници. Претставите ќе бидат проследени со театарски трибини и со разговори со авторите, со желба на тој начин да се создава одговорно и широко јавно мислење за уметничките дострели во театарот, поттикнувајќи ја и развивајќи ја критичката свест и мисла за театарот, особено за младиот, експерименталниот, ангажираниот.“

На првиот фестивал Млад отворен театар, кој се одржа од 17 до 31 мај 1976 година, беа прикажани 8 претстави (со 12 изведби) на театарски групи од Лондон, Букурешт, Белград, Љубљана и Скопје, од кои повеќето беа прикажани и во Домот на младите „25 Мај“ и во аулата

на Филозофскиот факултет, предизвикувајќи големо интересирање и масовна посетеност на претставите, особено од младата студентска публика, но и од театарските работници.¹⁶⁶

Фестивалот Млад отворен театар беше резултат на нашата желба да отвориме прозорец кон светот - кога театарот во Македонија навлегуваше во интензивен период на самопотврдување, подготвен да се сретне со другите култури, и да изградиме пат за новата генерација творци за да создадат моќен театарски израз.

Младиот отворен театар често ја истакнуваше синтагмата „празник на Театарот“. Тој претставуваше во изминатите три децении таков подвижен празник на театарското творештво и алтернатива. МОТ, пред се, го истакнуваше значењето на театарот како творечка форма и како една од најважните пројави за комуникација со уметничкиот дух и дела и со социјалните и етичките ставови на нашата епоха.

ПОЧЕТОЦИТЕ И РАЗВОЈОТ НА МЛАДИОТ ОТВОРЕН ТЕАТАР

Зреењето на Фестивалот Млад отворен театар беше своевиден феномен во алтернативното творештво. Имено, со менувањето на епохата, алтернативата или станува водечка културна пројава или замира. Можеме да забележиме дека од создавањето на МОТ се сменија две-три глобални епохи во нашето живеење, а МОТ опстануваше перманентно актуелен, и тоа токму како „алтернативна сцена“. Најверојатно тоа се должеше на отвореноста на МОТ токму за алтернативните театарски тенденции. Тој беше познато место за промоција на алтернативните театарски идеи, настојувања и дејци.

¹⁶⁶ Иван Ивановски во книгата „Сцена, светлина, приближување: Млад отворен театар 1976-1993“, Младински културен центар, Скопје, 1994, стр. 15, констатира: „Привлекувајќи го речиси исклучиво вниманието и интересирањето на младата публика, што е сосема разбирливо, бидејќи „Млад отворен театар“ практично нејзе ѝ е наменет, организаторите се погрижија, покрај редовните фестивалски претстави, да обезбедат и други содржини во програмата, меѓу кои и разговори по секоја одржана сценска реализација. Големiot одзив на разговорите, и воопшто на придружните приредби, е секако најубав доказ за прифатеноста на оваа манифестација, како и за тоа колку таа му е неопходна на младиот човек и воопшто на културниот живот на Скопје.“

Всушност, со тоа се актуелизираше проверувањето и доизградувањето на неговата основна концепција. Зашто, без оглед што МОТ во својот растеж ги надминуваше материјалните и организациските рамки во кои е основан во 1976 година, тој остана во својата срцевина алтернативна театарска активност, една од најпознатите и најдолговечни алтернативни театарски пројави во Европа и во светот. При тоа МОТ не настапуваше осамен (што често е судбина на алтернативните фанатици). МОТ имаше свои пријатели во земјата и нашата култура, своја публика (со позната синтагма „МОТ-овска публика“), творци кои сметаа дека им е чест и обврска да го поддржуваат МОТ и да настапуваат на него...

Истото тоа беше и со врските со странство. Модерната и постмодерната, чиј изразит претставник беше МОТ, е блиска до алтернативата - а алтернативците меѓусебно се препознаваат, сакаат и поддржуваат. Судбински беше спојот на МОТ со Фестивалот „Денови на младиот театар“ организиран во Загреб, а подоцна преселен во Дубровник. Со својата активност МОТ влезе во меѓународната мапа на фестивалите. До 1991 година МОТ се вгнезди некаде меѓу она што беше МЕСС (Фестивал на малите и експериментални сцени во Сараево) и средбите Алпе-Адриа (Goriško srečanje malih odrov), од една, и БРАМС (Белградска ревија на аматерските мали сцени), Мало позорје во Нови Сад и Југословенскиот фестивал на драмските аматери во Требиње, од друга страна. Некои од претставите на МОТ потекнуваа и од летните театарски фестивали (Дубровнички летни игри и Сплитско лето), како и од Стерииното позорје, БИТЕФ (Белградски интернационален театарски фестивал) и суботичкиот ЈУ-ФЕСТ (на режисерот Љубиша Ристички).

МОТ беше своевиден фестивал на алтернативните театри (слично на ФЈАТ, што се организираше во Титоград-Подгорица). Во своите визији и достигнуања МОТ држеше чекорот со фестивалот на новиот театар ЕУРОКАЗ во Загреб, одржувајќи го континуитетот на своите програмски основи и следејќи ги актуелните театарски достигнувања.

Со распаѓањето на поранешна Југославија во 1991 година, се чинеше дека ќе се загубат и можностите за дејствување на МОТ. Дотогаш меѓудржавната културна соработка се координираше на сојузно ниво - од централата во Белград - а учеството во европските и светските

културни организации (УНЕСКО и др.) беше колективно и селективно. МОТ се најде пред големи искушенија, зашто ни дотогаш не беше на списокот на фестивалите за меѓурејубличко-покраинска соработка и размена. Меѓутоа, со оглед на постигнатиот рејтинг на МОТ и на непосредните лични контакти на неговиот организатор Љ. Никодиновски-Биш, се успеваше да се обезбеди партиципација на значајни странски учесници и повеќе гостувања. Така беше секоја година - до престанокот на „единствениот театарски простор“ во поранешна Југославија (кога нашите театри одеа на фестивалите во другите југословенски краишта и со голем успех и награди ја промовираа „македонската театарска школа“, а во една прилика Меѓуфестивалскиот одбор на театарските фестивали од поранешна Југославија, чиј член беше и МОТ, ја одржа својата редовна седница во Скопје, во рамките на МОТ(во септември 1984 година) и со „МОТ-овска тема ја потврди исправноста на концепцијата на МОТ.

Во новите услови МОТ имаше свои посебни канали за соработка и исклучителни заложби за свое напредување. Тој стана член на Неформалната европска театарска средба (Informal European Theatre Meeting - IETM) со седиште во Брисел. Во оваа организација, која ги афирмира и поврзува европските алтернативни театри, со повеќе од 330 театарски членки, токму кратенката МОТ стана симбол за значајно, издржливо и достоинствено алтернативно театарско дејствување.

За врските на МОТ со светот придонесе, исто така, вложувањата во новите театарски кадри. Новата генерација југословенски и европски млади режисери во 1970-те, 1980-те и 1990-тите години - кои се вклучија во светската театарска авангарда - своето културно крштевање и први интернационални успеси речиси ги имаше на МОТ во Скопје. Тие тоа го возвраќаа со согласноста нивните нови светски хитови да гостуваат на МОТ, како праизворна сцена на нивното креативно потекло.

Македонската театарска алтернатива - Театарот на Ромите „Пралипе“ и Театарската работилница ФФ - преку МОТ направи значаен пробив и исчекор на најзначајните фестивали во поранешна Југославија, како и на фестивалите во Нанси, Вроцлав, Амстердам, во Италија итн. Најдалеку стигна Театарот на Ромите „Пралипе“, кој од 1991 година

работеше во театарот An Der Ruhr на прочуениот режисер и филозоф Роберто Чули во Милхајм (Германија), а потоа како самостоен театар (стационаран во Дизелдорф и Келн), не само во Германија, туку низ цела Европа ја шири понатаму славата на македонскиот театар, па и на MOT, чиј беше познат алтернативен учесник.

МЕЃУНАРОДНОТО ЗНАЧЕЊЕ НА MOT

Врежано е мислењето дека уметничката и културната алтернатива немаат широко дејство и публика, односно дека спаѓаат во ексклузивните и малку комуникативни дејности. Тоа не е сосема точно ни во светски размери, бидејќи вистинската алтернатива ги привлекува погледите на заинтересираните од поширокиот круг и од различните култури, бидејќи со алтернативата се навестуваат нови пробиви во духот и творењето, а самите алтернативци се најчесто меѓу најоригиналните творци во своите култури. Во случајот на македонската алтернатива, таа имаше вистинска интернационална димензија и успех. Помеѓу алтернативните театарски пројави кај нас, голем меѓународен успех имаше токму Фестивалот Млад отворен театар, кој се заложуваше за интернационална соработка на алтернативните театари и партиципираше, исто така, во обликувањето на идеите и практиката на меѓународната размена и творечка соработка на ова поле.

Интернационалната соработка на MOT започна од првите негови чекори, кога на првиот MOT настапија мимичари од Англија со претставување на дело на светски значајниот поет Т.С. Елиот. Тогаш со огромен успех беше дадена и претставата од Белград врз основа на текстот на Еразмо Ротердамски, филозоф кој во Ренесансата, која е интернационален феномен, беше токму најангажираниот мислител за меѓународна соработка. Претставата според неговата „Пофалба на глупоста“ беше изиграна на пладне на Филозофскиот факултет во Скопје пред 2.000 гледачи (слично како претставите на Отворениот театарски универзитет - кој беше активност според најмодерните меѓународни комуниколошки и педагошки узанси). И претстава „Машки нешта“ беше

направена според текстот на тогаш во светот најпознатиот германски алтернативен, минималистички творец Франц Ксавер Крец.

Така беше и во наредните години на Младиот отворен театар.

Со станувањето на Република Македонија самостојна држава и со нејзиниот прием во Организацијата на обединетите нации (ООН) и со зачленувањето во УНЕСКО (1993), започна и процесот на интегрирање и на нашата култура - особено на театарот - во светските организации и активности. Тоа го овозможи потпишувањето на мултилатералните и билатералните договори за соработка, а, со оглед на дејноста на MOT, тоа беше овозможено и со правното регулирање на статусот на Фестивалот.

MOT стоеше пред нови предизвици. Впрочем, кај овој фестивал не важеа старите конвенции, како во неговите почетоци, така ни понатаму. Фестивалот ја искористи можноста за директни контакти и поврзување со разни слични културни форми и се вклучи во активностите за воспоставување на нова меѓународна инсталација и соработка на театарски план, како со независните држави од поранешна Југославија, така и со другите европски и светски држави. За тоа придонесе и новиот бран на алтернативниот театар во светот, кој беше инспириран од новата позиција на етичката свест, од зародената биоетичка (особено еколошка) акција, како и од новите форми на музички инспирирани широки културни дејности. За тоа посебно значење имаше и ширењето на рок културата во разни форми насекаде во светот.

Културата е докажан систем на дејствување на малите народи, можеби најбитното кое нашата млада независна држава го има. Во својата активност MOT постојано одеше напред, со успех. Во времето на блокадите на нашата земја, MOT успеа да се интегрира во светска организација како активен член. Од 1992 година е член на Неформалната европска театарска средба (Informal European Theatre Meeting – IETM) со седиште во Брисел¹⁶⁷, која поврзува повеќе од 500

¹⁶⁷ Во гласилото на мрежата IETM *Inform*, Autumn, 1994, генералниот секретар Хилде Тојчес (Hilde Teuchies) во „Извештајот за средбата на IETM “ во Скопје (1994) пишува: „Оваа средба/Workshop (во рамките на 19-от MOT, 1994) беше прва таканаречена средба на работни групи на IETM. На барање на членот на IETM Љубиша Никодиновски од фестивалот MOT и како одговор на потребите на локалната театарска заедница,

(тогаш 330) театарски организации, фестивали, институти и продуценти. Исто како и MOT, и тие својата судбина не ја гледаат во локални рамки, туку се обидуваат да воспостават средба со најактуелното во театарот, како што и самите дејствуваат во најмодерен дух. Тоа ја потврди ориентацијата на MOT и овозможи да влезе во интернационалната театарска мрежа на оригиналните и алтернативните настојувања. Така Фестивалот Млад отворен театар е денес активен учесник и партнер во светското театарско семејство.

На иницијатива на фестивалот MOT, во октомври 1992 година се одржа Основачко собрание на Македонскиот центар на Меѓународниот театарски институт - ИТИ/УНЕСКО (International Theatre Institute - ITI/UNESCO), кој ќе биде примен за редовен член на 25-от Конгрес на ИТИ во Минхен, Германија (1993)¹⁶⁸. На 28-миот Конгрес на ИТИ во Марсеј (2000) беше даден нов прилог за долгорочна промоција и презентација на македонската драматургија и театар надвор од границите на нашата земја. Направена е, исто така, популаризација и промоција на македонскиот театар и македонската драмска литература во „Светскиот театарски адресар“ (Њорлд Тхеатре Дирецторс), а беше објавен и прилогот за театарот во Македонија (1996-1999) во реномираната едиција „Светот на театарот“ (World of Theatre)¹⁶⁹.

група искусни членови на IETM ги координираа работните групи. Средбата се одвиваше во форма на разговори на тркалезна маса и пет работни групи кои работеа на следниве теми: улогата на независните простори; како се води фестивал (програма, продукција, меѓународна соработка, финансии); размена на документација и информации, електронска пошта и системи на информации; поддршка на младите уметници; и развој на проекти на модерниот балет.

Четириесет македонски професионалци од областа на балетот и театарот, вклучувајќи директори, балетски уметници, актери, новинари, критичари, театарски професори и кореографи, се сретнаа со 12 членови на IETM од Франција, Белгија, Холандија, Словенија и Шведска (и Германија, Хрватска, Данска - з.н.).“

¹⁶⁸ Македонскиот центар на ИТИ, во соработка со Генералниот секретар на ИТИ Андре-Луј Перинети (André-Louis Perinetti), и со финансиска поддршка од УНЕСКО (според Програмата за партиципација) го подготви и организира Симпозиумот на тема: „Културите со ограничена дифузија наспроти доминантните култури: нивната интеграција во Европа и во светот“, во октомври 1994 година во Охрид. На Симпозиумот учествуваа претставници на 11 земји, а беше усвоен и АПЕЛ (на англиски и француски јазик, објавен во „Вестите (News)“ на Секретаријатот на ИТИ) со кој Македонскиот центар на ИТИ, покрај својата промоција, го одбележа активно и вклучувањето во мрежата на светското театарско семејство.

¹⁶⁹ Ivan Dodovski: Macedonia, *The Paradox of Values* (Theatre seasons 1996-1997, 1997-98 and 1998-99), стр. 164-169.

Процесот на градењето на концепцијата на МОТ, започнат со неговото основање и континуиран развој по распаѓањето на поранешна Југославија (1991), доби нов импулс со темата „Истражувањето на корените“ (1992), преку сопствена продукција и римејк на основоположниците на македонската драма и театар, продолжувајќи со „Антиката и митот“ (1993), како и со „Враќањето кон авангардата“ (1994), што претставуваше и преиспитување на основните програмски насоки и цели на Фестивалот. Одбележувајќи го својот 20-ти јубилеј (1995) со темата „Театарот на крстопат“, МОТ зачекори кон 2000-та, тука, во срцето на Балканскиот полуостров, на крстопатот меѓу Север и Југ, Исток и Запад за милениуми - како мултитеатарска средба на сите оние кои имаат интерес и желба да ги разменат своите искуства и достигнуања. Заокружувајќи ја својата концепција, МОТ поамбициозно гравитира и кон кооперативно присуство во медитеранскиот регион преку новите можности за соработка со театри и театарски фестивали од 23 земји, со зачленувањето во Интернационалниот институт на медитеранскиот театар (Institut International du theatre Mediterranéen - ИИТМ), со седиште во Мадрид, Шпанија (1998).

Денес, како прв и единствен театарски фестивал кај нас со меѓународен карактер, МОТ придонесува за разбивање на изолационизмот во културата. Според своите содржини, пак, тој претставува скок во новиот век и - театарот на иднината! Во таа смисла, може да се каже дека МОТ создаде сопствена идентификација и лична карта: својот меѓународен карактер и висок рејтинг го потврди со изведбата на преку 550 најразлични претстави на театри и алтернативни групи од четириесеттина земји од Европа и од САД, Канада, Венецуела, Мексико, Бразил, Индија, Јапонија, Република Кореја и од Мали во Африка.

ЦЕЛИТЕ НА ФЕСТИВАЛОТ МЛАД ОТВОРЕН ТЕАТАР

Основната ориентација на Фестивалот Млад отворен театар е свртена кон презентирањето на особените значајни остварувања во театарската уметност и кон поттикнувањето и поддршката на новите

форми на театарското творештво. Со тоа тој ја истакнува и потврдува својата алтернативна театарска позиција.

Целта на организирањето на MOT, од неговите почетоци до денес, била да се охрабрат иновативни, експериментални театарски продукции и да се овозможи средба меѓу уметниците и добар, современ, оригинален контакт на уметниците со публиката.

Во тој дух MOT воспостави и разви контакти меѓу професионалците и независните театри. Имаше чувство за новата продукција и автентичните театарски настојувања кај нас и во другите земји и се трудеше да ги претстави. Исто така се поврза со сличните театарски фестивали и со активностите за продукција, презентација и дистрибуција на иновативните прикажувачки уметности.

Преку MOT е остварена мултитеатарска средба меѓу Север и Југ, Исток и Запад, со учество на различни уметници, естетички ориентации и стилови, кои покажуваат интерес и желба за размена на своето искуство и достигнувања.

Фестивалот MOT даде прилог за долгорочна промоција и презентација на македонската драматургија и театар надвор од границите на нашата земја. Направена е популаризација и промоција на македонскиот театар и македонската драмска литература и нивно претставување на меѓународните сцени и фестивали.

Со своето истрајување на позицијата на театарската алтернатива Фестивалот MOT ја потврди и својата отвореност за независното театарско творештво, како и можноста за работа на алтернативните театри, на ад хок театрите, на независните театарски проекти и на другите форми на креативно партнерство (од сите видови уметности), со што се овозможува алтернативните театарски визии да земат учество во новата театарска креација кај нас и пошироко.

Фестивалот MOT постојано се ангажираше на претставувањето на младите автори-уметници на изведувачките уметности - од театарот и од современиот танц од Југоисточна Европа, со што го поттикнуваше интересирањето за овие видови творештво, како и широчината на имагинацијата во оваа област на духот.

Со основањето и работењето на Фестивалот МОТ даден е придонес за демократизација на театарот: влезот за претставите на МОТ, за што говори и неговото име Млад ОТВОРЕН театар, 20 години, до 1995 година, беше бесплатен, а потоа, до денес, со симболична цена на влезниците 50 денари. Таков, едноставно „бесплатен“ театар, ја имаше целта да се овозможи широка достапност до најновите културни информации презентирани со претставите и придружните манифестации на Фестивалот.

МОТ оствари блиски контакти меѓу учесниците и публиката, што е карактеристично за него. Фестивалот МОТ е масовен и достапен за секого, неговата публика ја сочинуваат посетители од сите возрасти.

ПУБЛИКАТА НА МОТ

Претставите на Фестивалот Млад отворен театар, иако тој се определи за алтернативна концепција, имаа многу публика. Во обичните културни определби, алтернативата означува екстравагантност, која не им се допаѓа на мнозина, или може да им се допадне само кратко време, а потоа станува неинтересна за стандардната публика. Иако МОТ консеквентно ја следеше својата ориентација, тој немаше проблеми со публиката, неговата програма предизвикуваше интересирање, а неговите претстави беа посетени. Кога се критикува алтернативата за некомуникативност, најверојатно станува збор за неразбирање на вистинската потреба и квалитет на алтернативата, како и за запоставување на фактот дека Фестивалот Млад отворен театар инсистираше на високиот квалитет на својата работа. Својата програма тој ја конципираше според високи духовни критериуми и интересни теми на епохата, а неговите претстави беа избирани според етичкиот принцип на најдоброто што го понудуваат младите творци, независните театри или алтернативните проекти во таа година. Така МОТ беше еден навистина исклучително добар и интересен фестивал, кого како таков го пофалуваа и критиката и колегите и културната јавност во целина, а претставите беа масовно посетени од публиката. Тој дури имаше своја, т.н. МОТ-овска публика.

На претставите и придружните манифестации на MOT имаше постојана масовна посетеност за време на целиот тек на Фестивалот - од 20-от MOT во просек 8.000-10.000 посетители. Од една страна, тоа се должи на квалитетната програма на Фестивалот, а, од друга страна, на љубопитноста, на желбата да се биде информиран за најновите театарски текови, да се разменат мислења и искуства и да се ужива во пријатниот амбиент на MOT. Најголемиот дел од публиката е изграден на самиот MOT, со неговите определби таа растеше заедно со Фестивалот, така што комуницирањето со современите театарски претстави течеше на големо задоволство на творците и на организаторот, како и на публиката.

Со изборот на претставите MOT уриваше културни предрасуди, правејќи вистинска духовна експлозија, која ја враќа позитивната енергија во театарот и меѓу публиката. Впечатлива е и комуникацијата која актерите ја воспоставуваат со публиката, која, понесена од духовните поради и од емоциите, возвраќа на нестандартен начин, аплаудирајќи во текот на претставата и реагирајќи на секое движење на актерите.

Публиката е бескомпромисен барометар на секој фестивал. За MOT таа е најдобар коментатор на неговата програма. Сите претстави и придружни манифестации на MOT беа масовно посетени. Често, за поголемиот дел од претставите, салите беа претесни, така што имаше и седење меѓу редови и стоење. Од овие причини, дел од заинтересираната публика понекогаш не беше во можност да види некои претстави. За популарноста на MOT објаснувањето се бара и во слободниот влез и во достапната цена на билетите, без оглед дали станува збор за голем спектакл или за камерна претстава. Но, масовноста на публиката е изграден аспект на животот на MOT во нашата култура. Определбата „млад отворен театар“ и нејзиното доследно следење во текот на три децении, беше најдобар начин да се отвори сензитивност за модерниот театар и да се обезбеди заинтересираност од младите, културни, образовани личности за програмата на MOT.

Фестивалот постојано имаше и едукативна функција, поради што при планирањето се инсистираше на разновидноста на театарските форми. MOT комуницираше со сите валидни театарски творци и тенденции во изминатите 30 години и овозможи македонската публика да добие најисцрпни информации за тоа што се случува во светот на полето на изведувачките уметности.

До сега, заклучно со 31-от MOT 2006 година, според неговата концепција и програмски цели и задачи, на Фестивалот MOT не беа доделувани награди и признанија.

РЕЗУЛТАТИТЕ НА MOT

Фестивалот Млад отворен театар има постигнато мошне важни и интересни резултати на полето на театарот и културата воопшто.

Првото е што тој со својата филозофија и естетичка ориентација придонесе за нови пробиви на културата кај нас во смисла на нејзината современост, висок квалитет, естетски визии и творечки дострели.

Исто така, тој даде придонес кон афирмацијата на македонскиот театар и култура воопшто во соседните култури и во пошироките европски и светски простори. Тој е една од најпрестижните културни манифестации кај нас, со блиски контакти со голем број творци и други култури и со бележит рејтинг на сериозна, независна, алтернативна културна дејност - со голема сензибилност за културните вредности.

MOT ги презентираше најновите европски трендови во театарот пред македонската јавност. Во неговите програми се изведени најзначајните, авангардни театарски претстави, особено на младите творци, создадени во соседните и во подалечните култури. Тоа истото се однесува и на театарските дела создадени во Македонија - на MOT се изведени најзначајните театарски претстави од македонските сцени, а пред се секоја претстава со алтернативен и авангарден карактер, секоја вредна претстава создадена како независен проект или од независни театри. MOT овозможи во Република Македонија да престојуваат афирмирани автори, режисери, актери, кореографи од повеќе земји и да ги претстават своите дела, како и естетичките ставови и искуства, во

разговорите, кои редовно се организирани како традиционална форма на активност на MOT. Многу од подоцна значајните творци со европски и светски углед гостувале како млади режисери или актери на MOT, туку имале меѓународно крштевање, па и подоцна останале пријатели на MOT и овозможувале да гостуваат нивните прочуени претстави.

Истовремено MOT ги афирмирал македонските претстави и творци, со претставите изведувани на MOT. Творците од странство ги гледаа како гости, се запознаваа со нашите театарски концепции, со идеите на македонските творци и со нив разменуваа искуства.

MOT овозможи меѓународна соработка на македонскиот театар преку својата соработка со партнерите и со поддршката во реализацијата на својата програма од Неформалната европска театарска средба (Informal European Theatre Meeting - IETM), со седиште во Брисел, како најзначајна европска заедница на алтернативни и независни театари, фестивали и институции. Исто така е мошне значајна соработката на MOT со Медитеранскиот интернационален театарски институт (ИИТМ) со седиште во Мадрид и со Интернационалниот театарски институт ИТИ (УНЕСКО) во Париз, како најзначајна светска театарска асоцијација.

Во реализацијата на програмата на Фестивалот Млад отворен театар соработка и поддршка даваа Министерството за култура, како и дипломатско-конзуларните претставништва и културните центри во Република Македонија, кои овозможуваа или го поткрепуваа гостувањето на театрите учесници од своите земји.

MOT оствари бележита меѓуфестивалска соработка со слични фестивали и организации, особено со оние кои се свртени кон младите творци и кон алтернативните театарски концепции.

Преку MOT се создаде можноста за остварување непосредни контакти меѓу театарските работници од нашата земја и од странство за натамошна соработка на полето на театарот.

Фестивалот MOT е познат во многу земји токму со својата кратенка MOT, како негов амблем/заштитна марка. Информации за MOT се објавувани во странскиот печат, а MOT, неговата програма и

евалуацијата за неговата дејност се вклучувани во разни театарски водичи и референтни информативни медиуми.

Посебна вредност на МОТ е неговата бројна публика. Преку МОТ театарската култура во Македонија се здоби со повисока вредност, како и заинтересираноста за значајните театарски и, воопшто, културни остварувања.

ОРГАНИЗАЦИЈАТА НА МОТ

Фестивалот Млад отворен театар е направен според алтернативната театарска естетика и ги изразуваше стремите за прогресивен, независен, „вечно млад“ театар. Тоа беше валидна естетичка ориентација во времето на неговото создавање (која ја објаснивме и при претставувањето на најпознатите македонски алтернативни театарски проекти - од чии искуства и произлезе МОТ, а кои своите врвни дострели ги достигнаа во првите сезони на МОТ). Таа естетика остана да живее досега во Фестивалот Млад отворен театар, од него градејќи една од најпознатите алтернативни пројави во театарскиот живот во Југоисточна Европа.

Тоа беше поттикнувано и овозможено не само со генералната естетичка линија на Фестивалот, туку и со неговата организација. Организацијата е суштествена за дејствувањето на големите организми, каков што стана МОТ, со значајна комуникација со сличните театарски потфати, со врски со голем број алтернативни и независни театарски проекти, со поддршка на алтернативната театарска дејност под свое покровителство (односно во рамките на Домот на младите - Младинскиот културен центар), со бележитата естетичка и театролошка активност на своите организатори. Поради тоа беше потребно да се изгради ефикасен и прагматичен систем на дејствување на МОТ, кој овозможи да постои овој Фестивал и во ситуациите на редуција (недостиг) на средствата, блокада на државата, недоволно разбирање од политичките институции кои требаа да го помогнат неговото дејствување и сл.

Успешната организација стана база за дејствувањето на МОТ и наспроти тешкотиите и ограничувањата кои му беа наметнувани. Организацијата значеше пред се силна етичка основа за да се издржат сите невољи на патот на дејствувањето на МОТ, константна естетичка ориентација според неговите изворни принципи, поддршка на позитивните начела на овој Фестивал, кои станаа негова карактеристика и окосница, разбрането комуницирање со постојаната МОТ-овска публика, како и со секоја нова генерација млади, потенцијални гледачи итн.

Посебен аспект во организацијата претставуваше стабилен, осмислен, постојан систем на информирање на јавноста, кој придонесе за МОТ да се знае се - што се работи, кои се тенденциите, што ќе се случи, какви се тешкотиите, како се решаваат, кои се очекуваните гости, какви се најголемите квалитети во секоја театарска сезона и сл. Фестивалот МОТ имаше најдобра и најредовна информација од сите културни дејности кај нас, така што и тоа придонесе за успехите на неговите активности.

Програмата на Фестивалот МОТ ја реализираше стручна и техничка екипа на Младинскиот културен центар (порано Дом на младите) во Скопје, со долгогодишно искуство. Учествуваа и надворешни соработници, меѓу кои студенти од Факултетот за драмски уметности (особено од Катедрата за продукција - Русе Арсов, Горјан Донеv, Емилија Чочкова и др., која ја води проф. Мартин Панчевски, организатор на Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“) ¹⁷⁰ и активисти на здруженијата на граѓаните и невладините организации. Секоја година за МОТ работеа и волонтери, млади вљубеници во театарот, кои ги вложуваат своите сили да го помогнат постоењето на ексклузивниот алтернативен театарски фестивал. Голема помош за дејствувањето на МОТ дадоа и културно-информативните центри на најголемите држави и дипломатските претставништва, кои помагаа театрите од нивните земји да се најдат на програмата на МОТ (мнозинството од тие театарски

¹⁷⁰ Русе Арсов дипломиран продуцент, на Факултетот за драмски уметности, на Катедрата за продукција ја одбрани дипломската работа: *30 години Млад отворен театар - Театарот на моќта на крстопат*, Скопје, јуни 2005.

проекти, од кои некои беа меѓу најголемите и најславни во соодветните години во светот, инаку никогаш не би дошле во нашата земја). Да се настапува на МОТ беше чест и прашање на театарска свест.

Младинскиот културен центар како организатор на МОТ остваруваше традиционално добра соработката со професионалните театри во Скопје и во Републиката, со Факултетот за драмски уметности, со Универзалната сала и со многу други партнери, кои придонесоа за успешна реализација на програмата на Фестивалот. Така со добра осмисленост, добра организираност, со комуникација и добра информираност, со соработка со творците и другите фестивали МОТ оствари одлични културни резултати.

ЕСТЕТИЧКИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА МОТ

Основна цел на Фестивалот Млад отворен театар е да ги прикаже пред македонската јавност (и пред гостите од странство) најновите движења и правци во театарот низ изведбата на најинтересните претстави во Македонија и на високо оценети и најгледани претстави од земјите од разните страни на светот. Посебно својство на МОТ е што инсистира него да го следи младата публика, за која овој значаен информативен театарски комплекс треба да биде и школа за театарската естетика и творештво.

Програмата за МОТ се обликуваше во соработка и според препораките и консултациите со многубројни домашни и странски институции-фестивали, театри и единечни творци. МОТ има значајни партнери во меѓународните организации и институти (во кои членува), соработува со дипломатско-конзуларните претставништва и странските културно-информативни центри и фондации кај нас, како и со компетентните театарски работници од Македонија и со Министерството за култура на Република Македонија (кој е главен покровител и финансиер на Фестивалот). Оваа соработка и консултации, размена на информации, договарање, градење естетички определби и конкретен план трае во текот на целата година.

Фестивалот Млад отворен театар е составен дел и една од најважните пројави на македонската младинска и алтернативна култура, но и многу пошироко. Тој се очекува и се доживува како своевиден ПРАЗНИК НА ТЕАТАРОТ, за публиката и за учесниците. Со години тој го градеше „МОТ-овскиот дух“ на дружење и соработка, пред се низ размена на резултатите од истражувањата и експериментот. Во МОТ немаше фестивалски „кујни“ и награди. Можеме да кажеме дека публиката¹⁷¹, пред се, беше и остана бескомпромисен барометар на МОТ-овската селекција. Неговата публика ја сочинуваат посетители од сите возрасти, но сите ја сакаат неговата отвореност, ексклузивност, независност и стремеж кон квалитет.

Лозунгот на Фестивалот МОТ е истиот оној кој беше поставен од Отворениот театарски универзитет при неговото основање: „Масовен, отворен и достапен за присуство и учество на секого и секаде!“

Останувајќи на своите естетички определби и постојано откривајќи нови сценски простори - од аулата на Филозофскиот факултет во далечната 1976 година, преку плоштадот и улиците, ановите во Старата чаршија и на тврдината Кале, освојувајќи ги сцените на професионалните театарски куќи и реанимирајќи ја својата постојана база во МКЦ¹⁷² - Фестивалот МОТ целиот град Скопје го пресоздаваше во театарска сцена. МОТ стана своевидна заштитна марка на Скопје.

Еден фестивал каков што е МОТ е пред се покана за сопоставување/конфронтација и натпревар на разни уметнички опции и креативна чувствителност. Тој ги бараше и изложуваше оние театарски

¹⁷¹ Даден е придонес за демократизација на театарот. Влезот за претставите на МОТ беше бесплатен или со симболична цена на влезниците од 50,00 денари (проследена со популарната порака „Не пуши *Malboro*, дојди на МОТ!“) со цел да се овозможи широка достапност до најнови информации презентирани со претставите и придружните манифестации.

¹⁷² Во монографијата „25 години Младински културен центар“, Младински културен центар, Скопје, 1997, Тодор Кузманов констатира: „Во времето кога се одржува оваа манифестација, Младинскиот културен центар врие од млади луѓе дојдени да видат некоја од МОТ-овските претстави (ова од причина што голем дел од програмите се одржуваат токму тука). Во деновите на траењето на фестивалот (обично околу две седмици) МКЦ работи како драгстор: цели дваесет и четири часа... Како единствен фестивал кај нас со интернационален карактер МОТ придонесува за разбивање на изолационизмот во сферата на културата. Според своите содржини, пак, тој претставува скок во наредниот театарски век“.

проекти кои фрлаат дури и минимално светло врз светот денес и не упатуваат да ги сфатиме меѓучовечките и меѓукултурните врски во едно време со политички, економски и технолошки бранувања.

Како еден од основачите, селектор и уметнички директор на MOT, можеби затоа што секогаш сум работел со дух отворен кон се што се изразува на маргините на доминантните трендови, барав театарски искуства кои се вон од познатите кодови и надвор од стандардната патека на нашиот театар. Тоа беше *предизвикот на алтернативата*. Особено ме фасцинираа измешаните уметнички дисциплини и конфонтацијата на културите, иако претставите/перформансите не ги одбирав првенствено според овие параметри.

Селекцијата и програмата на MOT најчесто беа резултат на борбата помеѓу желбите и можностите. Во процесот на конципирањето на програмата се реализираа контакти со голем број театри од сите страни на светот, коишто се вклопуваат во програмските насоки на MOT - што значи да бидат квалитетни, актуелни, провокативни и да претставуваат театарски предизвик, како и да се веќе афирмирани на театарските фестивали или во средините од каде што доаѓаат (секоја година добивавме по стотина апликации со комплетни творечки досијеа).

Како личност која стои и го афирмира *крстопатот на театарот* - знаев дека еден меѓународен фестивал никогаш не може да биде само спојување на претстави за кои однапред се знае дека се успешни, туку, со поголем ризик, и афирмација на разни приоди, чии продукции, навистина, достигнале разни нивоа на перфекција. Јас верувам во бавни процеси, верувам во изворни, зачеточни истражувања, бидејќи во нив го согледувам остриот и оригинален пристап кон театарското дело.

Повратното значење на Фестивалот MOT и неговото влијание врз развојот на македонскиот театар, како и во поширокиот балкански контекст, е значајно. Многу од претставите на MOT претставуваат и значајни мигови на театарскиот живот кај нас. Многу од претставите на MOT се бисери во театарската презентација на странските театри кај нас: пантомимичарите на Драма студио (*Drama studio*) од Лондон, кои со „Пруфрок“, при раѓањето на Фестивалот, точно на пладне, во аулата на Филозофскиот факултет ја „запалија“ двеилгадната публика (1976);

карневалската поворка со големите кукли на Елс Комедиантес ((*Els Comediants*)) од Шпанија и нивната виртуозна претстава „Сонце, сонценце“ во Куршумли ан; незаборавниот „Крај на Европа“ на *Novu Theatre* од Полска; легендарната „Шехерезада“ на Словенско младинско гледалиште, овенчана со светска слава; фасцинантните куклени претстави „Макбет“ од Јапонија и „Хамлет“ на Театарот ИТД од Хрватска; свечената парада и огнометот по повод јубилејниот 20-ти МОТ со „Гигантомахија“ на *Plasticiens Volants* од Франција, кои го исполнија центарот на Скопје со најбројната МОТ-овска публика (1995); „Трите животи на Луси Каброл“ во чудесната изведба на *Plasticiens Volants* од Велика Британија, која по последната 300-та изведба беше поздравена со овации (1996) - актерите и публиката ја пееја заедно песната од претставата (за која, дури тука, открија дека потекнува од нашите краишта!) и новиот циркус со фасцинантниот *Cirkus Cirkor* од Шведска и „00.00 Милениум“(1999), со што МОТ го одбележа доаѓањето на новиот Милениум. Само овие неколку претстави, афирмирани и на најзначајните светски театарски фестивали, ги потврдуваат високиот рејтинг, творечкиот квалитет и валидноста на концепцијата на МОТ.

На Фестивалот МОТ беа промовирани и најзначајните имиња на поранешната југословенска театарска сцена, некои од нив тука ги реализираа своите први творечки почетоци - а не помали се и проблесоците на македонската драма и театар, особено на театарската алтернатива и авангарда, меѓу кои Театарот на Ромите „Пралипе“ и Театарската работилница на Филозофскиот факултет се трајно вградени во темелите на МОТ.

Младиот отворен театар од основањето се застапуваше за промоција и поддршка на младите театарски творци. Во тоа е доследен до денес. МОТ овозможи реализација на голем број фестивалски премиери, како негови проекти или копродукции, со што ја потврди својата *отвореност* како стратешка можност за работа на алтернативните театри, независните проекти и на другите форми на партнерство кои ќе земат учество во новите театарски визии во Македонија. Особено беше важно претставувањето на студентите на Факултетот за драмски уметности (ФДУ) во Скопје. Низ МОТ-овската

ширум отворена врата беа промовирани: Сашо Миленковски, Горан Тренчовски, Сашко Насев, Дејан Дуковски, Александар Поповски, Златко Славенски, Жанина Мирчевска, Искра Шукарова, Рисима Рисимкин, Кристијан Ристевски, Југослав Петровски... а исто така и цела плејада актери, сценографи, костимографи, мајстори на театарската фотографија - иднината на македонскиот театар!

Првиот самостоен меѓународен театарски проект на МОТ, откако стана член на ИЕТМ, беше Меѓународната театарска колонија со фестивалската премиера на Ајсхиловата трилогија „Орестија“ во рамките на 33-то „Охридско лето“ (1993)¹⁷³.

Во последните години на 20-тиот век - за да се охрабрат иновативни, експериментални продукции и средби и соработка на уметниците - заедно со познатите кореографи Јошико Чума (Yoshiko Chuma) од Њујорк и Берт Гештетнер (Bert Gstettner) и неговата трупа Танц Хотел од Виена (кои шест пати со голем успех учествуваа на Фестивалот), МОТ организираше работилници за современ танц за македонските танчери, кои резултираа со јавна презентација и фестивалски премиери.

Голем број на придружни програми се составен дел на секое издание на МОТ и тие се значаен сегмент во афирмирањето на неговата концепција: изложби на плакати, театарски фотографии, сценографии и костими; видео и филмски проекции на театарски претстави; вечери на театарска музика; промоции на театарски книги и списанија; меѓународни семинари и работилници за театарот на Интернет, средби на младата театарска критика, семинари за театарски менаџмент и др. По секоја претстава (особено во 1970-тите и 80-тите) или како независен проект

¹⁷³ За прв пат кај нас три различни самостојни екипи на млади театарски творци, по подготовките на своите матични сцени - театарските академии во Софија и во Љубљана и Академската театарска лабораторија во Скопје, - и десетдневното заедничко работење во Меѓународната театарска колонија во Охрид, на 16-ти август 1993 година на три различни сценски простори на Самоиловата тврдина ја изведоа својата радикална верзија на Ајсхиловата трилогија „Орестија“. Македонската телевизија го овековечи овој настан со снимање на документарен ТВ-филм, според сценарио на Љубиша Никодиновски - Биш и во режија на Горан Тренчовски, а во книгата „Орестија“ (Метафорум - Младински културен центар/Македонски ИТИ центар, Скопје, 1993, во едицијата „Естетичка лабораторија“, стр. 223-285) беше публикуван прилогот „Орестија во акција“ на Љубиша Никодиновски - Биш.

имаше редовно средби со творците и тематски разговори за значајни настани на современиот театар итн. Организирани се дискусии за најпознатите македонски алтернативни групи - Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“, Театарот на Ромите „Пралипе“ и за Театарската работилница ФФ.

Најпрепознатлива формула на Фестивалот MOT е да се биде во тек со ДУХОТ НА ВРЕМЕТО, да се биде актуелен и во средиштето на светските театарски струења. Како што луцидно ќе забележи и виенскиот театарски режисер Јозеф Хартман: „Драмската рамка на ‚Театарот на крстопат‘ не се занимава повеќе со трагање по неопходната театарска прогресија, туку трага по неверојатното и по можностите што таа ги нуди за една специјална продукција“¹⁷⁴.

Успехот и нагорната линија на MOT говорат за неговото значење и вредност. Пред сè, тие се резултат на истражувањето и прикажувањето на најновите продукции во современиот театар и танц, на театарот на движење и на новите технологии и визуелизација во театарот, со посебен акцент врз новиот циркус и уличниот театар (за да се поттикне нивниот развој во нашата театарска средина), како и врз новото читање на класиката со акцент врз високите дострели на актерската игра. Токму заради ова MOT има и образовна вредност, за публиката и за театарските луѓе, како и за теоретичарите и критичарите на сценските уметности во нашата земја, кои растат и се развиваат со него. Залагањето на Фестивалот MOT за новите театарски форми е, и отсекогаш било, стремеж тие да се инкорпорираат и да се поттикнат во нашата театарска средина.

„Со евидентните вредности, што станаа негова константа и растеж - MOT е незаобиколна театарска манифестација на Балканот, пред сè како една од движечките сили на сопствената и на интеграцијата на нашата земја во семејството на културите (и особено на театарот) во Европа и во светот. Колку тоа симболично да звучи, MOT го овозможуваше „пробивот низ ѕидот!“

¹⁷⁴ Види Joseph Hartmann: *MOT - Junges Offenes Theater, Ein Theaterfestival in Skopje/Makedonien*. Thema 1995: „The Theatre at the CrossRoads“, KulturKontakt, Vienna, N 19, 1996.

Денес за MOT може да се прочита во „Планетата на фестивалите“ (Planete Festivals) ¹⁷⁵ на Француската асоцијација за уметничко дејствување (Association Francaise d'Action Artistique – AFAA) и во другите водичи за фестивалите во светот, или да се побараат информации во глобалното театарско село на Интернет - фестивалската мрежа FEST-PASS или на страниците на IETM и SCENIS, како и на неговиот web-site: <http://www.unet.com.mk/mot> и <http://www.mot.com.mk> или во базите на пребарувачите Alta Vista, Alta Vista и др. MOT стана член и на Европската мрежа на информативните центри за изведувачки уметности (European Network of Information Centres for the Performing Arts - ENICPA), со што се отвораат нови можности за користење на новите технологии и размена на информации.

На крајот на 20-от век и на почетокот на новиот загадочен 21-ви век, определени истражувања и нови сознанија во новиот театар и танц во светот, а и кај нас, се завршуваат или се појавуваат како своевиден римејк. Се прашуваме: Што, како и каде понатаму?! Тоа е прашањето што MOT постојано го поставуваше - и се обидуваше да посочи на одговорот. По овој период од 30 години јасно се согледува дека MOT ги поставуваше глобалните прашања и насоки за преиспитување и превреднување на постоечките вредносни системи и театарски поетики кај нас¹⁷⁶, па и пошироко. Тоа беше возбудлива потрага по ТЕАТАРОТ НА ИДНИНАТА: Дали тоа ќе биде театар во кој (ќе) доминираат компјутеризацијата, видеото, ласерите и другите нови технологии? Или театар без зборови, театар на симболи и знаци? Или...?

Определбите на MOT беа наша судбина. Но, и тој си го поставуваше својот предзнак, како дилема, како жива, дејствена, актуелна алтернатива: Каков MOT, а тоа значи каков театар, му треба на нашево време? За да му бидат достоини, за да го изразат и артистички

¹⁷⁵ *Planete Festivals* (Les grands rendez-vous internationaux): Macédoine, Skopje - MOT International Theatre Festival, AFAA, Paris, 1996, str. 102.

¹⁷⁶ Во интервјуто под наслов „Поетиката на MOT“, Македонско Време, Скопје, бр. 48, октомври 1998, стр. 36, театарскиот критичар Иан Херберт (Ian Herbert), од Лондон, вели: „Што се однесува до MOT, импресиониран сум од разните жанрови и театарски поетики застапени на фестивалот и од енергијата и љубопитството манифестирани на фестивалот“.

да го претстават - веднаш и тука, на своја почва. За да им даде импулс и да им удри белег на промените за понатаму. За да биде предвесник - како што беше откако настана до денес - алтернативниот фестивал Млад отворен театар!

ПОЕТСКИ ТЕАТАР „СКРБ И УТЕХА“

Поетскиот театар „Скрб и утеха“ е една особена и ретка појава во нашата театарска и воопшто уметничка алтернатива. Дејствува непрекинато од 1988 година. Негови основачи се актерите Тихомир Стојановски и Владо Денчов, кои имаа лично искуство во младинските алтернативни групи, а потоа станаа професионалци во театарската уметност - Тихомир Стојановски е наставник на Факултетот за драмски уметности, а Владо Денчов режисер во Македонската телевизија. Но, првичната изворна љубов кон алтернативниот театар ја имаат раазвиено во специфичен израз и форма, со кој ја дополнуваат и озоможуваат да се догради сликата за алтернативните театарски настојувања во македонската култура.

КАРАКТЕРИСТИКИТЕ НА ТЕАТАРОТ „СКРБ И УТЕХА“

Членовите на Поетскиот театар „Скрб и утеха“ исклучителна важност му даваат на сценскиот говор и на презентацијата на поезијата. Бележитиот уметнички жанр во македонската уметност - поезијата, кој има блескави остварувања и во фолклорната и во граѓанската форма, тие со голем успех, артистички зрело и со позитивна рецепција го адаптираат за театарската сцена. Самата нивна драматизација претставува нов уметнички напор и пат и надополна на сите други видови театарска креација кај нас.

Во постановките на Поетскиот театар „Скрб и утеха“ настапуваат претежно професионални актери: Мину Угриновска, Александар Шехтански, Зорица Панчиќ, Ердоан Максут, Кети Дончевска, Биљана Беличанец, Јордан Витанов, Соња Самарџиева, Сашо Тасевски, Рубенс Муратовски, Валентина Божиновска, Слободанка Чичевска, Ида Николовска, Страшо Милошевски, Елизабета Матиќ и други. Некои од нив немале амбиција да учествуваат во младинските алтернативни форми и им недостасува вакво искуство, но визијата и активноста на театарот „Скрб и утеха“ е толку творечки инспиративна, што и

професионалните творци се решаваат својот творечки импулс да го проверат во еден алтернативен проект и да дадат придонес кон развитокот на театарскиот дух и рецепцијата на лириката и епиката и на ваков, невообичаен начин.

Поетскиот театар „Скрб и утеха“ настапувал низ цела Македонија и на разните театарски манифестации - Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, „Скопско лето“, „Рацинови средби“ во Велес, Фестивалот на камерен театар „Ристо Шишков“ во Струмица, „Млада Хераклеја“ во Битола, Меѓународниот театарски фестивал Млад отворен театар и на „Скомрахи“ во Скопје. Во 1989 година на Фестивалот „Војдан Чернодрински“ во Прилеп Театарот „Скрб и утеха“ ја изведе претставата „Ацо Караманов - етиди во В/Бе-мол“ (8 мај 1989 година), за која ја доби наградата на Втората програма на Радио Скопје за најдобра претстава на придружните манифестации на најзначајниот фестивал на македонските театри. Театарот „Скрб и утеха“ гостувал и во Албанија и во Шведска.

Во спомен на Мину Угриновска, која трагично го загуби животот патувајќи од Прилеп во Струмица на театарска проба, Театарот го востанови Театарскиот маратон „Мину Угриновска“, кој подоцна прерасна во меѓународни средби „Дионисови чествувања“.

Театрологот Александар Алексиев пишува за дејноста и значењето на Театарот „Скрб и утеха“: „Од сите експериментални групи кои, најчесто изведуваат сопствени текстови, барајќи се себеси, давајќи им оддишка на сопствениот порив, но и обидувајќи се да откријат сопствени сценски модели, па дури и да инаугурираат сопствена поетика, што самото по себе е позитивно и накрај може да ги доведе до одредени резултати - сепак меѓу нив најстабилен и со веќе препознатлив сопствен белег е Поетскиот театар 'Скрб и утеха'. Тој зад себе веќе оствари десеттина мошне интересни проекти, афирмирајќи го она што е најзначајно во нашето скромно поетско наследство (Прличев, Вапцаров, Рацин, Ацо Караманов), потоа нивното внимание го привлече поезијата на Блаже Конески, но и на Лорка, вклучувајќи и многумина други корифеи на поетскиот збор од Антиката до денес. Но овој театар не се премислуваше да се соочи и со делата какви што се 'Чекајќи го Годо' од

Самјуел Бекет, 'Келавата П...' според Ежен Јонеско. Раководен квалификувано и со јасна творечка концепција, при што визуелизацијата го поткрева интензитетот на поетскиот збор од страна на Владо Денчов и Тихомир Стојановски, театарот 'Скрб и утеха' пополнува една недвосмислена празнина во нашиот театарски живот, оставајќи ги далеку зад себе сите досегашни слични парцијални обиди.¹⁷⁷

ПРЕТСТАВИТЕ НА ТЕАТАРОТ „СКРБ И УТЕХА“

За идејата за Поетски театар и за неговото раѓање, неговиот духовен основоположник Тихомир Стојановски во својата книга „Времето на скрбизмот“ пишува: „Играв една вечеринка „Кога книгите би зборувале“ (Дидро, Гете, Аристотел) - премиерно прикажана во октомври 1988 година - на сцените низ Републикава, во Тетово, Радовиш, Штип, Скопје. Какво призејмување по мојот престој во Лондон. На пијано свиреше славниот поет и аниматор Александар Прокопиев. Дружењето со него беше задоволство, посебно со неговиот детски оптимизам и радост во изведбите. Набрзо потоа се вклучи и Владо Денчов, храбриот рицар на зборот, и ја направивме претставата „Ацо Караманов - етиди во Бе-мол“. Истражувавме драмско и мизансценско толкување на песните. Премиерата се случи во декември 1988 во салонот „19,19“, потоа игравме во театарот Центар, МКЦ, Даут-Пашиниот амам и на театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, каде што Втората програма на Македонското радио ни додели награда за најдобра претстава во придружните манифестации. Во секој случај беше тоа несекојдневно толкување на поезијата со сцени, музика и говор. Тргна поетскиот театар, пријателчиња, имаше многу љубов и енергија во сето тоа“.

Успешниот прием на поезијата на Ацо Караманов и „Етидите во В/Бе-мол“ беша предизвик да го изберат „Кафезот“ на корифејот на македонската поезија и книжевност Блаже Конески. Се сретнале со него лично, им дал дел од необјавените ракописи, како што велат, со

¹⁷⁷ Александар Алексијев, *Љубов за љубов*, цит. дело, стр. 41.

неверојатна доверба и почит. Во претставата Весна Дајлевиќ свирела на пиано, актерите Владо Денчов и Тихомир Стојановски воделе дијалог преку поезијата на Блаже, за судир на бунтот и помирувањето, за младоста и мудроста, за доброто и злото... Премиерата беше одржана на 22 февруари 1990 година во салонот „19,19“. Што се однесува до кафезот кој го содржи насловот, Стојановски ќе забележи: „Тоа е она состојба, во која Конески, 'создавајќи' го современиот македонски јазик, бегајќи од едните им се приближуваше, според силата на оние што се на власта, на другите“.

Со доаѓањето на младата талентирана актерка Мину Угриновска во Поетскиот театар, се поттикнува нов ентузијазам, силна верба и чувство дека се сега веќе тројца што размислуваат поинаку, кои што сакаат на сцената да го афирмираат убавиот збор. Се определуваат за „Растрел“¹⁷⁸ на Никола Јонков Вапцаров, за неговите песни полни со дух и ангажман. Вапцаров е болна тема на македонската поезија, зашто настрада во виорот на социјалната и националноослободителна борба, за кои се подготвуваше духовно со својата поезија, а на тоа ги поттикнуваше и младите генерации. Тројцата млади творци од Поетскиот театар заедно го одбираат материјалот, базиран врз филозофските писма на Вапцаров до неговата сопруга Бојка. Проектот е колективна работа, премиерната изведба е на нивната „матична сцена“, на Факултетот за драмски уметности, на 15 февруари 1991 година. Тогаш за прв пат се промовираат во Поетски театар „Скрб и утеха“. - „Ако треба, и ти ќе умреш за таа идеја!“ - така, пред да го растрелаат, им провикнал Вапцаров на мајка си и на жена си.

По претставата „Растрел“ на Театарските игри во Прилеп, додека траел аплаузот, на сцената се качиле старите актери, доајените на македонскиот театар Илија Милчин и Тодорче Николовски да им честитаат. На разговорот за претставата, Илија Милчин кажал дека младите антузијастички со гордост го носат името „Скрб и утеха“ на првиот

¹⁷⁸ Гоце Ристовски: *Премиера на „Растрел“, „Нова Македонија“*, 15.02.1991 - „Скрб и утеха“ ја продолжува линијата на убаво кажаниот збор, за тој да добие вистинска изговорна вредност.“

Македонски театар на Војдан Чернодрински. И дека се грижат за јазикот играјќи го најтешкиот вид театар.

Следува поезијата на Коста Рацин. Во Салонот „19,19“, во вообичаениот термин (19,19 ч.), на 17 декември 1991 година премиерно е изведена претставата „Раскрилување“, работена според поезијата на Кочо Рацин, како заеднички проект на Поетскиот театар „Скрб и утеха“ и скопскиот Културно-информативен центар. Режиер е Владо Денчов, драматизацијата ја подготви Тихомир Стојановски, костимограф е Невенка Таневска-Петровиќ, сценограф Крсте Џидров, а музиката е дело на Јане Пенoв. Во претставата учествуваат актерите Тихомир Стојановски, Јордан Витанов, Мину Угриновска, Зорица Панчиќ и Владимир Јачев. Продуцент на проектот е Томе Костадиновски.

„Во обидите да се вратиме кон изворноста, вели Денчов, се обидуваме да го „рехабилитираме“ зборот и чистиот говор изговорени на сцена, а со тоа и исконските чувства како почит кон професијата со која се занимаваме и кон вистинските театарски гледачи-вљубеници. Ние се обидуваме шекспировското во нашата средина да го изразиме преку творештвото на Рацин. „Раскрилување“ се темели на за нас клучните два момента, врз кои ја пластиме нашата и една од можните вистини. 'Не смее да се зборуе. Треба да се пуштат корењата до дното на земјата. Треба да се пуштат и спружат рацете како живи гранки. Рацете. Човечките раце. Бескрајно слободните...' Од тој аспект, „Раскрилување“ е претстава за тишината", пишува за претставата Гоце Ристовски, во „Нова Македонија“.

На 19 мај 1992 година, во изложбениот салон на Културно-информативниот центар, „Лорка“ е новата премиера на Поетскиот театар „Скрб и утеха“, работена според поезијата на прочуениот светски поет Федерико Гарсија Лорка. Со Јане Пенoв на гитара, Тихомир Стојановски и Владо Денчов играат музика и поезија. Во книгата, Тихомир запишал: „Ако некогаш сретнете некого кој бил присутен таа пролетна вечер, прашајте го дали се сомнева дека 'зборот може да те крене до ѕвездите, но и да те убие' (цитат од Рацин). Или до ден-денеска, кога ќе сретнам некого кој бил присутен тогаш и таму, ја чувствувам неговата почит со полно срце кон поезијата. Ајде, нека рече некој дека актерот е циркузант

и клоун, како што ги има некаде некои... Остатокот е театарска критика“.¹⁷⁹

Во летото 1992 година ја работат „Т'га за лебедот“, што се, всушност, драматизирани „Сердарот“ и биографијата на Григор Прличев. Со голема екипа од 14 луѓе, копродуцент/носител на проектот е и скопскиот Младински културен центар. Премиерата беше во извонредниот амбиент на Куршумли ан, во рамките на „Скопско лето“, на 5 јули 1992 година. Есента на МОТ, на 1 октомври, беа прикажани „Т'га за лебедот“ и „Раскрилување“, како своевиден портрет на овој Поетски театар и израз на поддршка за неговите високи културни напори. За претставата, работена според Автобиографијата и поемата „Сердарот“ од Григор Прличев, адаптација на текстот направи Тихомир Стојановски, режисер е Владо Денчов, сценограф Крсте Џидров, костимограф Анита Блажевска, автор на музиката Јане Пенев, а продукцијата и организацијата ја водеа Томе Костадиновски и Емилија Михајлова. Улогите во „Т'га за лебедот“ ги толкуваа: Милица Стојанова, Јусуф Гулески, Ердоан Максут, Данче Георгиевска, Јордан Витанов, Мину Угриновска, Предраг Павловски и Тихомир Стојановски.

„Претставата 'Т'га за лебедот' е тежнение со алхемиска страст за устоличување на неговото височество Зборот на заслужениот пиедестал на македонската театарска сцена, како нагласен порив за враќање кон коренот, оти на почетокот беше зборот. Безбели 'Т'га за лебедот' е обид возвишената поезија на генијалниот поет Прличев да блесне како зрак на предупреда од погрешно изговорената реч во пресекот на времето минато, сегашно и идно.

Поетиката на оваа претстава се заснива врз култивирана емоција, јасна мисла и соголен говор на стихови, сведен на нужните сценски движења, а динамиката се гради со внатрешен набој, со користење светлосна игра и богатство на звуци, што значи си поставивме исклучително сложени задачи“ - вели режисерот Денчов.

¹⁷⁹ Тихомир Стојановски, *Времето на скрбизмот*, Културен центар „Скрб и утеха“, 1998, стр.15.

Предизвикот „Хамлет“ (со премиера на 14 октомври 1992 година во Салонот „19,19“), со дилемата „Да се биде или не?“, не го одбегнува ни Тихомир Стојановски. „Сам на празна сцена, без костим и музика. Можете ли да го замислите тоа чувство, ќе се исправиш простум пред рефлекторите, 20-тина сцени/монолози од Вилијам (Шекспир) ти виснале на вратот, а брановите на јамбот те маваат со метафори. Владо Денчов пред една изведба на мајтап ми вели: Го изигруваш Хамлет?!“

Потоа се префрлуваат на системот, и покрај незавидната финансиска ситуација (која е карактеристика за сите алтернативни проекти кај нас), за која реагираат и јавно, одат понатаму - играат од љубов! Собираат „тим за триумф“: Јордан Витанов и Слободанка Чичевска од Велес, Биљана Беличанец и Кети Дончевска од ФДУ, Ердоан Максут од Турската драма и Тихомир Стојановски. Со режија на Владо Денчов и музика на Јане Пенев, костими на Анета Блажевска-Бошњаковска, сценографија на Крсте Џидров - нова претстава, според Ежен Јонеско. За пробите и работата на „Келавата П...“ велат: „Се смеевме и уживавме во фантастичните сцени на Јонеско. Навистина пробите беа вистинско задоволство“. Премиерата се одржа на 11 март 1993 година во салонот „19,19“.

На ФААТ во Кочани, незадоволни од организацијата и од 200 деца во публиката, „Келавата П...“ ја играат со жар да убедат, да победат во името на театарот. Поетот Матеја Матевски ги бодри во нивната мисија. Следните настапи се своевиден експеримент - на Клиниката за психијатрија, во селото Велестово над Охрид, во Корча и во селото Пустец (Албанија), играат дење, ноќе, на отворено, секаде контактот со публиката е активен процес на соочување со актуелниот миг, како што велат. Освен тоа, голем број љубители ја гледаат претставата по двапати или трипати, имаат потреба да го сторат тоа. На крајот на претставата музички се разлива нашата химна...

Следниот предизвик е Семјуел Бекет и „Чекајќи го Годо“, премиера на 20 декември 1993 година во Театарот на народностите. Режијата е на Владо Денчов, драматург Тихомир Стојановски, музиката на Јане Пенев, костимите на Анета Блажевска, сценограф Крсте Џидров, преводот на Ленче Денчова, организацијата на Емилија Михајлова. Лица: *Владимир* -

Ердоан Максут, *Естрагон* - Тихомир Стојановски, *Поцо* - Зорица Панчиќ, *Лаки* - Кети Дончевска, *Младичот* - Соња Самарџиева.

Со претставата „Дрвеница“ од Владимир Мајаковски играат во Казнено-поправниот дом во „Идризово“ на 6 декември 1994 година, со театарската група, која веќе претставува алтернативна фаланга: Слободанка Чичевска, Ида Николовска, Јордан Витанов, Рубенс Муратовски, Сашо Тасевски и Тихомир Стојановски. Музика пуштаат режисерот Владо Денчов, учествувале и балерините Маја Симеонова и Маја Јовановска.

Долу со затворените луѓе седеле и двајца документаристи од Македонската телевизија: Тања Битољану и Никола Т. Калајџиски и театарскиот критичар Гоце Ристовски. Во нивните сеќавања останала неостварената желба сето тоа да се документира и на лента, да се облагороди со музика, да се монтира и да им се прикаже на гледачите.

Премиерата на претставата „Ние“, работена според античките текстови од Плутарх, Аријан, Демостен, од Библијата, во драматизација на Тихомир Стојановски, се одржа на 12 февруари 1996 година во Салонот „19,19“. Ликот на Александар Македонски го толкувал Владимир Денчов, *Олимпијада* - Валентина Божиновска, *Лидија* - Елизабета Матиќ, *Свети Павле* - Страшко Милошевски, а во улогата на *кралот Филип* - Тихомир Стојановски.

Во својот текст по повод премиерата Бисера Лијак пишува: „Крикаат актерите, членовите на претставата 'Ние', од кои секој, како во калеидоскоп, вредно си го исцртува своето стакленце, својот дел од колажот, мозаикот на сцената. Македонија, земја на Филип и Александар Македонски, луѓето кои направија сè да останат предностите на културата и цивилизацијата во земјите чии хегемони беа, со што ја покажаа својата доблест, своето ниво на култура и жед за неа - Македонија, лулката на христијанството, во која свети апостол Павле ги формира првите христијански општини, светилникот кој ги отвори очите на светот, за и ден денес да не ни го признаваат името и презимето...

Имаме ли слобода на човечките идеи? Ја зборува ли актерот вистината што другите не смеат да ја кажат и служи ли, се жртвува за сцената или ја користи за сопствени идеи?... Салонот 19,19 беше

претесен да ги прими сите вљубеници во искрењето на актерите на театарот 'Скрб и утеха', вечерта на премиерата на 'Ние'. Беше задоволство да се проследи. Не пропуштајте!“¹⁸⁰

На истата сцена претставата беше повторно изведена и на 23 февруари 1996 година, во рамките на Театарскиот маратон „Мину Угриновска“. На манифестацијата „Млада Хераклеја“ во Битола, во касарната, на 29 август 1996 година. Од посебна важност за Поетскиот театар „Скрб и утеха“ е што во Шведска, во Малме, претставата „Ние“ беше изведена во Театарот „23“ на 14 и 15 септември 1996 година.

Претставата „Магбет“ од Вилијам Шекспир, како монолози, премиерно е изведена на 21 февруари 1997 година во Салонот 19,19. На 10 март 1997 година, со фрагменти настапуваат пред шаторот на студентите кои штрајкуваа со глад пред Собранието во паркот „Жена борец“.

ЕСТЕТИЧКИТЕ КАРАКТЕРИСТИКИ НА „СКРБ И УТЕХА“

Критичарот Гоце Ристовски, кој имаше сензибилитет за алтернативните театарски движења кај нас, кон публикацијата „Времето на скрбизмот“ од Тихомир Стојановски, со која се одбележа и десетгодишниот јубилеј на Поетскиот театар „Скрб и утеха“, напиша:

„Упорноста, ентузијазмот, бескрајната желба и, над сè, вербата во 'исцелителната' моќ на театарот во третманот на општествените метастази, на театарот 'Скрб и утеха' му обезбедија достоинство место во театарското живеење во Република Македонија во последната деценија.

Скромните почетоци на овој алтернативен театар од нашата театарска јавност беа примени со нескриени резерви и скептицизам, веројатно и како резултат на практиката на алтернативните театарски проекти и групи кај нас да бидат од краток век... 'Скрб и утеха' чекор по чекор ја градеше својата театарска физиономија, не отстапувајќи ни педа од својата етика и естетика, остварувајќи бележити проекти и потфати, што секако забраздува во плодната македонска театарска нива. Резултатите се евидентни, иако можеби недоволно и уште повеќе

¹⁸⁰ Бисера Лијак, „НИЕ“, Поетски театар „Скрб и утеха“ (премиера).

несоодветно и недоволно квалификувано евидентирани. За овие десет години исполнети со многу скрб и малку утеха, овој специфичен театар учествуваше, безмалку континуирано, на најзначајните манифестации во земјата, најчесто во придружните активности, надвор од официјалната програма, во прв ред на Македонските театарски игри 'Војдан Чернодрински', но и на фестивалот 'Ристо Шишков' и ФААТ (Фестивал на аматерски и алтернативен театар), редовно понудувајќи некои пријатни изненадувања од сопствената театарска работилница.

Во името е знакот, вели една стара изрека. Не случајно „Скрб и утеха“ се надоврзани на великиот Чернодрински и неговиот театар и театарско дејствување на овие простори. На самиот почеток „Скрб и утеха“ - се разбира, на двајцата театарски верници Тихомир Стојановски и Владо Денчов - се зафати со еден „крупен залак“, како да се изговори стихот на сцената. И резултатите не изостанаа. Токму овој театар се наметна со одговорниот однос при создавањето на театарскиот акт, водејќи при тоа строга, голема, вистинска грижа не само за визуелниот сценски израз и сценските движења, туку и за сите останати, рамноправни чинители на театарот, а, пред сè, на сценскиот говор и употребата на литературниот македонски јазик на театарските сцени, подзафатени последниве години со разни зарази и болештини во актуелниот македонски театарски живот.

Што останува од театарот како уметност на мигот? Напати само низа несусшти зборови, поначесто празни, накачени во некој весник, како низа палени црвени пиперки по терасите и балконите, чија што неминовна иднина е под ударите на некој дрвен толчник. Од ваквите сведоштва мало е фајдето, дури и никакво. Останува и по некоја побледена фотографија како „сведок“, за да ги буди спомените, или некој видео запис, што пред сè е регистрација отколку приказ на театарскиот настан. Затоа публикацијата „Времето на скрбизмот“ има големо значење, не само за етичката и естетската истрајност на овој театар, туку воопшто за театарскиот живот во нашата земја. Книгата веројатно ќе се наметне и како најсилен показател на потфатот и опфатот на „Скрб и

утеха“ во напорите да се узнае: зошто театар, каков театар, кому театар, каде театар и со кои чинители и сочинители?"¹⁸¹

Денес Театарот „Скрб и утеха“ работи во рамките на Културниот центар „Скрб и утеха“, во кој, покрај театарот, дејствуваат и литературниот клуб „Метафора“ и едицијата „Лицеум“. Литературниот клуб „Метафора“ за десет години има издадено повеќе од 40 книги, меѓу кои во Едицијата Лицеум се објавени преводите на бисерите на театарската и филмската посветеност - „Сон за страста“ од Ли Стразберг, „Точка на пресвртот“ од Питер Брук, „Животот на театарот“ од Џулијан Бек и други.

Директор на Културниот центар е Игор Стојановски, уметнички директор и драматург на Театарот е Тихомир Стојановски, режисер на Театарот е Владо Денчов. Културниот центар „Скрб и утеха“ нема свој објект ниту просторија.

Но останува забележано дека две децении Поетскиот театар „Скрб и утеха“ дејствува на истакнувањето на убавината и експресивноста на македонскиот јазик и на одбраната на автентичната театарска свест и креација. Овие алтернативни театарски дејци се истакнуваат во афирмацијата на универзалната култура, што е еден од видовите на алтернативното уметничко дејствување. Сконцентрирани врз моќта на зборот, како оригинално творештво на нашиот народ, тие истовремено се и големи поборници на претставувањето на највисоките дострели на македонската национална свест, а посебно на драматичните, трагични, страдалнички пројави во нашите животи. Кај нив минатото и сегашнината се проникнуваат со силата на артизмот, како што и навестувањето на иднината е поврзано со јазолот на минатото и сегашноста.

Во естетска смисла, авторите на Поетскиот театар „Скрб и утеха“ дејствуваат префинето, суптилно, кажувајќи ги зборовите со сила на откровение, а идеите пласирајќи ги со амбиција да потресат. Тие имаат естетика, која е блиска до определбата на романтичарите. Се разбира, тоа се *модерни романтичари*. Нивниот романтизам не е слаб, болникав,

¹⁸¹ Тихомир Стојановски, *Времето на скрбизмот*, цит. дело, стр. 230-231.

малокрвен, истоштен, туку силен, егзалтиран, во напон на енергијата, алтернативен. Тие даваат автентично видување на моќта на театарот, во кој македонскиот збор, вешто, осмислено, точно кажан, проблеснува со силата на волтеријанската порака дека во театарот понекогаш треба да се говори силно.

ВРЕДНОСТ НА ТЕАТАРСКАТА АЛТЕРНАТИВА ВО МАКЕДОНИЈА

Од претставувањето и анализата на алтернативните театри во Македонија може да се извлечат повеќе филозофски, театролошки и естетички заклучоци, кои се значајни и за разбирањето на театарското дејствување во нашата земја, како и пошироко, за осмислување на духовните предизвици и естетски дострели во современото македонско творештво. Меѓутоа, останувајќи само на концептите на алтернативното театарско творештво, можните филозофски обопштувања ќе останат настрана. Може да се случи да не дојдеме до суштествени рецентни естетички изводи. Современата естетика, а идната најверојатно уште повеќе, нема да оперира само со реалните поетски на конкретните творци и стилови, туку ќе биде наука за отвореноста на духот пред сите разни видови животни, социјални и творечки предизвици. Тоа го отвори Модерната, чишто истакнат вид е токму алтернативното уметничко, па во таа смисла и театарско творештво, а тоа го продолжи и Постмодерната, која самата е една генерална алтернатива на севкупната досегашна светска култура, а, во филозофска смисла, е токму овој иден широкостран пристап кон сознанијата, чиј составен дел ќе му биде естетска димензија.

Нашето истражување на клучните, најзначајни и најнеобични форми на алтернативното театарско творештво во Македонија ни овозможи да ги потврдиме своите погледи за потребата, вредноста и значењето на алтернативните театарски пројави кај нас - а истовремено и на нашите општокултурни ставови за театарот и за уметноста воопшто. Впрочем, колку годе идеите на Павао Вук-Павловиќ, кај кого студиравме и кој беше ностител на еден радикален став за активноста на уметноста во своето време, како и погледите на академикот Георги Старделов, со кого ја водевме заедно дејноста на Естетичката лабораторија на Филозофскиот факултет во нејзината, како што вели тој, „херојска епоха“, беа базични за вградување на филозофските визии во базата на македонското творештво и на неговата критика - тие двајца најзначајни професори по естетика за нашите погледи и визии не ја отфрлаа, туку ја

сакаа и ја афирмираа целината на уметноста, од класичната до најновата, од традиционалната до најрадикалната, од најсуптилната до убавата популарна. Затоа не извлекуваме заклучоци за соодветни значајни естетски придонеси на македонската театарска алтернатива, за со тоа да го заклучиме погледот во една ограничена, стерилна, догматизирана афирмација на *алтернативното ново*, на *вонинституционалната уметност*, на *аматерскиот ангажман* - туку алтернативата ни се појавува како составен дел на општите естетски процеси, важна само доколку вистински е *нешто друго*, социјално критички, творечки невообичаено, антрополошки битно. Во таа смисла и ги истакнавме оние алтернативни појави во македонскиот театар кои беа вистинска новина за разбирање на театарот, за ширење на театарската комуникација, за унапредување на театарската експресија, за вклучување на нашите театарски сфаќања и креативни насоки во највредните светски пројави од тој вид. Значи, станува збор за значајни естетски идеи и остварувања, т.е. за творештво кое, иако алтернативно (односно, во нашиот случај младинско, критичко, израз на разни револти, дело на невообичаени амбиции за стандардниот театар...), спаѓа во најзначајните појави во македонската култура во времето на нивното создавање (што, во Естетичката лабораторија, се сметаше дека е битие на театарот).

Затоа за историјата на македонската театарска алтернатива е значајно што неа ја создаваа - во оваа смисла како што ја истакнавме - најталентираните млади театарски творци во Македонија (заедно со своите придружници литерати, преведувачи, музичари, ликовни уметници и архитекти, се разбира и најголемите идни актери, како што е важно и тоа што со нив настапуваа и младите филозофи). Исто за историјата на македонската театарска алтернатива е значајно што тие творци се искалија низ алтернативата и потоа тие искуства ги ставија во служба на *големиот театар*, така што во македонските театарски дела лесно препознаваме инспирации од алтернативата и нејзини важни искуства. Потоа за историјата на македонската театарска алтернатива е значајно тоа што и публиката и критиката и истражувачите на театарскиот дух не беа скептични кон значајните алтернативни потфати,

туку ги прифаќаа, уживаа во нив и секој на свој начин и од своја страна ги пофалуваше и инсистираше на нивното натамошно проникнување во општата градба на нашата култура. И уште нешто, за историјата на македонската театарска алтернатива е битно што некои од значајните пројави долго го задржаа угледот на својот алтернативен пристап и квалитет, што - не е чудно заради високите дострели на тие дела! - тие останаа наши параметри за одлично културно дејствување. Такви се „Голтарите“ и „Зелената гуска“, на пример, или персистентно присутните во македонската култура Рахим Бурхан и „Пралипе“, или најзначајниот театарски фестивал во земјата „Млад отворен театар“, кој изникна од алтернативата и до денес ја брани и афирмира.

Тоа е општата естетска и културна смисла на македонската театарска алтернатива, од чие истражување можеше да дојдеме до ваквите естетички ставови.

БРОЈНОСТА НА АЛТЕРНАТИВИТЕ ПРОЈАВИ ВО МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРА

Во нашата дисертација посебно ги обработивме театарските определби, дејства, развој и резултати на неколку театарски пројави - Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“, Театарот на Ромите „Пралипе“, Отворен театарски универзитет, Театарската работилница на Филозофскиот факултет, Театарот „Чекори“, театарските аматерски групи од Источна Македонија, Фестивалот Млад отворен театар и Поетскиот театар „Скрб и утеха“. Тие се најзначајните, естетски развиените, творечки најинтересните и културно највлијателните алтернативни театарски форми кај нас.

Во Македонија во изминатите половина век се појавија и други алтернативни пројави, некои од нив значајни за своето време и влијателни за целината на македонското театарско творештво. Тие покажуваат дека духот на алтернативноста оди заедно со модерните театарски стремежи и дека самиот театар, во потрага по својата смисла, публика, сила на изразот и зборот, со желбата да твори на нов, модерен,

авангарден начин, ќе се обрати кон алтернативата за да пронајде таков свој ексклузивен пат и да создаде нешто важно ново.

Во историјата на македонската култура, мошне е важно одделувањето на група млади актери од најголемата театарска институција Македонскиот народен театар во 1955 година, како израз на нивната потреба да творат на нов начин. Македонскиот театар тогаш ја развиваше класицистичката соцреалистичка верзија на театарот. Во земјата настапија огромни промени во општествено-политичка смисла, во Македонија се појавија литературни и сликарски модернистички стремежи, така што театарските творечки духови не останаа мирни. И во самиот Македонски народен театар имаше модернистички пројави, се поставија пиеси на Тенеси Вилијамс и Артур Милер, но тоа не беше општ тренд. Групата млади незадоволни актери Драги Костовски, Ацо Јовановски и други преминаа во скопскиот Детски-куклен театар, создавајќи нова институција со алтернативни цели. Се разбира, во институцијата тешко се развива алтернатива, новиот театар го доби името Младинско-детски театар и со квалитетот беше големо освежување на театарот и културата кај нас. Големиот скопски земјотрес од 1963 година го пресече тој развој, но отвори пат за нешто друго; оваа театарска институција се пресели во 1965 година во новата театарска барака во населбата Карпош со името Драмски театар, кој долго време ќе биде наш најзначаен театар, ќе поддржува млади творци (кои кај него ќе дипломираат) и ќе одржува плодни меѓународни контакти, повремено обидувајќи се со мали театарски форми, со поставување на најмодерни текстови, со естетската радикалност во режијата да го ревитализира и поддржи алтернативниот дух на театарот во таа епоха. Тргнат на својот пат врз алтернативни амбиции, Драмскиот театар и неговите творци ќе исполнат една важна страница од македонската културна историја.

Во доцните 1950-тите години една студентска сцена го навести идниот бурен развој на алтернативниот театар во Македонија. Во Академското културно уметничко друштво „Мирче Ацев“ на Универзитетот во Скопје, покрај прочуениот хор и фолклорен ансамбл, пошна да дејствува Академска сцена. Претставата „Парадоксот на Диоген“ од Томе Арсовски, еден од најзначајните драмски текстови во

македонската литература, беше првиот успех на оваа театарска група. Гостуваа во многу југословенски градови, а голем успех постигнаа во Полска, земја со висока театарска култура, каде што гостуваа неколку пати.

Тоа беа навестувања и импулси. Алтернативното театарско движење во Македонија е сконцентрирано, како реалност, определба и естетика, во дејноста на групите кои ги истраживме и чија естетичка ориентација детално ја образложивме во оваа дисертација. Се разбира, имаше и низа други алтернативни театарски пројави, за кои овде говориме резимирано, не затоа што некои од нив не направија значајно театарско дело, бележито со комуникативноста и интересно од естетичка перспектива, туку затоа што тие творечки потфати не беа развиени како потрајни, конзистентни истражувања или како естетски дела чии што модел (стил) останал идентифициран во нашата театарска практика и театролошка и естетичка наука.

Главното, постојат, од 1970-тите две групи такви пројави. Едната се однесува на интересните амбиции во рамките на професионалните театри и со професионални творци за нов вид идеен пристап, творечки ангажман и театарска комуникација. Вториот вид се различните аматерски театарски групи, кои се појавуваа и дејствуваа во различни времиња и на различни места.

Од алтернативниот професионален ангажман најбележито е правењето на претставата *Лет во место* на Горан Стефановски, еден од најинтересните македонски драмски автори чии претстави имаат своевиден *алтернативен пристап*. Веќе неговиот прва текст *Јане Задрогаз*¹⁸² претставуваше новина, свеж начин на користење на македонскиот фолклор во театарот (што е, инаку, карактеристика и кај Чернодрински, и кај Васил Иљоски, и кај алтернативните групи во Источна Македонија итн.), што предизвика големо интересирање и многу пофалби кај критиката и публиката. Речиси секој од неговите текстови има значајна локална боја, но со изразито хуманистичка нота, што е една од карактеристиките на современиот алтернативен театарски приод. Во

¹⁸² Драмски театар, *Јане Задрогаз*, според текст на Горан Стефановски, режија Слободан Унковски, премиера 27.12.1974.

таа смисла, претставата за страдањата и дилемите со технолошката цивилизација и атомската војна *Дупло дно* е текст со универзални вредности (овој и другите текстови на Горан Стефановски се играни во светот, во разни земји, од разни професионални и алтернативни театарски трупи). Со драматски набој, со својствена критичка нота и длабоки национални и општо хуманистички пораки, неговиот текст *Лет во место* претставуваше предизвик да биде поставен во форма на алтернативен театар. Со идејата и ангажманот беше согласен еден од најпознатите млади режисери Слободан Унковски, кој и самиот беше создавач на Голтарите. Овој проект, како што најдобро може да се наречен, беше замислен и изведен надвор од постојните институции, со Самостојна театарска асоцијација, со вонреден ангажман на професионални актери, подготвуван и игран во Домот на младите „25 Мај“ во Скопје (кој имаше искуство со вонинституционални проекти, но ова беше најголемиот дотогаш). Оваа претстава доби одлични оценки и има театролошко значење за македонската култура.

Разни македонски творци и актери учествуваа во разни видови вакви проекти, создавани за летните театарски фестивали или во другите театарски центри во соседните земји, па и подалеку. Тие се значајни за кревањето на театарската свест и за охрабрувањето за нови театарски проседеа, но сепак не предизвикаа директна имплементација во нашата култура.

Некој од проектите, со творците кои редовно работат во институциите, беа остварувани на вонинституционална основа. Такви се претставување на текстот *Позитивно мислење* на Сашко Насев со мошне значајни, естетички релевантни дострели во градењето на претставата, а самиот текст е инспириран од алтернативниот театар, со силна критика на малограѓанската свест и одбрана на вредностите на хуманизмот, разбирањето, еднаквоста, дијалогот, што се главни естетички теми на современата театарска алтернатива.

Сличен проект претставува и надградбата на прочуената пиеса на Сашко Насев *Чија си*, мјузикл, направен исто така вонинституционално.

Во институционалните театри, не само во Скопје, туку и во другите градови, понекогаш се поставувани експериментални претстави

(најчесто монодрами или дуо драми) на нивните мали сцени (*Дневникот на лудиот, Сојтари...*). Овие претстави се естетска дополна на репертоарскиот театар, ја охрабруваат радикалната театарска самосвест, но мнозина од нив имаат ограничен број на изведби и малечко влијание врз целината на театарскиот живот во Македонија, дури и во рамките на театарската институција каде што се изведени. Не е развиен системот на ваквата продукција, така што таквите претстави се само комплементарни со стандардната театарска продукција и израз.

Во некои театри, како во Драмскиот театар во Скопје и во Народниот театар во Битола, во некои сезони се поставувани забавни претстави, во вид на кабаре, соло перформанси со музичка придружба и сл. Овие популарни форми ги сака публиката, но најчесто имаат ограничен број изведби и не се многубројни. Иако би можеле да имаат и алтернативно театарско значење, тие тоа го немаат токму заради настојувањето на нивна комерцијализација, што од естетичка страна ги отстранува талентираниите творци да создаваат нешто вакво во радикална смисла.

Аматерската алтернатива е побројна, но не толку значајна. Не-театар „Кактус“ беше од група скопски гимназијалци, кога за првпат режираше Владимир Милчин, подоцна еден од основачите на Голтарите, режисер на сите претстави на Театарската работилница ФФ и прочуен македонски театарски творец.

По искуството со Голтарите и „Пралипе“, се појавија неколку нови театарски групи на млади творци „Црв“, МАТ и други, што дејствуваа во Домот на младите (МКЦ). Тука првите творечки чекори, често со алтернативен предзнак, ги направија подоцнежните најголеми автори на македонскиот театар - Сашко Насев, Дејан Дуковски, Александар Поповски, Златко Славенски, Иван Поповски, Горан Тренчовски и др.

Третата форма на алтернативниот театарски придонес кај нас се однесува на современиот танцов театар. Во светски размери тоа претставува една значајна нова форма на театарскиот израз и принципиелно има алтернативно значење - како нова форма, како нов вид театарска продукција, како повеќедимензионална творечка експресија (танц, музика, говор, драма, шумови, крици, ликовно

обликување, видео...), како афирмација на новите социјални и естетски тенденции, во вид на универзализам, естетски редукционизам итн.

Во Македонија современиот танцов театар дојде преку гостувања на MOT, каде токму неговиот уметнички директор Љубиша Никодиновски - Биш инсистираше на неговото присуство и ширење. Тоа е една од заложбите на Неформалната Европска Театарска Средба (Informal European Theatre Meeting – IETM), чиј член е MOT. Врз овие искуства и кај нас почна да се создава современ танцов театар - со голема поддршка од MOT и МКЦ: такви претстави наприва Рисима Рисимкин, Искра Шукарова, Јагода Сланева, Гордана Деан-Попхристова.

Натамошниот развој на алтернативниот театар во светот, а најверојатно и кај нас, бидејќи има интересирање, творечки капацитети и естетски предизвици, ќе се случува многу во рамките на овој вид - танцовиот театар, така што на тоа поле може да очекуваме значајни пробиви, кои ќе ја прошират идејата, практиката и естетиката на современиот театар.

РАЗВОЈОТ НА СВЕТОТ И АЛТЕРНАТИВНИОТ ТЕАТАР

Многу нови појави се случија во современиот свет. Се развија разни социјални области и комуникацијата, се појавија нови технологии и медиуми, се унапредија образованието и човечките ресурси. Како што означил Маршал МекЛуан, светот во културна смисла станува единствено место со раширени врски и зголемено меѓусебно познавање. Тоа се одразува врз сите уметности, истовремено создавајќи интернационален стил и афирмирајќи ги различностите според естетиката на диференцијализмот, како карактеристика на Постмодерната. Во тие рамки се развиваат и имаат големо значење претставувачките уметности, кои се, можеби, главните носители на културната глобализација.

Театарот не ја загуби својата функција во таквот систем на творештво и комуникации. Во сите земји се создаваат квалитетни нови театарски текстови и претстави. Можеби е во криза класичната театарска институција, но во сите култури се појавуваат и поддржуваат и

новите форми на театарското творештво. Модернизацијата на класиката не е единствениот начин на кој современата култура ја развива својата експресија во согласност со духот на времето. Уште позначајни се разните видови критички театарски дела и развојот на театарската естетика, заедно со општиот развој на естетиката во различните области на творештвото. Тие често се поникнуваат помеѓу себе. Така театарскиот израз (во форма на шоу/show) е составен дел на сите видови музички изведби денес, често градбен дел и на ликовните и на литературните презентации. Всушност, перформансот изворно потекнува од театарската визија и комуникација, иако денес се надополнува со други информатички и комуниколошки видови.

Самиот театар се развива и како литература и како организација, и како режисерска визија, и како актерска изведба. Театарските претстави спаѓаат меѓу најсложените творечки потфати, а често се меѓу најзначајните уметнички дела во таа година во некоја држава или регион. Дел од квалитетите кои придонесуваат за големината на современото театарско творештво се должи на отвореноста на современиот театар спрема алтернативните театарски пројави, кои ги инкорпорира и ги прави составен дел на театарското мислење и постапка. Како што сите уметнички видови имаат свој подем во современото творештво, а се најавуваше нивната криза, дури загубување, така и театарот опстана и се разви во новата епоха, иако му се предвидуваа естетски и комуникациски крах. Но големата вредност на театарот, како драма, игра, визија, сложена уметничка форма, му овозможи да ги надмине слабостите на развојот и да излезе поразвиен, покомуникативен. Големите дел од заслугите за овој развој и подем на театарот имаат неговото осовременување, богатите експериментирања и алтернативните театарски форми. Тие посочуваа какви театарски изрази се можни, со што ја зголемуваа можната понуда на театарски дела, како и развојот на театарската култура и творечки импулси и вештини.

Како што сме исправени пред натамошниот развој на светот, со нови предизвици, можни драми и катаклизми, со глобални доживувања и длабоки страдања, така и театарот ќе се развива заедно со тие светски процеси, бидејќи тој говори за луѓето и за нивните маки, низ дијалог (кој е

најважен современ метод на човечка комуникација), со обединетите средства на говорот, движењето, музиката, танцот, визуелноста, со силата на човечката потреба и моќ да го каже својот збор кој ќе биде сослушан од другите, а сето тоа ќе ја има силата на естетското обликување како базична човечка моќ.

Откако во современиот театар алтернативните театарски содржини и форми се развија и ги оправдаа своите пројави, алтернативниот театар, како дел од експериментите во театарот, стана постојана придружна форма на културата и на театарското творештво. Ним им е потребен таков иновативен, неформален, критички, универзално хуман театарски пристап, низ кој ќе се откриваат театарските визии и ќе се развиваат потенцијалите на театарот.

Алтернативниот театар е реалност на современото театарско творештво, често многу важен и силен негов израз и неопходна потреба за понатамошниот развој на театарскиот дух и креативност.

МАКЕДОНСКАТА ТЕАТАРСКА АЛТЕРНАТИВА И МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРА

Во својата стогодишна историја македонскиот театар има различни видови остварувања и естетски проседеа. Во некои епохи театарот во Македонија беше најбележита културна пројава, во која институциите (МНТ, Драмски театар и Театарот на народностите во Скопје, Куклениот театар во Скопје, Народниот театар во Битола, во Прилеп, во Куманово, во Струмица и во Штип и др.) беа значајни културни објекти во своите градови и за целата македонска култура. Исто така драмските автори (Војдан Чернодрински, Васил Иљоски, Ристо Крле, Антон Панов, Коле Чашуле, Томе Арсовски, Горан Стефановски, Јордан Плевнеш, Сашко Насев, Дејан Дуковски и др.) спаѓаат меѓу најзначајните литерати и културни иноватори во нашата култура. Македонските театарски режисери (Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски, Владимир Милчин, Димитар Станкоски, Александар Поповски, Иван Поповски и др.) имаат вистински углед на најзначајни творци во нашата земја, интернационална афирмација и блескави резултати.

Заради бројноста и квалитетот на македонските актери, Македонија често ја нарекуваат *земја на театарот*, истакнувајќи дека актерите имаат особен израз и изворна креативна енергија. Тоа истото се однесува и на сценографите, костимографите, мајсторите на светлото, дизајнерите на плакатите итн.

Алтернативниот театарски израз во Македонија е исто така богат. Откако започна модернизацијата на театарот и на целата култура, се појавуваат разни форми на алтернативниот театар. Во нив понекогаш учествуваа и професионалците, а понекогаш младите алтернативни творци стануваа професионалци. Алтернативниот театар е паралелна патека на театарот, и кога ја има радикалната цел да биде најзначајна театарска експресија, заради богатството на театарските институции и форми алтернативата знае дека не е единствена во светот на театарот. Таа се бори за искреност, за нова тематика, за модерен театарски израз, за нови форми на театарска комуникација. Со тоа придонесува да се развие театарската и општата култура. Тоа е големиот придонес на алтернативниот театар во Македонија, како што е таков придонесот на алтернативниот театар во модерната светска култура.

Со своите најзначајни пројави македонскиот алтернативен театар го унапредил разбирањето за театарот кај нас и ја модернизирал неговата естетика. Македонската театарска алтернатива придонесе за развојот на нашиот театар. Некои од алтернативните театарски трупи спаѓаат меѓу најзначајните театарски активности кај нас, а некои ги развија најуспешните аспекти на творештвото и комуникацијата.

Кога денес во целиот свет се поставува прашањето за влијанието на младинската и алтернативна култура во последните четирисет-педесет години, се оценува дека тие предизвици и социјални и естетски форми биле нужни за да се развие ново сфаќање за светот, да се реализира современата антропологија и да доживее подем новата етика.

Така естетиката даде придонес за градбата на другите елементи на човекувањето. За тоа беше важен многу и развојот на театарот, кој придонесе за подемот на естетската сензибилност, за новите естетички трендови, за универзалната критичност и за широкото единство на хуманото. Тоа е големиот придонес на естетиката кон општата светска

култура, во која естетичките категории имаат се поголемо онтичко значење.

Тоа, во посебна смисла го направи и македонската театарска алтернатива. Нејзините естетички, театролошки, социјални и етички придонеси за македонскиот театар и за целата наша култура и живеење се добри и мошне значајни. Со својот квалитет, особени естетски дострели, со афирмацијата на современата естетика и етика, со изградбата на новите видови на театарско творештво и комуникација, со поврзувањето на театарското творештво кај нас со светските текови, а истовремено давајќи придонес и за развојот на европските театарски текови, т.е. со својата автентичност и оригиналност, македонската театарска алтернатива спаѓа меѓу најинтересните естетски феномени во македонската култура.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Алексиев, Александар, *Љубов за љубов*. Прилог кон проучување на аматерските и алтернативните театри во Македонија. По повод 30-годишниот јубилеј на ФААТ, Совет на ФААТ, Кочани, 1994.
- Alternativno pozorište u Jugoslaviji*. Iskustva samostalnih pozorišnih grupa - dokumentacioni dosije, (priredili Dragan Klaić i Ognjenka Miličević), Sterijino pozorje, 10. Pozorje mladih, Novi Sad, 1982.
- Антропологија на театарот*, избор текстови (Еуџенио Барба, Никола Саварезе, Фабрицио Кручијани, Роземари Жанес Анце, Јержи Гротовски, Патрис Павис, Виктор Тарнер, Ричард Шекнер), приредила Катерина Петровска-Кузмановска, издавач "О", Скопје, 2004.
- Арсов, Русе, *30 години Млад отворен театар - Театарот на моќта на крстопат*. Дипломска работа на Факултетот за драмски уметности, Скопје, јуни 2005.
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris: Gallimard, 1964: 69
- Arto, Antonen, *Pozorište i njegov dvojniki* (Prosveta, Beograd, 1971.
- Атанасовски, Иванчо, *Естетичките, културолошките и литературнокритичките концепции на Георги Старделов*. Докторска дисертација, Филозофски факултет, Скопје, 1997.
- Vahro, Rudolf, *Alternativa*. Kritika realnog socijalizma, Zagreb, Globus, 1981.
- Барџиовска-Колбе, Кица, *Принципот Копнеж*. Моќностите и границите на естетиката, Македонска книга, Скопје, 1990.
- Бек, Џулијан, *Животот на театарот*. Односот на уметникот кон борбата на луѓето, Скопје, 2006 (едиција „Лицеум“).
- Бихаљи - Мерин, Ото, *Ре-визија на уметноста*, Скопје, Култура, 1979, стр. 6.
- Бошковски, Карпош, *Медицинска етика и деонтологија*, Скопје, Ѓурѓа, 1999, стр. 150-154.
- Воуџоу, Jean-Pierre - Delannoy, Pierre: *L'Aventure hippie*, Paris, 1992.
- Brech, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, (izbor Darko Suvin), Nolit, Beograd, 1966.
- Brecht, Bertolt, *Majka hrabrost i njena deca* (Naslov originala: Mutter Courage und ihre Kinder, превели Tatjana Šenk i Jovan Ćirilov, i pogovor), Rad, Beograd, 1964 (Biblioteka „Reč i misao“ 181).
- Bono, Edward de, *Povijest izuma od kotača do računala*, Split, Marjan tisak, 2005, str. 9-11.
- Bronowski, Jacob, *Uspon čovjeka*, Rijeka, O. Keršovani, 1984.
- Brook, Peter, *The Empty Space*, MacGibbon and Kee, London, 1968.
- Брук, Питер, *Не постојат тајни* (Размислувања за актерството и театарот), Културен центар „Скрб и утеха“, Скопје, 1999 (едиција „Лицеум“ 4).
- Брук, Питер, *Точка на пресврт* (40 години на театарско истражување: 1946-1987), Скопје, 2003 (едиција „Лицеум“).
- Clarck, Keneth, *Civilizacija*, Zagreb, Mladost, 1972
- Corrigan, Robert W. 1971, *Obnova teatra* (Т. Sabljak, *Teatar XX stoljeća*), Split-Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske.

- Craig, Edward Gordon, *O umjetnosti kazališta*, Cekade, Biblioteka Prolog, Zagreb, 1980.
- Čampara, Mirsad: *To su bili dani*. Sedmi Dani teatra mladih, „Mladost“, Beograd, br. 1275, 6.III.1982, str. 15.
- Чемерска, К., „Голтарите“ во експанзија, „Журнал“, Скопје, 19.12.1970, бр. 153, стр. 12.
- Čičak, Ranka, *Mladi na sceni* (1) - Fenomen „Kod Svetog Nikole (грешка, треба: Nikite) Golaća“, Vjesnik, Zagreb, 14.09.1971.
- Ćosić, Ileana, *Američki avangardni teatar: 1960-1980*, Beograd, GEA, 1996.
- D'Amico, Silvio, *Povijest dramskog teatra*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1972.
- Denis Diderot, *Paradoks o glumcu*, Kultura, Beograd, 1954.
- Dictionary of English Language and Culture, Longman, 2003, p. 32.
- Didier, Julia, *Dictionnaire de la Philosophie*, Paris, Larousse, 1964, p. 15.
- Дирјан, Л., *Играма почна*, Вечер, Скопје, 11 февруари 1980.
- Divinjo Žan, *Sociologija pozoriša*, Beograd, 1978.
- Dijalektika oslobođenja*, (Bateson, Carmichael, Cooper, Gerassi, Goldmann, Henry, Laing, Marcuse, ...), uredio David Cooper, Praxis, Zagreb, 1969.
- Драгичевиќ-Шешиќ, Милена; Стојковиќ, Бранимир, *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Темплум, Скопје, 2003.
- Drama*, priredila Mirjana Miočinović, Nolit, Beograd, 1976.
- Doroghy, Zvonimir, *Blago latinskog jezika*, Zagreb, Matica hrvatska, 1966.
- Đorđević, Maja: *Zabranjeno je gađati publiku*. 7 BRAMS, „Mladost“, Beograd, br. 1288, 7.V.1982.
- Đuretić, Nikola, *Kazališni putokazi i krajputaši* (Londonski kazališni zapisi), Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996.
- Ѓуриќ, Др Милош, *Историја хеленске књижевности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1986, стр. 268.
- Estetika i teorija informacije* (prilozi: Umberto Eko, Rudolf Arnhajm i dr.), Prosveta, Beograd, 1977.
- Европски културни мрежи*, Фондација Институт Отворено општество - Македонија, Скопје, 2000.
- Ерцеговац, Мома, *Скандали*. Намрштени свеци, НИН, 12.9.1971.
- Ferguson, Frensis, *Sušтина pozorišta*, Beograd, 1970.
- Foucault, P. - Saint-Jean, R., *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 19-20.
- Filozofijski rječnik*, Zagreb, Matica hrvatska, 1965, str. 23.
- Фестивал Охридско лето (1961-1995)*, прилог на Георги Старделов „Триесет и пет години 'Охридско лето“, прилог на Љубиша Никодиновски-Биш „Театар светилник“ (Драмска програма на „Охридско лето“), Охридско лето, Охрид, 1995.
- Foretić, Dalibor: *Predstava uz lilihip*, „Vjesnik“, Zagreb, 20.4.1981.
- Фром, Ерих, *За непослушноста и други есеи*, Комунист, Скопје, 1989.

- Галевска, Мирјана: *Другари каков е нашиот живот*, „Студентски збор“, Скопје, бр. 839-840, 1 мај 1981.
- Гелевска, Мирјана: *Оригинално театарско видување*, „Студентски збор“, Скопје, бр. 873, 8 мај 1982.
- Георгиевски, Љубиша, *Свет-сон*, Студентски збор, Скопје, 1978.
- Георгиевски, Љубиша, *Онтологија на театарот*, Мисла, Скопје, 1986.
- Георгиевски, Љубиша, *Човекот и маската*. Феноменологија на театарот, Епоха - Факултет за драмски уметности, Скопје, 1996 (едиција „Естетичка лабораторија“ 9).
- Glišić, Bora, *Pozorište*, Zavod za izdavanje udžbenika SRS, Beograd, 1964.
- Grotovski, Jerzi, *Ista i pozorište izvora*, Novi Sad, Scena 2, 1992.
- Grotovski, Ježi, *Ka siromašnom pozorištu*, ICS, Beograd, 1976.
- Grotovski, Jerzy, Načela, vo T. Sabljak, *Teatar XX stoljeća*, Split-Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1971.
- Херберт, Иан (Ian Herbert): *Поетиката на МОТ*, „Македонско Време“, Скопје, бр. 48, октомври 1998, стр. 36
- Hainaux, René, *Spectacles 70-75 dans le Monde*, Meddens, Bruxelles, 1975.
- Haksli, Oldos, *Vrli novi svet*, Izdavački zavod „Jugoslavija“, Beograd, 1977.
- Hartmann, Jozef, *МОТ - Junges Offenes Theater, Ein Theaterfestival in Skopje/ Makedonien*. Thema 1995: “The Theatre at the CrossRoads”, KulturKontakt, Vienna, N 19, 1996.
- Harvud, Ronald, *Istorija pozorišta*. Ceo svet je pozornica (Ronald Harwood, ALL THE WORLD'S A STAGE, 1984), Clio (ARS scena), Beograd, 1998.
- Хобсбаум, Ерик, *Доба на крајности*. Кратка историја на XX век, кн. 1: Доба на катастрофи, Темплум, Скопје, 2001.
- Huzinga, Johan, *Homo Ludens*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1970.
- Иберсфелд, Ан, *Читање позоришт*, Београд, 1982.
- Иванов, Благоја, *Поглед од гледалиштето*. Огледи за театарот и драмата, Матица македонска, Скопје, 1999.
- Иванов, Благоја, *Млад отворен театар '84*, Театарски гласник, бр. 25, декември 1984, стр. 24.
- Ивановиќ, З., *Зелена гуска (Најмање позориште на свету)*, „Здраво“, Београд, бр. 107, 9 јун 1980, стр. 12-13.
- Ивановски, Иван, *Плима и осека*, Македонска книга, Скопје, 1981.
- Ивановски, Иван, *25-ти јубилејни Театарски игри „Војдан Чернодрински“*, Театарски игри, Прилеп, 1990.
- Ивановски, Иван, *Македонската критика и театрологија*, Студентски збор, Скопје, 1990.
- Ивановски, Иван, *Сцена, светлина, приближување - Млад отворен театар (1976-1993)*. Рецензии и осврти; предговор Борко Зафировски: „МОТ како предизвик“, стр. 11-13; поговор Љубиша Никодиновски-Биш: „МОТ - Европа и светот“, стр. 269-273, Младински културен центар, Скопје, 1994.
- Ивановски, Иван, *Половина век театар во Македонија*, Македонска реч, Скопје, 2004.

- Иванов, Владимир, *Философия и медицина*, София, Академично издателство М. Дринов, 2001, стр. 19.
- Inkret, Andrej: *Peperka*, „Delo“, Ljubljana, 8. novembra 1982.
- Интеркултурален театар*, приредувач: Катерина Петровска-Кузманова, Маска, Скопје, 2005.
- Јаки, Петар, „Ниче во нашите животи“, предговор кон книгата на Фридрих Ниче: *Ессе homo*. Како станав тоа што сум, Скопје, Епоха, 1998, стр. 5-23.
- Јаневски, Славко, *Евангелие по Итар Пејо* (поезија), Македонска книга, Скопје, 1969.
- Jevtić, Miloš: *Kuda ide dramski amaterizam*. XXV Festival dramskih amatera Jugoslavije u Trebinju, „OKO“, Zagreb, 6-20. kolovoza 1981, str. 13
- Jovanović, Raško V., *Pozorište i drama*, Vuk Karadžić, Beograd, 1984.
- Jovicevičević, A., Vujić, I. 1992, Dali je rekonstrukcija pozorišta moguća, во Ricard Sekner, *Ka posmodernom pozorištu*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Јовановиќ, Жарко, *Први кандидат за БИТЕФ '71?*. Крвава македонска процесија, „Вечерње новости“, Београд, 03.02.1971.
- Jonesko, Ežen, *Pozorišno iskustvo*, Vuk Karadžić (Zodijak), Beograd, 1965.
- Jung, C. G. 1987, *Čovjek i njegovi simboli*, Zagreb.
- Кајоа, Роже, *Igre i ljudi*, Beograd, Nolit, 1965.
- Каранфилов, Ванчо: *Во театарот за театарот*, „Екран“, Скопје, бр. 708, 8 јуни 1984.
- Kebo, A.: *Dva nezaboravna ostvarenja*. Predstava skopskih studenata oduševila, „Oslobođenje“, Sarajevo, 27. februara 1980, str. 11.
- Klaić, Dragan, *Pozorište 4.000 godina - Hronologija*, Slobodan Mašić i Dragan Klaić, Beograd, 1989 (Nezavisna izdanja 39).
- Klaić, Dragan, *Zaplet budućnosti*. Utopija i distopija u modernoj drami, Sekade, Zagreb, 1989 (Biblioteka Prolog, mala edicija, 28).
- Кон театарот на содржината*, „Млад борец“, 5.04.1978.
- Кориган, Роберт, *Театарот во потрага по своето вистинско место*, Скопје, Македонска книга, 1990.
- Kot, Jan, *Kavez traži pticu*. Zapis i ogledi, Gradina, Niš, 1983.
- Kot, Jan, *Kameni potok* (eseji), Književne novine, Beograd, 1990.
- Кузманов, Тодор, *Театарски минијатури*. Камерни театарски остварувања, Фестивал на камерен театар „Ристо Шишков“, Струмица, 2001.
- Кузманов, Тодор, *25 години Младински културен центар*, Младински културен центар, Скопје, 1997.
- Кузманов, Тодор, *Театарот низ збор и мисла*, Маска, Скопје, 2004.
- Кузманов, Тодор, *Театарски маргини*, Маска, Скопје, 2006.
- Кузманов, Тодор, *Три децении театар „Чекори“*, Скопје, Маска, 2006.
- Кузманов, Тодор, *Четири и пол децении Боре Ангеловски*, Скопје, Маска, 2006.
- Little, Stuart W., *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*, Delta, New York, 1972.
- The Living Book*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, 1971.

- Ливинг позориште: Авињонско саопштење, Сцена, Нови Сад, 1970, бр.1-2, стр. 27.
- Лужина, Јелена, *Историја на македонската драма*. Македонска битова драма, Детска радост, Скопје, 1995.
- Лужина, Јелена, *Македонската нова драма* (или Вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија), Детска радост, Скопје, 1996.
- Лужина, Јелена, *Театрალიка* (Студии и есеи на театролошки теми), Матица македонска, Скопје-Мелбурн, 2000.
- Lukić, Darko, *Misliti igru?*, Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta BiH, Sarajevo, 1990 (edicija „Teatrorama“).
- Мазов, Иван, *Сцената и современоста*, Избрани дела, V книга. Култура, Скопје, 1982.
- Мазова, Лиљана, *Ковчег со време*. Театарски патувања, Матица македонска, Скопје, 2001.
- Мазова, Л(иљана). *Три златни маски за љубовта, желбата и трудот*, Нова Македонија, Скопје, 17.07.1979.
- Македонска крвава свадба - сто гоини подоцна*, приредила Јелена Лужина, Матица македонска и Факултет за драмски уметности, Скопје, 2000.
- Mejerhold, Vsevolod E., *O pozorištu*, Nolit, Beograd, 1976.
- Menna, Filiberto, *Pronicanje estetskog društva*. Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom pokretu, Radionica SIC, Beograd, 1984.
- 25 години Младински културен центар*, текст на Тодор Кузманов: „Кон јубилејот 25 години МКЦ“, Младински културен центар, Скопје, 1997.
- Molinari, Cesare, *Istorija pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
- Moren, Edgar, *Duh vremena*, 1-2, Bigz, Beograd, 1979.
- Morpurgo-Taljabue, Gvido, *Savremena estetika*, Nolit, Beograd, 1968.
- Mrkšić, Borislav, *Avangarda umire mlada* (Kazališni ogledi), Znanje, Zagreb, 1978,
- Насев, д-р Сашко, *Естетика епика*. Естетичките погледи на Бертолт Брехт, Епоха, Скопје, 2002 (едиција „Естетичка лабораторија“ 12).
- Насев, Сашко, *Сериозноста на играта*. Естетиката на современiot американски театар, Епоха, Скопје, 2002 (едиција „Естетичка лабораторија“ 13).
- Недков, д-р Милан - Димитар Мирчев, *Студентската 1968 година*. Избор на текстови, Студентски збор, Скопје, 1970.
- Ниче, Фридрих, *Ессе Ното*. Како станав тоа што сум, (Превод и белешки Кирил Темков), Епоха, Скопје, 1998.
- Никодиновски, Љубиша: Денови на театарот на младите во Мостар од 22-26 февруари 1980, „Студентски збор“, Скопје, 8 март 1980.
- Никодиновски, Љубиша: *Зелената гуска во Сина блуза*, „Екран“, 5 јуни 1981.
- Никодиновски, Љубиша, *Театар „Талија“ - експериментален центар*, во списанието Театарски гласник, Драмски театар, Скопје, број 29, ноември 1986, стр. 39-42.

- Никодиновски-Биш, Љубиша, „Орестија во акција“, прилог во книгата: Ајсхил, *Орестија*, (превод од старогрчки јазик Даница Чадиковска), Метафорум - Младински културен центар, Скопје, 1994 (едиција „Естетичка лабораторија“ 2).
- Nikodinovski-Bish, Ljubisha, „Macedonia - The Theatre at the Crossroads“, во книгата: *The World of Theatre (1992-1994)*, ITI - UNESCO, Dhaka, 1995, str. 210-214.
- Никодиновски-Биш, Љубиша, „Театар светилник“ (Драмска програма на „Охридско лето“), прилог во книгата: *Фестивал Охридско лето (1961-1995)*, „Охридско лето“, Охрид, 1995.
- Nikodinovski-Bish, Ljubisha, „Macedonia - As a Challenge“, во книгата: *The 3rd European Theatre Forum. Theatre in Europe Today*, Actes Sud, Paris, March 1999, str. 106-111 (Special Issue 9).
- Никодиновски, Љубиша. *Естетиката на Театарската работилница на Филозофскиот факултет*, магистерски труд одбранет на Институтот за филозофија на Филозофскиот факултет во Скопје, јули 1999.
- Никодиновски, Љубиша, „Прилог кон естетиката на младиот отворен театар (МОТ)“, во книгата: *Прилози за историјата на македонскиот театар* (Зборник на трудови од Симпозиумот одржан на 5 и 6 јуни 2000, прир. Јелена Лужина), МТФ „Војдан Чернодрински“ (Театролошка библиотека - том 4), Прилеп, 2000, стр. 287-294.
- Nikodinovski-Bish, Ljubisha, „Macedonia“ (The Power of Theatre), во книгата: *The World of Theatre (1999-2002)*, Edition 2003, ITI - UNESCO, Dhaka, 2002, str. 232-236.
- Nikodinovski-Biš, Ljubiša, „Estetički pogledi Pavla Vuk-Pavlovića kao osnove djelovanja Teatarske radionice Filozofskog fakulteta u Skopju“, во книгата/зборник: *Pavao Vuk-Pavlović - život i djelo* (ur. Prof. dr. Pavo Barišić), Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2003, str. 137-157.
- Огњанов, Тоше, *Театарциите оставени сами на себе*. Се спушта завеса врз драмскиот аматеризам, „Дневник“, 21.06.2006.
- Олимписка и спортска етика* од д-р Кирил Темков, Македонска олимписка академија при МОК, 2007.
- Orvel, Ѓорџ, 1984, Izdavački zavod „Jugoslavija“, Beograd, 1977, 1978.
- Orwell, George, *Životinjska farma*. Bajka, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Orwell, George, *Animal Farm. A Fairy Story*, Penguin Books, London, 1984.
- Орвел, Ѓорџ, *Животинска фарма*, Детска радост, Скопје, 1998.
- Османли, Томислав: *Пепелашка, наспроти професионалната макеа*, „Млад борец“, Координати, бр. 1385, 19.05.1982.
- Ostojić, Ljubica: *Poletna razigranost*, „Oslobođenje“, Sarajevo, 1. juli 1981.
- Оташевиќ, Б., *Не дај се, Хамлете* (белешке о ТВ програму), Политика, 26 март 1982.
- Павловски, Мишел, *Чиста игра*. Основите на биомеханичкиот систем во режијата на Всеволд Емилевич Мејерхољд, Книгоиздателство Ми-Ан, Скопје, 1998.

- Панзова, д-р Виолета, „Институт за филозофија“, во книгата *50 години Филозофски факултет - 1946-1996*, Филозофски факултет, Скопје, 1996, стр. 31-37.
- Пановски Наум, *Театарот како оружје*, Скопје, 1991.
- Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век*, (избор Георги Старделов и Кирил Темков), Современост, Скопје, 1981, бр.2-3.
- Патрис Павис, *Речник на театар*, ИК „Колибри“, Софија, 2002.
- Plakalo, Safet: *Basna kao teatarska bajka*, „Sarajevske novine“, 7. jula 1981.
- Пејовиќ, Миленко, *Гледање на невидливото*, поговор кон книгата на Лука Прошиќ, *Играта и времето*, стр. 185.
- Петровска-Кузманова, Катерина, *Ритуален театар*, Магор, Скопје, 2002.
- Петровска-Кузманова, Катерина, *Ритуал и драма*, Маска, Скопје, 2006.
- Pfister, Manfred, *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.
- Pignarre, Robert, *Povijest kazališta*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1970.
- Pintar, Boris - Pavlič, Jana, *Kastracijski stroji. Gledališče in umetnost 90-ih*, Maska - Center za raziskave scenskih delatnosti Delak, Ljubljana, 2001.
- Piskator, Erwin, *Političko kazalište*, Prolog, Zagreb, 1985.
- Planete Festivals (Les grands rendez-vous internationaux)*: Macédoine, Skopje - MOT International Theatre Festival, AFAA, Paris, 1996, str. 102.
- Poetika bita*. Apokaliptična bi-bap prozodija, Gradina, Niš, 1987 (Biblioteka Otkrivanja 16).
- Поповски, Анте: *Златното семе*, „Нова Македонија“, 8.08.1971, стр. 1.
- Praxis*, Filozofski časopis, Jun - Lipanj 1968 Dokumenti, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1968.
- Проект за еден театар '70* (Владимир Милчин, Слободан Унковски, Мартин Панчевски и др.), „Фокус“, Скопје, 27 април 1970.
- Putnik, Jovan, *Prolegomena za pozorišnu estetiku*, Matica srpska, Novi Sad, 1985.
- Путник, Радомир: *Театарската работилница заслужува внимание и поддршка*, „Радио Београд“ (III програм), 4. јуни 1981.
- Prošić, Luka, *Igra i vreme*, Gradina, Niš, 1972; оваа книга подоцна д-р Кирил Темков ја преведе и објави на македонски - д-р Лука Прошиќ, *Играта и времето*. Егзистенцијалистички записи за скопските Роми, Епоха, Скопје, 1999.
- Пржовски, Стојан, *Философија на јогата*, Скопје, Епоха, 1998.
- Пржовски, Стојан, *Јога и етика*. Моралните вредности на индиската филозофија во системот на јога, Скопје, Епоха, 2001.
- Разговор за „Театарот кај Свети Никита Голтарот“*, Билтен број 3, 4-ти MOT, Скопје, 7.12.1979.
- Ристовски, Гоце: *Премиера на „Растрел“*, „Нова Македонија“, 15.02.1991
- Riz, Viljem, *Rečnik Filozofija i religija - istočna i zapadna misao*, Beograd, Dereta, 2004.
- Rozsak, Theodore, *Kontrakultura. Razmatranja o tehnokratskom društvu i njegovoj mladenačkoj opoziciji*, Naprijed, Zagreb, 1978.
- Savremena drama i pozorište u Makedoniji* (priredio Blagoja Ivanov), Sterijino pozorje, Novi Sad, 1982 (Edicija Dramaturški spisi).

- Sabljak, Tomislav, *Teatar XX. stoljeća*, Matica hrvatske, Split-Zagreb, 1971.
- Selem, Petar, *Različito pozorište*, Izdavački centar, Rijeka, 1985.
- Selenić, Slobodan, *Dramski pravci XX veka*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1979.
- Senker, Boris, *Redateljsko kazalište*, Cekade, Zagreb, 1984.
- Senker, Boris, *Hrvatski dramatičari u svom kazalištu*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1996.
- Scarpetta, Guy, „Brecht i Artaud“, *Prolog*, Zagreb, br. 35, 1978, str. 72-84.
- Siljanovski, Ljupčo: *O budućnosti teatra*, „Mladost“, Beograd, br. 1185, 4 april 1980, str. 13
- Siljanovski, Ljupčo: *Bosi do slave*, Mladost, Beograd, broj 1146, 1.VI. 1979.
- Сидовски, Стефан - Темков, Кирил, *Филозофија за 4 клас гимназија*, Скопје, Просветно дело, 2005, стр. 230.
- Sovjetska kazališna avangarda* (priredio Branimir Donat), Prolog, Zagreb, 1985.
- Stamenković, Vladimir, *Kraljevstvo eksperimenta*. Dvadeset godina Bitefa, Nova knjiga, Beograd, 1987.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Etika*. Umjetnost glumca i reditelja, Kiz „Altera“, Beograd, 1990.
- Stanislavski, K., *Sistem*, Beograd, Partizanska knjiga, 1982.
- Старделов, Георги, *Summa aestheticae*. Местото и улогата на уметноста и естетиката на развитокот на националните култури кај Македонците, Словенците, Србите и Хрватите, Култура, Скопје, 1991.
- Старделов, Георги, *Вовед во иднината*. За една дијалектичка теорија на културата, Македонска книга, Скопје, 1986.
- Stvaranje moderne drame*, (priredio Dragan Klaić, Gradac, Čačak, 1982, br. 44-45.
- Стефановски, Ристо, *Театарот во Македонија*, второ дополнето издание, Мисла, 1990.
- Стефановски, Ристе - Славомир Маринковиќ, *Летопис на Македонскиот народен театар 1945-1995*, Македонски народен театар, Скопје, 1995.
- Стефановски, Ристо, *Театарот во Македонија*. Современи тенденции, Македонски народен театар, Скопје, 2002.
- Стефановски, Ристо, *Театарот во Македонија*. Подем на сценската уметност, „Про Литера“ при „Југореклам“, Скопје, 2007.
- Стојановски, Тихомир, *Времето на скрбизмот*, Културен центар „Скрб и утеха“, Скопје, 1998 (едиција „Лицеум“, 3).
- Suvin, Darko, *Uvod u Brehta*, Školska knjiga, Zagreb, 1970.
- Šekner, Ričard, *Ka posmodernom pozorštu*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 1992.
- Schuman, Peter, Kruh i lutka, in: T. Sabljak, *Teatar XX stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1971, str. 451-457.
- Shifting gears*, (Ed. by Rudy Engeland & Dragan Klaić), TIN, Amsterdam, 1998.

- Taylor, John Russel, *A Dictionary of the Theatre*, Pengiun Books, 1976.
- Театарот денес*, (избор и превод Кирил Темков), Естетичка лабораторија на Филозофскиот факултет, Скопје, 1977.
- Театарски гласник*. Списание на театрите во Македонија, Скопје, 1977-2007, бр. 1-69 (уредник Ристе Стефановски; издавач Драмски театар (1-39), Македонски центар на ИТИ (40-42), Дирекција за култура и уметност(43-69).
- Театарот на македонската почва - Енциклопедија* (ЦД), Факултет за драмски уметности - Институт за театрологија, Скопје, 2002.
- Temkine, Raymonde, *Grotowski, La Cité - Editeur - 10, Lausanne*, 1970.
- Темков, Кирил - Љубиша Никодиновски-Биш, *Отворен театарски универзитет*, I, Естетичка лабораторија на Филозофскиот факултет, Скопје, 1976.
- Темков, Кирил, „Естетичка лабораторија при Филозофскиот факултет во Скопје“, во книгата *Филозофски факултет - 1946-1976*, Филозофски факултет, Скопје, 1976, стр. 96-98.
- Темков, Кирил - Борис Ноневски, „Кон отворениот театар“ (тези и експликација на К. Темков), во книгата *Младите и творештвото*, Скопје, 1977, бр. 3-4, стр. 5-16.
- Темков, Кирил, „Естетичка лабораторија на Универзитетот во Скопје“ во книгата *Панорама на естетичките идеи од втората половина на XX-от век*, Современост, Скопје, 1981, бр. 2-3, стр. 234-239.
- Темков, Кирил, *Отворен Универзитет*, Метафорум, Скопје, 1993 (едиција „Отворен Универзитет“ 1).
- Темков, д-р Кирил: „Естетичка лабораторија“, во книгата *50 години Филозофски факултет - 1946-1996*, Филозофски факултет, Скопје, 1996, стр. 135-139.
- Темков, Кирил, *Етика на разбирањето*, поговор кон книгата на Лука Прошиќ, *Играта и времето*, стр. 187-191.
- Темков, Кирил, *Ритуален или метафизички театар*, МОТ билтен.
- Темков, Кирил, *Бертолт Брехт - отворање на сетилата и умот*, „Старт“, Скопје, бр. 214, 28 февруари 2003 (серија „Етичари“).
- Теодосиев, Константин, *Въведение в тай чи чуан*, София, Шамбала, /s.a./, стр. 1.
- Теорија на драмата и театарот* (Марвин Карлсон, Марко де Маринис, Франко Руфини, Свед Ерик Ларсен, Ан Грет Естергард, Каир Елам и др.), приредувач Јелена Лужина, Детска радост, Скопје, 1998.
- Terrason, Valérie, “République de Macédoine - MOT, Jeune Theatre Ouvert”, *Action Théâtre*, Centre Français du Théâtre, Paris, Hiver 1999, N 11, str. 23.
- Théâtre Années Vingt, *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Tome I, L'URSS - Recherches, La Cité - L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.
- Толеранција - Култури на мирот*, УНЕСКО, Скопје, Детска радост, 1997.
- Тофовиќ-Камилова, Марија, *Уметничката литература и педагошките чувства*. Естетичко-педагошко истражување, Метафорум, Скопје, 1994 (едиција „Естетичка лабораторија“ 6).
- Тојчес, Хилде (HildeTeuchies): *Извештај за средбата на IETM во Скопје*, „IETM Inform“, Autumn, 1994.
- Тренчовски, Горан, *Orbis Pictus*, Македонска филмска и ТВ-режија и други текстови, Магор, Скопје, 2001.

Umberto, Eko, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

Vensten, Andre, *Pozorišna režija i njena estetska uloga*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983.

Виденовиќ, Радомир, *Практичната филозофија на Павао Вук-Павловиќ*.
Докторска дисертација, Филозофски факултет, Скопје, 1998.

Vind - Kruk - Gunter, *Moć neverovatnih ideja*. Promenite svoj život i posao,
Beograd, Mono - Manana, 2006, str. 187.

Volter, *Kandid ili Optimizam*, (Naslov originala: Candide, preveo Milan Predić),
Rad, Beograd, 1961 (Biblioteka „Reč i misao“ 3).

Voyages with Odin Teatret, texts: Eugenio Barba, photos: Tony D'Urso,
Editrice Alfeo, Brindisi, 1994 (Revised Edition).

Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Београд, Просвета,
1970, стр. 32.

Vuk-Pavlović, Pavao, *Doživljaj, duševnost i estetski uviđaj*, Годишен зборник
на Филозофскиот факултет, книга 20, Скопје, 1968, стр. 41.

Vuk-Pavlović, Pavao, *Duševnost i umjetnost*, Liber, Zagreb, 1976.

Вук-Павловиќ, Павао, *Творештвото и музејската естетика*
(Принципите на Естетичката лабораторија), подготвил Кирил
Темков, предговор Георги Старделов, Метафорум, Скопје, 1994
(едиција „Естетичка лабораторија“ 1).

Vrgoč, Dubravka: *Poezija izmišljenog*, „Vjesnik“, Zagreb, 26.10.1984

Vurnik, France: *Peperka v popravnem domu*, „Dnevnik“, Ljubljana,
10. novembra 1982.

Закиќ, Мирко, *Итар Пејо у земљи македонској*, „НИН“, 19.9.1971.

Зојчевска, Цветанка: *Чекори до успех*, „Вечер“, 25.12.1979.

Žepić, Milan, *Latinsko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb, Školska knjiga, 1967,
str. 26.