

**ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ**



**ORRIBUS  
PICTUS**



**Горан Тренчовски**

**ORBIS PICTUS**

Македонската филмска и ТВ-режија

и други текстови

Магор, Скопје, 2001

Едиција *INTERMEDIA*

Горан Тренчовски: ORBIS PICTUS  
Македонската филмска и телевизиска режија  
Рецензенти: Данчо Чеврески, д-р Васе Манчев  
Јазична редакција: Христина Андоновска  
Техничко уредување: Симчо Шандуловски  
Дизајн на корицата: Мирко Давидовски  
Мотив - предна корица: „Св. Лука“, 1997, Виктор Сафонкин  
Мотив - задна корица: „Електричен брзогледач“, 1882-1887, Отомар Аншуц

© МАГОР ДОО Скопје, 2001

Уредник: Љупчо Лазаревски  
Печат: МАРИНГ, Скопје

---

CIP - Каталогизација во публикација  
Народна и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“,  
Скопје

ТРЕНЧОВСКИ, Горан  
ORBIS PICTUS: македонската филмска и ТВ-режија и други текстови /  
Горан Тренчовски. - Скопје : Магор, 2001. - 150 стр.  
: илустр. ; 16x16 см. - (Едиција Intermedia)

Фусноти кон текстот. - Белешка за авторот: стр.150. -  
Библиографија кон одделни глави. - Регистар

ISBN 9989-851-49-2

а) филмска режија - Македонија - Есеи б) Театарска режија - Македонија - Есеи

## СОДРЖИНА

### ORBIS PICTUS

Македонската филмска и телевизиска режија или Orbis Pictus .....	7
--	---

### LUX IN TENEBRIS

Операта на питачите.....	55
Водич во „Елешник“ .....	57
Прага - Mater Urbium.....	58
Препознавање на феноменот режија.....	64
Заминувањето на „постојаниот принц“ .....	68
Под здивот преку огледалото .....	71
1999.....	79
Македонската постмодерна режија (во театарот).....	83
Патот за Стриндберг .....	94
Land-театарот & црната коцка.....	99
Во чекање до крајот на векот .....	102
За подемот на клоновите и на актерите.....	108
Јиржи Менцел и чешкиот филм.....	112
Улогата на македонската драмска емиграција во периодот на преминот помеѓу XIX и XX век .....	118
Од почетокот кон крајот и обратно .....	126

### CAMERA OBSCURA

Кречо.....	133
Тутунски споменар.....	136

### *Appendix*

<i>Леџенда на фойтографиите .....</i>	<i>139</i>
<i>Забелешка .....</i>	<i>141</i>
<i>Азбучен реџистар на имиња .....</i>	<i>143</i>

Оваа публикација финансиски ја поддржаа:  
Министерството за култура на  
Република Македонија

PR ● HE

Авторот и издавачот им  
изразуваат благодарност на:  
„Вардар филм“  
Кинотека на Македонија и  
Македонска телевизија  
за дозволата за користење на  
фото и документациски записи од  
нивните архиви.



**ORBIS PICTUS**



**МАКЕДОНСКАТА  
ФИЛМСКА И ТЕЛЕВИЗИСКА РЕЖИЈА  
или  
ORBIS PICTUS**

- Студија за домашни режисерски дела со играна структура -

*...Тоа е ѿоа.  
Тоа е драмаѿа!  
А друѿоѿо  
е лаѿа.*

(Од песната „Кино“ на Никола Ј. Вапцаров  
објавена во 1941 год.)

## **0. ВОВЕД ВО ФИЛМСКИОТ ПРОФЕСИОНАЛИЗАМ ВО МАКЕДОНИЈА**

Проследувајќи ја хронологијата на појавата на седмата уметност во Македонија, в очи паѓа податокот дека за прв филмски материјал со кој на светската публика ѝ се свртува вниманието кон бурното македонското поднебје се смета „Колежите во Македонија“ (Massacres de macédoine) од 1903 год. на снимателот Лисиен Нонгие (Lucien Nonguet), еден од повеќето инсценирани, т.е. режирани филмски журнари, снимани и целосно обработувани во студиото на браќата Пате (Pathé) во Венсан крај Париз<sup>1</sup>. Првите, пак, автентични филмови за Македонија

---

<sup>1</sup> В. ФИЛМСКОТО СТОЛЕТИЕ ВО МАКЕДОНИЈА: споредбена хроника на најзначајните филмови, настани и личности во светот и во Македонија, Кинотека на Македонија/Екран, 1995, Скопје, 60 стр.



се филмовите на Чарлс Рајдер Нобл (Charles Rider Noble), кој всушност, како претставник на „Чарлс Урбан Трејдинг“ (Charles Urban Trading Co.) од Лондон, имал задача да ги документа актуелните настани на Балканот во текот на постилинденскиот период. Така, во филмот „Македонски востаници се борат со Турците“ се претпоставува дека е содржано првото убиство „во живо“ на филм, на што укажуваат и написите објавени во тогашниот британскиот печат („Black and White“, „Morning post“ и др.). Тоа практично е и првиот филмски портрет на Македонија во Европа и светот и, наедно, прво официјално присуство на некој филмски работник на македонска почва.<sup>2</sup>



Според сеќавањата на Милтон Манаки (1882-1964), неговиот брат Јанаки (1878-1960) во 1905 год. ја купува филмската камера „Биоскоп бр. 300“ (Bioscope No. 300) во производство на истата компанија чијшто претставник бил Чарлс Нобл. Со овој, 300-ти сериски примерок од споменатиот кинематографски модел, револуционерно започнува да тече креативната историја на филмот во Македонија. Неочекуваниот подарок од братата си Милтон по првпат ќе го испроба, снимајќи ја својата 114-годишна баба

<sup>2</sup> Сп. Георги Василевски, ИСТОРИЈА НА ФИЛМОТ (I), Кинотеска на Македонија, Скопје, 2000, стр. 31-40.

Деспина, родена во XVIII-тиот век. Легендарните браќа Манаки продолжуваат да снимаат и други настани - познати личности, собири, манифестации, народни и религиозни обичаи и др., а во 1911 год. ја регистрираат и посетата на турскиот султан Мехмед V Решад на Солун и Битола.<sup>3</sup> При кадрирањето со камерата негувале крајно чист фактографски приод кон реалното случување. За работата на првиот филмски снимател на Балканот, Милтон Манаки, Мирон Черњенко вели дека „тој никогаш не го монтираше својот материјал, туку го прикажуваше во онаа форма во која тој беше излегол од камерата.“ [25:17]

Во годината 1919, Арсени Јовков (1884-1924) го пишува сценариото за игран филм „Илинден“, инспириран од митот за Крали Марко, а само една година потоа, Трифун Хаџи Јанев, повратникот од Холивуд, кој таму работел како сценски мајстор, го изградува киното „Вермион“ во Воден. Браќата Манаки ја одржуваат својата прва јавно организирана филмска проекција во летната бавча на сопственото кино во Битола во 1921, истата година кога Ристо Зердевски се запишува на курсот за филмски актери во Загреб. По идеја на Јовков, во 1923 год. е снимен дводелниот и исклучително важен за нашата историја филм - „Македонија 1923“, за кој филмскиот критичар Илинденка Петрушева ќе запише: „Камерата динамично ја следи величествената поворка што се движи низ софиските улици - час бавно швенкува, потоа во крупен план ги регистрира најблиските соработници на Делчев кои одат зад саркофагот, во крупен план се задржува врз заветниот текст што е испишан на предниот план од саркофагот (во кој се заветуваат поколенијата што доаѓаат овие свети коски да бидат погребани во престолнината на независна Македонија), потоа швенк врз лицата на насобраниот народ итн.“<sup>4</sup>

<sup>3</sup> В. ТВОРЕШТВОТО НА БРАЌАТА МАНАКИ / L'OEUVRE DES FRÈRES MANAKI / THE CREATION OF THE BROTHERS MANAKI, монографија од група автори, Архив на Македонија/Матица македонска, 1996, Скопје, 540 стр.

<sup>4</sup> Илинденка Петрушева, „Да се дофатат ѕвездите: 100 години на филмот“, Културен живот, бр. 3-4, 1995, Скопје, стр. 53-56 (подвл. Г.Т.).

Откако ќе дојдат до своја камера, со филмски активности започнуваат да се занимаваат и: Благоја Дрнков (1914) и Никола Хаџи Николов од Скопје, Кирил Миноски од Прилеп, Благоја Поп Стефанија од Охрид, браќата Стојан и Бранко Малински и Сигфрид Миладинов од Куманово и други љубители на подвижните слики, при што на почетокот навидум само аматерското занимавање со „кинодејност“, набргу ќе прерасне во сериозна и егзистенцирачка определба.<sup>5</sup> Нивниот ентузијазам не згаснува дури ни во летата на воена окупација.

Во скопското кино „Култура“ во 1946 год. се проектира филмот на Григориј Александров „Циркус“, првиот филм што е титлуван со текст на македонски јазик. Следуваат не помалку важните години - 1947, кога се основа претпријатието за производство на филмови „Вардар филм“ и - 1951, годината на основање на Државниот филмски архив.

На сеопштата светска берза пред искушение е ставено едно од најновите професионални занимања, режисер (director, réalisateur, régisseur, režisér, rendező, yönetmen, режиссёр, режисьор, редител, редател), без чиешто кредо, не може да се замисли комплетната реализација на кој и да е понатамошен филмски проект. Дури во 1952 се снима првиот македонски филм „Фросина“ (но со немакедонски режисер), а до 1959 год. следуваат уште 5 играни филмови на туѓи режисери („Волчја ноќ“, „Малиот човек“, „Мис Стон“ - првиот колор филм кај нас, „Виза на злото“ и „Три Ани“)! За жал, анализата на режисерските постапки во наведените филмови<sup>6</sup> не може да биде многу полезна во вака избраниот процес на проучување на автохтониот развој на македонската кинематографија.

Природно очекуваното претпријатие за технички услуги за филм „Техно-филм“ се основа во 1956 год., а истовремено меѓу македонските филмски творци се попопуларно се дискутира „за можностите што ги дава телевизиската техника

<sup>5</sup> В. Илинденка Петрушева, ФИЛМОГРАФИЈА на македонскиот аматерски филм (1935-2000), Киносојуз на Македонија, 2000, Скопје, 95 стр.

<sup>6</sup> Сп. Душко Калиќ, „За филмската режија кај нас“, Нова Македонија, 04.02.1953/Х, бр. 2548, стр. 4.

при снимањето играни филмови“. [13:единица 2546] Се редат мноштво дискусии и полемики за заедничките страни и за разликите помеѓу филмот и најновото чудо, телевизијата. Притоа, мошне долго (дури до денес!) ќе трае проблематизирањето во врска со „величината на екранот во однос на оддалеченоста на гледачот“.<sup>7</sup>

## 1. ФАКТИЧКИТЕ ПОЧЕТОЦИ НА МАКЕДОНСКАТА ФИЛМСКА И ТЕЛЕВИЗИСКА РЕЖИЈА

Со текот на времето режијата започнува да се смета и да се цени како пресуден фактор за креацијата на одреден филмски чин, при што одговорноста е повеќе од комплексна. Режиерот и иследувач на феноменот на режијата, Љубиша Георгиевски во книгата „Генезата на македонскиот игран филм“, зајакнувањето на режисерската уметност кај нас Македонците, го експлицира делејќи го периодот за создавање на филмот на три фази: фаза на туѓи автори, фаза на измешани (туѓи и наши) автори и фаза на наши автори. Навистина, од денешна дистанца, бесцелно заличува барањето одговор на прашањата од типот: зошто македонските индивидуалци биле (ограни)чувани да го понесат товарот на еден самостоен режисерски ангажман?! Впрочем, „македонската кинематографија е онаа, која во *свиџе* процеси од нејзиното создавање е продукт на филмските автори од Македонија“. [Јаќоски, 5:240-1, подвл. Г.Т.] Повеќе од очигледен бил изнудениот хендикеп кон македонските филмски работници во тогашната ју-културолошка политичка матрица, кој до неодамна причинуваше и плаќање на долготраен данок, за сметка на несфатливото подаништво или болната нужност. Единствено јасно е дека тогаш како мошне корисна се покажала латинската „De duobus malis minus elige“. Во тие турбулентни денови за македонската

---

<sup>7</sup> Hrvoje Turković, RAZUMIJEVANJE FILMA: Ogledi iz teorije filma, Grafički zavod Hrvatske, 1988, Zagreb, 268 str.

кинематографија подобро било да се снима нешто, макар тоа да биде и во голема мера наметнато, отколку да се чемрее во нулта позиција.

Едно од поаѓалиштата е дека „во македонскиот игран филм, можат јасно да се разграничат содржините во кои доминира една по нешто фолклорно инспирирана реторика на хероичниот патос, од филмовите во кои хероичните побуди и поттици не ги доживуваме како чин на изнудена акција, туку како одглас на една емотивна состојба со која управуваат морфолошките закони на говорот, стилот и метафората“. [Василевски, 3:34] Но затоа, можеби една од најголемите почетни задачи на македонските режисери била да се постигне рационален баланс помеѓу тематските определби и формалистичките рамки. Во таа смисла, лебделе различни невоедначености, кои по извесно време станувале сè понадминати. Оти, најпосле, „филмот е како река. Неговиот извор ја означува креацијата во својот концептуален вид. Естетската природа на изворот е еднаква со висгинската природа на речниот извор; имено, таа претставува *слободен избор* на местото и времето на неговиот изблик“. [6:119, подвл. Г.Т.] Пред сè, тука е камерата, тој главен ликовен инструмент на режисерот, кој органски мора да му се прилагоди на камерманот, за да започне сликањето живи, пулсирачки парчиња филмска лента, со строго одредено дејство. Објективот на камерата е, всушност, главниот елемент низ кој се прекршуваат животните зраци. Понатаму, кружниот облик на пикторалната информација, оптички се преиначува во времена глетка. Сепак, „... односот со глетката што ја снима, филмската камера го воспоставува со *рамкаџиџа*. Рамката на визирот, низ кого гледа окоото на снимателот, всушност го обликува кадарот така што ќе го гледа гледачот“. [Сидовски, 18:107, подвл. Г.Т.]

И конечно, во 1963 год. се фузираат „Технофилм“ и Радио телевизија Скопје, што претставува зародок на новиот потенцијален производител на филмови со играна структура. Датумот 14 декември 1964 год. е означен со отпочнувањето со работа на „осмата сила“ кај нас, Телевизија Скопје.

Кругот започнува да се слика!

## 1.0. ПРВАТА МАКЕДОНСКА РЕЖИЈА НА ИГРАН ФИЛМ

Долгоочекуваниот прв, во потполното значење, *македонски игран филм* режиран од македонски режисер е „МИРНО ЛЕТО“ во режија на **Димитрие Османли**.<sup>8</sup> На 18 мај 1961 год. во киното „Култура“ е одржана премиерата на овој прв домашен филм на чиешто чело самостојно застана личноста на еден македонски режисерски творец. За само четири дена, оваа филмска комедија ја имаат видено 17.091 гледач. Ова е „...филм посветен на човековата природа, филм што ненаметливо навле-



гува и го разоткрива македонскиот фолклор и етнос, македонската традиција и современост“.<sup>9</sup> Во него има извонредни актерски достигнувања. За Професорот, еден од ликовите во филмот, Јадранка Владова ќе заклучи дека „...самиот ја фотографира незгодната слика на злоупотребата...“ [4:234] Патем, да потенцираме дека во улогата на авторитетниот научник

<sup>8</sup> Овој домашен филм со играна структура, зад кој стои потписот на македонски режисер, ги носи следниве филмографски податоци: *Производство*: „Вардар филм“ - Скопје, 1961 год.; *Режија*: Димитрие Османли; *Сценарио*: Фрида Филиповиќ; *Директор на фотографија*: Љубе Петковски; *Монтажа*: Маја Лазаров; *Музика*: Драгутин Савин; *Улоги*: Љупка Цундева, Илија Милчин, Мери Бошкова, Петре Прличко; *Жанр*: комедија; *Формат*: 35 мм; црно-бел - вајдскрин; *Должина*: 98 минути/2700 метри

<sup>9</sup> Сунчица Уневска, „Филмскиот немир на мирното лето - четириесетгодишен јубилеј на филмот ‘Мирно лето‘“, Утрински весник, 3 септември 2001, Скопје, стр. 12.

настапува еден од столбовите на македонското актерство, Илија Милчин. За неговата игра, критичарот Георги Василевски апсолвира: „...секоја изречена реплика како да го содржи позитивниот и негативниот пол на илузијата со која е преплавен екранот, па така во опсервациите на илузијата што му е иманентна на говорот кој благодарение на една потсилена експресивност од која никако не се изгонети иронијата, *двосмисленоста*, па, ако сакаме, и цинизмот, почна да ги разоткрива една по друга актуелните противречности, но уште повеќе онаа состојба на латентна конфликтност која само што не се излеала во делирична експлозија“.<sup>10</sup> По ова филмско деби на македонски режисер, ништо не е како претходно: возбудата расте со подеднаква брзина и кај творците, и кај публиката, а предизвиците за нови или слични филмски зафати се веќе на повидок.

## 2. РАЗВОЈ НА МАКЕДОНСКАТА РЕЖИЈА ПРЕКУ ФИЛМСКОТО ПЛАТНО

*Зайрејерува зборот: Крај,  
се ѝ лалат светилата и ѝ пред нашиот занесен поглед  
осамнува ѝ прозаичната сала и белојто, мртво ѝ лалатно.*

(И. Андриќ, „Тетратки“, 1981)

„Сликата звучи.“<sup>11</sup> Оваа премиса се потврди како важечка уште во раздобјето на немиот филм, иако датира од многу подоцна. Но што е со дијалогот?!

Со своевидната промоција на македонски филмски режисер се очекуваа понудите од пишани сценарија, при што кризата од недостиг на континуирано

<sup>10</sup> Георги Василевски, „Вибрациите на сомнежот во актерската игра (Илија Милчин и неговите филмски ролји)“, Кинопис, бр. 5, Скопје, 1991, стр. 24-27.

<sup>11</sup> Boro Drašković, OGLEDALO, Svjetlost, 1985, Sarajevo, str. 99.

сценаристичко присуство од македонски пишувачи создаваше и пречка во сеопштиот уметнички растеж на филмскиот род. Со години, македонските автори се наоѓаа пред дилемата како да се напише што поверодостојно сценарио, иако за многумина беше познато дека „... без пречки нема судир, без судир нема драма, без драма нема подем, без подем нема ликови, без ликови нема дејствие“.<sup>12</sup>

Во македонската филмска режија тешко можеше да се разграничи класичната постапка од неокласичната, како и модернистичките тенденции од постмодернистичките, не затоа што тоа беше неизводливо, туку поради сиромашно малата (по квантитет) продукција. Малку полесно одеше разграничувањето во поглед на тематската нишка. Според Георгиевски, филмовите настанати во Македонија тематски може да се разграничуваат како филмови со теми од нашето историско минато (далечно, поблиско или од НОБ), потоа филмови со темпорално неутрални теми и, најпосле, филмови со теми од нашата современост.

Примерите, пак преку кои може адекватно да се анализира одредена режисерска поетика со сите расположливи заложби за *авторски филм* навистина се ограничувачки, од причина што, во драстично мал број случаи, сценарист е самиот режисер на филмот.

## 2.0. НЕКОИ РЕЖИИ ВО ДОЛГОМЕТРАЖНАТА ПРОДУКЦИЈА

Филмот „ПЛАНИНАТА НА ГНЕВОТ“ (1968) на **Љубиша Георгиевски**, снимен по сценариото на Анте Поповски, е дело на кое многумина проучувачи на феноменологијата на филмот кај нас и пошироко му го наметнуваат т.н. квалификатив - „црн филм“. При придвижувањето на драмскиот тек во овој филм, експресионистичката повеќезначајност која со подеднакво изобилство ѝ парира на фантастичната

---

<sup>12</sup> Тјудор Елијад (Tudor Eliad), КАКО НАПИСАТИ И ПРОДАТИ СЦЕНАРИО (Comment écrire et vendre son scénario, Paris, 1980), Институт за филм, 1982, Београд, стр. 21.





Неколку години потоа ќе биде создаден „ИСТРЕЛ“ (1972) на **Бранко Гапо**, работен по мотивите на романот „Под усвитеност“ на Димитар Солев, сакајќи да пласира дел од траумите проникнати од родната почва, при што прави нераскинлив спој меѓу прозата и филмскиот медиум. Овој филм е, наедно, приказна за бесповратните губитници, пренесена со мајсторски нијанси на раскажување. Впрочем, за овој ерудиран филмски автор, и тоа како точни, се коментарите дека во својот филмски опус тој го отсликал „...времето со огромно познавање на иконографијата на овие простори. Тој како да ги разгрнува горните пластови на фреските натрупани со столетија, за да дојде до најпрвата, најсуштинската,

визуелна компонента, овозможува функционирање на ретко кохерентен црно-бел редоследен систем. Самиот автор за една долга кадар-секвенца од ова свое дело ќе рече дека таа ја олицетворува „... слободата како нужност, а Стамат како принцип околу којшто се врти се“. [6:132] Стамат е, инаку, името на ликот што го толкува актерот Ристо Шишков, кој во овој филм триумфира со, можеби, едно од најблескавите остварувања во неговата филмска кариера.



Македонската филмска и телевизиска режија

онаа во која е содржано нашето битие. Го познава тоа битие колку во бојата толку и во природата, колку во обичаите толку и во религијата, колку во физичкото толку и во *мeтaфизичкoтo*...<sup>13</sup>

Пред појавата на „ТАТКО“ („КОЛНАТИ СМЕ, ИРИНА“, 1973) на **Коле Ангеловски**, филм снимен по мотивите на расказ од Живко Чинго, во македонското фикциско филмско творештво не беше присутно едно специфично видување за човечката судбина - преточено низ дескриптивен режисерски дискурс, содржејќи во себе носивост на едно заокружено драмско ткиво.<sup>14</sup>



Едно од најновите домашни остварувања од играната продукција е и „ПРЕКУ ЕЗЕРОТО“ (1997) на **Антонио Митриќески**, реализиран во копродукција помеѓу македонскиот „Вардар филм“ и полскиот „Логос“. Овој долгометражен филм, со суптилно акумулирана поетска енергија, нè навраќа во годините на лудилото, кога секој секому му е непријател, фокусирајќи се на миговите

<sup>13</sup> Трајче Крстески, „Многубројните гласови на режисерот“, во каталогот на XXI-тиот Фестивал „Браќа Манаки“, Битола, 2000, стр. 109.

<sup>14</sup> „Планината на гневот“ е продуциран од страна на „Вардар филм“, а „Истрел“ и „Татко“ се во продукција на „Трајна филмска задница“.

во кои помеѓу Константин и Елена се случува силна љубов.<sup>15</sup>

**Иво Трајков** е засега единственото македонско режисерско име што не се има директно испробано во нашиот/македонскиот простор, без оглед на фактот што неговите филмови со успех се прикажуваа(т) во Чешката Република. Во „МИНАТО“ (1997/98), на пример, со кој учествувал на околу тринаесетина фестивали, каде што има добиено неколку вредни награди, на прашкиот ученик<sup>16</sup> Трајков му успева на прилично оригинален начин да раскаже, една навидум, мошне едноставна, но потресна судбина, притоа речиси



<sup>15</sup> Ќе наброиме уште три режисерски примери. Филмот „Македонска крвава свадба“ (1967) на Трајче Попов ја разложува познатата битова писма на Чернодрински до степен на колоритна мелодраматичност; снимен е по сценарио на Славко Јаневски, кој е познат не само како сценарист на неколку долгометражни филмови туку и како сценарист и режисер на мошне провокативни по форма кратки играни филмови од раната фаза на македонскиот игран филм, како на пример, „Сонце зад решетки“ (1957) и „Давид, Голијат и петел“ (1960). Единствениот игран филм на Александар Ѓурчинов, мелодрамата „Исправи се, Делфина“ (1977) е снимен по мотивите на автентичната кариера на маратонката во пливање Атина Бојаци. Според критичарот Благоја Куновски, овој филм „...успеша на комуникативен начин да го артикулира проблемот на амбициите и на жртвата што ја плаќаат врвните спортисти на личен план, распнати меѓу популарноста и искушенијата на славата...“ [5:260-261] „Нели ти реков“ (1984), филм на Стево Црвенковски, зборува за апсурдното своеглаво опонирање на комитациите наспроти отоманскиот аскер, содржејќи благи назнаки на вестерн.

<sup>16</sup> B. Barbora Chvojková/Karel Rada, „FAMU dnes“, Film a doba, 2/1999, Praha, str. 81-82.

до перфекција спроведувајќи ја линијата на естетизација на аудио-визуелното проседе.<sup>17</sup>

### 2.0.1. „Црно семе“ во режија на Кирил Ценовски

Правејќи мал аналитички осврт кон ова антологиско филмско дело, режирано од дебитантот **Кирил Ценовски** (според истоимениот роман од Ташко Георгиевски), на прв поглед ги лоцираме страдањата на Македонците од другата страна на границата, веднаш по Втората светска војна, во 1946 год., кога Грчката армија ги протера сите Македонци, а дел од нив беа затворени. Меѓутоа, „основната елипса на филмот се состои во ритмички вешто водење на три тека на



свеста... Овие текови се три затворени *круѓа*.“ [6:140, подвл. Г.Т.], при што со голема точност се смета водењето на генералната концепција, како некоја Бахова fuga. Во целото трење на филмот, гледачот е подложен на наизменичното влијание на звучни и сликовни варијации, претворајќи се во соучесник во драмската полифонија. Крупниот план во овој филм има круцијално значење, доведено до степен на „...определена драматуршка валори-



<sup>17</sup> Во годината 1998 се направени и филмовите „Збогум на XX век“ и „Маклабас“, кои се малку послободни во жанровската определба за разлика од претходната играна продукција. Инаку, првиот е лауреат на наградата „Melies D'argent“ на фестивалот во Хелсинки.

зација - така тие ги истакнуваат и ги следат главните ликови на приказната. На овој начин е избегната наметнатата драматуршка линеарност, а наместо тоа, почнува да функционира еден *диеџејички* комплекс којшто исклучително се базира врз визуелни конфронтации.“ [Чепинчиќ, 24:44-5, подвл. Г.Т.] Овој филм е несомнено едно ремек-дело со трајна вредност и има посебно место во нашата кинематографија, без оглед на тоа што следеа оспорувањата упатени на адреса на неговиот режисер, кој направи уште три играни филма.<sup>18</sup>

### 2.0.2. „Среќна нова ‘49“ во режија на Столе Попов

Дејствието тука започнува во текот на фамозната 1948 год., во фонот на Титовата разделба со Сталин. Политичката драма на триаголникот од ликови Бота-Вера-Пиги постепено се трансформира во семејна трагедија. „Двајцата браќа во „Среќна нова ‘49“ добија мошне сурова лекција од својата идејна родителка, револуцијата; помладиот интуитивно ги откри деформациите што водат до нејзино изопачување, а постариот стана жртва на таа изопаченост.“ [3:53] Режисерот **Столе Попов** користи низа активни мизанкадарски решенија што водат кон енормно подзасилување на драмската



<sup>18</sup> В. CD-ROM „ВЕКОТ НА ФИЛМОТ ВО МАКЕДОНИЈА“, Кинотека на Македонија, Скопје, 2000.

тензија, но тој води огромна сметка и за елегантното ритмичко омекнување на дејствието, по моментите на жестоки драмски климакси. „Режисерскиот ракопис, за цело време на дејствието, ја одржува онаа деликатна драматуршка *дисциплина* со којашто просто го хипнотизира консументот.“ [24:220-1] Филмот е проткаен со бравурозни актерски партии, а она што е мошне индикативно како режиски метод е раслојувањето на драмските сцени, во кои убедливоста на сликата е на мошне моќно рамниште.



### 2.0.3. „Хај-Фај“ во режија на Владимир Блажевски

Таткото Борис и синот Матеј имаат судир, кој не е само генерациски. Навиките на синот што веќе е возрасен и сака да спечали нешто од неговата љубов - музиката, не му се допаѓаат на идеолошки обоениот таткото, кој штотуку се вратил од затвор.



„На местото на херојот фантомски застанал стариот и уморен борец, врз чиј емоционален и морален интегритет атакуваат не само старите непријателски сили какви што се изолационизмот, стравот од светот и од неговите агресивни сојузници меѓу кои ќе се најде и сопствениот син.“ [3:71] Во овој ретко

питорескен филм е „...отсликан живот во скршеното огледало на изгубените илузии на обајцата, режиран во манирот на „сери-ноар“ филмовите, дело кое на силен и бескомпромисен начин комуницира со современиот сензибилитет на еманципираниот гледач...“ [Куновски, 5:261] Нескромно кажано, „Хај-Фај“ на **Владимир Блажевски** (според театарската пиеса на Горан Стефановски) е дело во кое е сублимиран еден од естетско-занаетските врвови на манифестирање на модерната македонска филмска режија. Таквата прецизност во постапките и стилската хармонија им прилега на ретките мајстори на филмот.

#### 2.0.4. „Пред дождот“ и неговиот автор Милчо Манчевски

*Секое фотодографирање е чин на агресија*

(Сузан Сонтаг)

Александар Кирков е главниот протагонист во приказната во три дела: „Зборови“, „Лица“ и „Слики“. За него, времето никогаш како да не умира. Тој тврди дека неговиот фотоапарат убил човек, во што ние и му веруваме. Црвениот автобус со фирмата „Фер Транзит“ го вози до селото на неговото детство, што значи дека тој сепак има избрано страна.



Во овој прв самостоен *авторски* филм потпишан од македонски режисер<sup>19</sup> проверува мотото на еден графит: *Кругот не е тркалезен* (The circle is not round). Во врска со некои од аспектите на своето дело **Милчо Манчевски** ги дава координатите: „Кога се раѓаат јагнињата, тогаш приказната се зачнува, тука започнува она што после ќе се изроди во голема бела и потенцијална војна, тука е почетокот на драмата, иако во филмот (и хронолошки) тоа се случува релативно доцна (но ние тоа не го знаеме). За време на свадбата, пак, сето тоа кулминира - време е на одлука и на пресметка. Значи - почеток е и крај, но не мораат да бидат по тој редослед. Свадбата е најкуса од сиве овие сцени...“ [13:12]

Во филмот егзистираат три главни просторни детерминанти: древниот машки манастир во Македонија, урбаниот Лондон и повторно Македонија. „Секвенцијалноста на патувањето на Кирков од Лондон до неговата куќа открива море на знаци кое во сето свое богатство можат да му се укажат само на оној што добро ги познава кодовите што ги создало македонското општество.“<sup>20</sup> Режисерот постигнува



<sup>19</sup> Марина Костова, „Класик од Македонија...“, Вечер, 11/12 септември 1999, Скопје, стр. 14-15.

<sup>20</sup> Сашо Ламбевски, „Се препознав!!!“ во: *АРХИТЕКТУРА/ФИЛИМ* (зборник на трудови), преведено и на англиски, Сорос ЦСУ, 1997, Скопје, стр. 31-39.



амалгамичност помеѓу музиката и живата слика, при што употребата на дијалогот е сведена на минимум. Концентрацијата на гледачот се држи перманентно, а камерата брилијантно ги komponира дури и најситните парченца дејствие, пречистувајќи го документарното и правејќи од него минуциозна драмска игра.

Данило Коцевски, по повод „Пред дождот“, есеизира: „Дали е тоа една приказна, во три дела? Не! Во основа, филмот е до таа степен атомизиран, со што, практично, и не може да се дели на приказни. Дури и секоја ‘приказна’ одделно е до таа степен атомизирана, структурно испреплетена, што е очигледно дека

таа ‘не е круг’. И како основната метафора на филмот, и таа не може да биде - *круџ*! Сè е во сè и сè е отворено - бидејќи и кругот не е тркалезен.“<sup>21</sup> Сигурно дека внатре, во самата срцевина на оваа богата филмска материја, има покритие за ваквото филозофско гледиште за нарацијата.



Филмскиот автор Манчевски своите режисерски афинитети ги надградува/разградува не само преку филмскиот јазик. Тој е автор на книгата „Духот на мајка ми“, која жанровски е мошне посебна и која самиот ќе ја нарече „клатно меѓу церебралното и сентименталното“.

Зборувајќи за интермедиијалноста во содржината на книгата „Духот на мајка ми“ на Манчевски, Елизабета Шелева ќе опсервира: „Во неа се преплетуваат книжевниот текст, стрипот, сликата и филмот. Доколку брзо ги свртиме страниците, се добива визуелен впечаток на подвижни слики.“<sup>22</sup>

Во врска со неговата друга љубов, фотографијата, карактеристично е тоа што, фотографскиот апарат никогаш не го прикажува она што гледачот би сакал да

<sup>21</sup> Данило Коцевски, „Пред и после дождот“, Разгледи, бр. 3-4, Скопје, 1994, стр. 131-133.

<sup>22</sup> Од текстот на Елизабета Шелева прочитан на промоцијата на книгата „Духот на мајка ми“ во Музејот за современа уметност во Скопје на 6.9.2000 год., а објавен во списанието Културен живот, бр. 3, 2000, Скопје, стр. 86.

го види. Слично како во случајот со филмскиот јунак Кирков: објективизирање на другата страна на Стварноста.

Најновиот филм на Милчо Манчевски, „Прашина“, за кој самиот го напиша сценариото, раскажува „за една баба, еден арамија, двајца браќа и три секунди во рекетот.“<sup>23</sup> Во ова режисерско дело, премиерно прикажано на овогодинашното фестивалско издание во Венеција, одзвонува мотото: Каде ти оди гласот, кога веќе те нема, или: Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.<sup>24</sup>

## 2.1. НЕКОИ РЕЖИИ ВО КРАТКОМЕТРАЖНАТА ПРОДУКЦИЈА

**Вељо Личеноски** во филмот „СПО-МЕНИК“ (1968, 245 м), спроведува една режисерска постапка на мултиплицирање на објекти и лица, **Мето Петровски** во „ТЕМНО ОГЛЕДАЛО“ (1969 год., 298 м.) вешто нè приближува со мотивите на вниманието и хуманата грижа кон пациентите во еден Завод за рехабилитација, **Љупчо Билбиловски** во „ДЕН КОГА СЕ ПРОШТЕВА“ (1976



<sup>23</sup> Милчо Манчевски, „Си го живеам својот сон“, интервју од Влатко Галевски, Форум, бр. 44, 8.10.1999, стр. 28-34.

<sup>24</sup> В. Милчо Манчевски, Прашина/Dust, Слово, 2001, Скопје, 301 стр.

год., 500 м), работен според расказ на Блаже Конески, фасцинантно нè воведува во комплексот на некогашната дојранска аудио-визуелна иконографија, каде и е лоцирано дејствието, **Миле Гроздановски** во „ДЕНЕС ТРЕБА НЕШТО ДА СЕ СЛУЧИ“ (1976 год., 280 м) по мотивите на расказ на Божин Павловски, со енормно згуснат полнеж на емоционалност, нè запознава со еден трагично разграничен старечки пар на залезот од својот животен век, а **Слободан Деспотовски** во „МИСТЕРИОЗНИОТ ПРЕДМЕТ“ (1980 год., 296 м) на алегориски начин ја презентира максимата за брзото ширење на семето на злото на некои географски простори, вклучително и просторот на нашето живеење.<sup>25</sup> Сите горенаведени примери се произведени од страна на филмската куќа „Вардар филм“ - Скопје.<sup>26</sup>

Четириесетминутниот филм „ПИСМО“ (2000) на **Васил Христов** (во македонско-холандска копродукција помеѓу „Дигитпроп“ - Скопје и „De Productie“ од Ротердам) е филигрански концизно екранизирана сторија за поштарот што е способен да ја дознае содржината на писмата, предвидувајќи ги последиците од тоа што е напишано, додека пак, четиринаесетминутниот филм „ВЕТА“



<sup>25</sup> Деспотовски во 2001 год. ќе се јави како сценарист и кореджисер на белгиско-македонската играна копродукција „Одмазда“ во кој низ паралелното дејствие се спроведува кршење на *кругои* на крвната одмазда.

<sup>26</sup> Краткиот филм со играни елементи наречен „Европа“ (1953) на режисерот Саша Маркус е можеби првиот што се нурнува во светот на рекламата, предочувајќи еден крајно осмислен, симпатичен склоп на ситуацији, чијашто цел, суштинско да се пропагира индустријата за чоколада, мошне умешно е и постигната.

на **Теона Митевска** (во продукција на „Систерс енд брадр Митевски“ - Скопје) е филм за митот за автобусот што за време на интервенциите на НАТО во 1999 год. сообраќал на линијата Скопје-Белград, обидувајќи се во метафората за скакулецот што го носи името Вета да ни ја пренесе алузијата за безизлезот и исчезнувањето на мирот кај луѓето не само во Македонија и на Балканот туку и на целата планета.<sup>27</sup> Grosso modo, според нивната прикажана тематско-формалистичка predispozicija, доволно цврсто е убедувањето дека овие два филма може слободно да го понесат предзнакот на типичен постмодернизам при водењето на режисерската линија.<sup>28</sup>

### 2.1.0. „Мојата љубов, Чарли Паркер“ во режија на Аљоша Симјановски

**Аљоша Симјановски** со филмот „МОЈАТА ЛЈУБОВ, ЧАРЛИ ПАРКЕР“ понесува со себе еден нов бран во кратката филмска форма во Македонија со својата, кај нас речиси неприменета, режисерска постапка. Таквата постапка сама по себе го иницира интерактивното однесување на сликата со музиката, но по еден мошне прецизен, претходно разработен графикон. Од содржинска гледна точка, сведоци сме на „обидот да се презентира, на филмски што поатрактивен начин, еден судбински фрагмент од животот на еден млад свештеник растргнат помеѓу професионалната и конфесионалната определба и помеѓу љубовта кон музиката...“ [24:383] Токму таа, музиката, како да е и главна водилка на режисерскиот концепт, кој се граничи помеѓу езотеричното и монументалното, низ еден нетипичен монтажаен контрапункт на релацијата тон-слика.

<sup>27</sup> В. „IV Скопски филмски фестивал“, 2001, каталог со 92 нумерирани стр.

<sup>28</sup> Мошне впечатливи со својот израз се и кратките филмови „Глава“ (1979) на Лаки Чемчев и „Полноќно сонце“ (1982) на Љупчо Билбилоски.

### 3. РАЗВОЈ НА МАКЕДОНСКАТА РЕЖИЈА ПРЕКУ ТЕЛЕВИЗИСКИОТ ЕКРАН

*ТВ филмој е посебна индустрија во филмската индустрија*

(Мелколм Хјулк, „Пишување за ТВ“, 1974)



Во 1923 год. Владимир К. Зворикин го открива иконоскопот, првата електронска цевка што ја патентирал во 1926 год. како електронски анализатор на сликата, што е предуслов за телевизискиот пренос, за правењето снимки, спроведувањето филмски принципи и за кадрирањето, но со поинаков технолошки пристап. Од тој епохален миг, „... пред телевизискиот екран гледачот има,

речиси ист впечаток како пред суровата стварност“. [Калезиќ, 7:134]

Во првите десет години играна продукција на телевизијата во Македонија, „ориентацијата во оригиналното творештво пред сè се базира врз драматизацијата на литературни текстови, а потоа на специјално создадени дела за ТВ-прикажување.“<sup>29</sup> Хроничарот Иван Мазов бележи дека Скопското телевизиско студио како своја прва изрежирана драмска емисија ја извело драматизацијата на романот „Пустина“ од Ѓорѓи Абаџиев. Во тој контекст констатира: „...нејзината изведба на малиот екран ги содржеше во себе сите одлики на еден почеток“. [12:31] По пионерските обиди на тогашната Телевизија Скопје следуваат проекти

<sup>29</sup> Ристо Стефановски, „Радио и ТВ-драма“ во: ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИЈА, Македонска книга, 1976, Скопје, стр. 169-172.

со најразличен жанровски и категориски предзнак. Веќе „...телевизијата не е само медиум - таа е кино-сала.“ [Андревски, 1:92, подвл. Г.Т.]

Веќе подолго време секој граѓанин, omni tempore, го има апсолутното право да ги бира каналите на својот ТВ-приемник, за во последно време да го изгуби чувството за селекција од она што секојдневно му се поттура во име на некакви лажни естетики и комерцијализирани вредности. Меѓутоа, „...современиот малечок ТВ-гледач секоја вечер е опседнат од неоодоливата визуелна агресивност на цртаниот филм од малиот екран...“<sup>30</sup> Зарем и цртаниот филм почна да предизвикува експлозии на екранот?!

### 3.0. СПЕЦИФИКИТЕ НА ТЕЛЕВИЗИСКИОТ РЕЖИСКИ ПРИСТАП ЗА ДЕЛАТА СО ИГРАНА СТРУКТУРА

Во следниве пасуси посветени на играните проекти ќе го отвориме „досието“ на единствената продуцентска куќа во Македонија што континуирано создава филмски проекти наменети за телевизискиот медиум. Тоа е институцијата Македонска телевизија (некогашна Телевизија Скопје).

Дона Колар-Панова е уверена дека „...телевизијата каква што ја познаваме денес, ќе биде со нас и утре, иако придружена со нови мутации и хибридни справи“.<sup>31</sup> Можеби е тоа така, бидејќи секоја технолошка доба наметнува свои начини на однесување кон реалноста и кон уметничката материја истовремено. Повеќе години немавме независно изолиран „...сопствен радиодифузен идентитет како основа за медиумскиот суверенитет.“<sup>32</sup> Од 1991 год., со конституирањето

<sup>30</sup> Александар Прокопиев, „Бајката и цртаниот филм“ (1990) во: ДАЛИ КАЛИМАХ БЕШЕ ПОСТ-МОДЕРНИСТ?, Темплум, 1994, Скопје, стр. 31.

<sup>31</sup> Дона Колар-Панова, „Електронските медиуми во дигиталното опкружување“, Културен живот, бр. 1, 1999, Скопје, стр. 26-33.

<sup>32</sup> Аљоша Симјановски, „Медиумски суверенитет: Неоправдан страв од исчезнување на културите на малите народи“, Дневник, бр. 1675, 13 октомври 2001, Скопје, стр. 15.



на Македонската Радио Телевизија, а од неодамна и со започнувањето на емитување телевизиски сигнал низ македонски сателитски простор, можностите за неограничена презентација на филмското и ТВ-творештво не се повеќе табу.<sup>33</sup> Умберто Еко во едно од своите попознати дела, „Апокалиптичари и интегранти“, мошне интересно ги појаснува спецификите на овој продорен и неверо-

јатно моќен медиум.<sup>34</sup> Македонската телевизија до ден денешен, сè уште фигурира како најстабилен, најсериозен, па и единствен континуиран продуцент на телевизиски играни филмови, правени за телевизискиот медиум. Фрлајќи поглед кон вкупната бројка на досега продуцирани телевизиски играни проекти, можеме да сумираме дека значително инвентивен режисерски приод е поттикнат

<sup>33</sup> Во периодот од 1975 па наваму се изработени играните серии „Пат кон иднината“ (6 еп.), „Итар Пејо“ (5 еп.), „Залез зад езерската земја“ (6 епизоди), „Наши години“ (6 еп.), „Илинден“ (6 еп.), „Комедијанти“ (6 еп.), „На наш начин“ (4 еп.), „Непобедни“ (4 еп.), „Камчевци“ (6 еп.), „Претежно ведро“ (6 еп.), „Трст виа Скопје“ (13 еп.), „Трето доба“ (3 еп.), „Уа, пинајдери“ (8 еп.), „Салон Хармони“ (10 еп.) на Тихомир Бачовски, мамутската „Погрешно време“ на Драган Вељановски, сериите за деца „Волшебното самарче“, „Другарувања“, „Белото циганче“, „Големи и мали“ и др. Тука би се надополнила и творечката пројава на режисерот Коле Малинов со „Дожовито сонце“ од 1978 година. Последниве години на повидок е една нова режисерска творба, која меѓу другото, ја сочинуваат: „Крик на немиот Индијанец“ на Томислав Алексов, „Денес, утре“ на Игор Поп Трајков, „Емигранти“ на Сашо Павловски, „Што сонува кучето“ на Маја Младеновска, „Стрес или погрешна нота“ на Драги Савевски и др. За одбележување се и некои од своевидните проблесоци во класата на филмови со документарно-играна структура, како на пример, „Мојот татко Изет“ (1989 год., 57 мин.) на Благоја Марковски и „Мишко“ (2001 год., 25 мин.) на Владо Денчов.

<sup>34</sup> Во поглавјето „Белешки за телевизијата“ кај Umberto Eco, SKERTIKOVÉ A TĚŠITELÉ / Апокалиптичари и интегранти (Apocalittici e integrati, Milano, 1964), Svoboda, 1995, Praha, str. 344-388.

од оние модерни сценаристички материи (како, на пример, оние на Русомир Богдановски, Владимир Плавеvски или Томислав Османли) што во полето на телевизијата дозволуваат експонирање и докажување низ најразлични драмски жанрови.<sup>35</sup>

Насоченоста кон консеквентна психологичност во „БЕЛИОТ СИД“ (1978 год., 70 мин.) на Љупчо Билбиловски и театрална лиричност во „КРУГОВИ НА ПЕКОЛОТ“ (1990 год., 30 мин.) на **Стојан Стојаноски**; успешните обиди за инвентивно раслојување на драмската супстанција во „КРАТКА СРЕДБА“ (1984 год., 56 мин.) на Слободан Деспотовски и „СЛОБОДНО ПАЃАЊЕ“ (1985 год., 67 мин.) на **Богдан Поп Ѓорчев**; сугестивната и инвентивна транспозиција на военото сивило во „СВЕЗДИТЕ НА 42-ТА“ (1987 год., 103 мин.) на **Јане Петковски**; применувањето на еден нов, свеж принцип на филмско решавање на зададените драмските ситуации во „УЧИТЕЛОТ“ (1980 год., 90 мин.) на **Васил Ќортошев** и „САКАТЕ ЛИ УШТЕ ЕДНО ПАРЧЕ ТОРТА?“ (1976 год., 65 мин.) на **Љупчо Тозија**; модерниот третман на најсовремените, урбани теми од нашето тло во „МАРИКА ЛЕТА СО АВИОН“ (1988 год., 56 мин.) на **Борис Дамовски** и „ПИКАСО“ (1989 год., 62 мин.) на Аљоша Симјановски - се некои од најеклатантните одлики на режисерските фактури на апострофираните, веќе поприлично искусни и препознатливи по својот ракопис, режисерски имиња од телевизискиот медиум.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Сп. хронологија на оригинални драмски текстови/сценарија кај Јелена Лузина, МАКЕДОНСКАТА НОВА ДРАМА, Детска радост, Скопје, 1996, стр. 321-332.

<sup>36</sup> На ова комплементарно се надоврзува и отворената листа со режисерите: Благој Андреев, Филип Апостолски, Душко Атанасовски, Киро Билбиловски, Лидија Велјанова, Огнен Димитровски, Војо Додевски, Душко Ѓоргиевски, Трајче Ефтимовски, Борјан Зафировски, Борко Зафировски, Игор Иванов, Срѓан Јанаќиевиќ, Љупчо Јовановски, Јово Камберски, Тодорка Кондова-Зафировска, Елизабета Конеска, Младен Крстевски, Зоран Крстевски, Скендер Кули, Џевад Лимани, Коле Малинов, Коле Манев, Саша Маркус, Сашо Миленковски, Слаѓана Милосављевиќ, Зоран Младеновиќ, Дарко Митревски, Владимир Милчин, Кочо Недков, Никола Новковски, Димитар Оровчанец, Митко Панов, Ацо Петровски, Наташа Поплавска,



### 3.0.1. „Заминување од Пасквелија“ во режија на Иван Митевски

Овој ТВ-филм е работен по мотивите на збирката раскази на Живко Чинго „Пасквелија“ и во трите приказни каде што клучен наратор е старецот се преплетуваат љубовта, страдањето, немирот и тежнењето кон подобро утре во годините по Втората светска војна. За режисерот **Иван Митевски** еден негов вреник-писател ќе напише дека тој има „...вродена смисла за дистанца“ и дека, за разлика од другите, се разликува во „...неповторливоста на неговиот ноншалантен и раскошен стил.“ Режијата на „ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА“ се истакнува со мошне луцидното решавање на преодите од место во место и од време во време.

### 3.0.2. „Хераклеа по вторпат“ во режија на Душан Наумовски

Овој ТВ-филм е современа драма во која напукнуваат зглобовите на веќе издиференцираните односи на главната хероина Јасмина со Влатко и Марко. Во едниот таа се сеќава на своето минато а во другиот сака да ја насре иднината. Мошне вешто е извајан носечкиот лик и тој, всушност, претставува оска на сите случувања во оваа женска сторија. Режијата на „ХЕРАКЛЕА ПО ВТОРПАТ“ се одликува со запазување на еден умерен развој на драмските ситуации, придружуван

---

Александар Поповски, Диме Поповски, Радислав Ристевски, Кристијан Ристески, Мишо Рогановиќ, Александар Русјаков, Елена Сикерова, Златко Славенски, Бранко Ставрев, Александар Станковски, Димитар Станковски, Ѓорѓи Стојановски, Томче Стојков, Ефтим Таковски, Андреј Трајковски, Блажо Трендафилов, Горан Тренчовски, Димитар Костаров, Слободан Унковски, Киро Урдин, Илија Филиповски, Филип Херин, Ванчо Хилјадников, Димитар Христов, Владо Цветановски, Петре Чаповски, Марија Цицева, Виолета Џолева, Игор Шокаровски, како и со имињата на други, во овој момент случајно одминати или пак новоиницирани творечки персоналитети, чиишто режии, секако, ќе бидат предмет на анализа во некои следни студии.

од ненаметливата логика на движење на камерата. **Душан Наумовски** тежнее кон користење на едноставни, но чистозначни планови.

### 3.0.3. „Бог да ги убие шпионите“ во режија на Ацо Алексов

Од оригиналната сценаристичка предлошка е направена историска проверка на тезата дека „шпионите“ се тука, „во близина“. Од таквата близина и започнува епопејата за младиот патриот Војдан, кој во текот на целото дејствие се обидува да дознае кој е тој што толку го мрази. Режисерот **Ацо Алексов** лежерно го води дејствието и со една воздржана дистанца прави вивисекција на доблеста и предавството. Посебно симпатични се сцените во затворот, каде што



е прикажан еден широк дијапазон на пластични карактери. Она што е посебен квалитет во овој филм е фактот дека режијата максимално ги има почитувано сценаристичките интенции, кои, можеме да претпоставиме, се многу точни.<sup>37</sup>

#### 4. РАЗЛИЧНОСТА НА ФИЛМСКАТА И ТВ-РЕЖИЈАТА ОД РЕЖИЈАТА ВО ДРУГИТЕ МЕДИУМИ



За разлика од театарот и радиото, филмската и ТВ-режијата дејствуваат мошне популистички, и тоа сè подиректно, во повеќе сфери на уметничкото, но и на општественото милје, тежнеејќи кон збогатување на комуникацискиот јазик со нови изразни средства. Во тој контекст, терминот *надминување на јазикот*, првобитно преземен од Микел Дифрен, теоретичарот на филмот Душан Стојановиќ го објаснува како степен во процесот на вообличување на филмското уметничко дело. На тоа дело,

во текот на соединувањето на конотативните знаци, текстот се појавува како толку цврста целина, што од јазичка преоѓа на симболичка смисла, а целото дело се појавува како единствен знак-симбол. Тоа значи и дека просторот за универзализација на филмскиот јазик, како јазик на меѓумедиумската кому-

<sup>37</sup> Кон делата на веќе досега наведените имиња, би било сосема неправедно, ако не го приклучиме и континуираното творештво на филмскиот автор/режисер и синеаст Стефан Сидовски, кој за своите аматерски филмови се здобил со звањето „мајстор на аматерскиот филм“, инаку автор на ексклузивното книжевно издание од областа на филмологијата под наслов „Филмскиот кадар...“ Вреди да се споменат и авторите/режисерите на анимирани филмови: Петар Глигоровски, Дарко Марковиќ, Делчо Михајлов и Боро Пејчинов, кои дадоа мошне храбар придонес при етаблирањето на овој филмски вид со посебни драматуршки законитости.

никација, станува сè поголем и поотворен. Дали можеби тоа значи потиснување или демодирање на една друга уметност, театарската? Херберт Свуп мошне живописно ја објаснува разликата помеѓу режирањето во театар и режирањето на филм. „Кога се режира во театар, тогаш контактот помеѓу режисерот и публиката се воспоставува преку актерот со завесата која само повремено ќе се најде меѓу нив. Да се режира филм, секако, е нешто сосема друго. Контактот помеѓу творецот и публиката ни малку не е непосредна или директна. Пред сè, помеѓу актерот и публиката се поставува *камера*. Дубловите се повторуваат сè додека не се добие целосно чист резултат. Најпосле, тука е и монтажниот стол на кој се завршува главната работа.“ [8:22] Значи, доаѓаме до неопходната улога што ја врши тој совршен апарат, алат и инструмент - камерата, која всушност е демииург, in parenthesis.

Кругот ќе биде полн тогаш кога ќе има внатрешност. А што е внатрешноста? Парче, дел, цитат од некое дејствие. Значи, слика. Откако ќе се исполни, кругот станува како тркало и може да тргне со акција. Е тогаш веќе кругот е исликан, како кадар. Насликан круг. Orbis Pictus. Откако ќе замре актот, тркалото запира и кругот веќе е испразнет. Празен круг. Само круг. Круг. К...

„За *режијата* како *монтажа* или за монтажата како *режија* денес вреди да се зборува и со самиот податок дека нашата ‘постмодерна’ доба пружа невидени примери на *режијата* како *монтажа*, или обратно, *монтажата* како *режија* во секојдневниот живот...“<sup>38</sup>



<sup>38</sup> Радослав Лазиќ, ТРАКТАТ О ФИЛМСКОЈ РЕЖИЈИ: у трагању за естетиком режије, 1988, Институт за филм, Београд, стр. 32.

#### 4.0. ЗА РЕЖИСЕРСКИОТ СТИЛ

„Режисерот е вистинскиот творец на филмскиот јазик, неговата синтакса, граматика и семантика, интерпункција и, најпосле, *стилистичката* на филмското уметничко дело.“<sup>39</sup> Според Лав Фелонов, „талентираните режисери, тие ‘волшебници’, ‘фанатици’ и ‘маченици’ на седмата уметност, мораат макотрпно да вршат селекција и да се ограничуваат во текот на создавањето на своето дело.“<sup>40</sup> Денес, среде инвазијата на разноразни нус-медиуми, мошне штетна е злоупотребата на чистотата на филмскиот и ТВ-медиумот за ефтино пропагандни, па и психоагресивни намени. При сево ова, не треба да се заборава дека рамката е еден од основните предуслови за комуницирање со овие медиуми. Затоа, „... покрај драматуршката функција што ја има, рамката има големо значење и за композирањето на *кадароѝ*, особено во неговата ликовна обликуваност: ако е статичен, според композициите во сликарството (или уметничката фотографија), ако е динамичен, тогаш според филмската естетика на композирање коешто најмногу соодветствува за таквиот (вид) кадар“. [18:108, подвл. Г. Т.] Во полето на современата македонска филмска и ТВ-режија сме сведоци на сè поголемата брзина при афирмацијата на нови стилски постапки и нивниот *modus faciendi*. „Стилот на еден автор и оригиналноста на неговиот јазик можат потполно да ја изменат и самата *смисла* на содржината“. [Роже, 17:32, подвл. Г.Т.]

А тоа дали содржината е поврзана со ѓеврекот, кругот, јајцето, главата, окото, лупата или пак филмскиот објектив и не е толку важно. Важно е додека работиш филм, да го имаш предвид *насликаниоѝ круѓ*.

<sup>39</sup> Ibid, стр. 33.

<sup>40</sup> Лъв Б. Фелонов, САВРЕМЕНЕ ФОРМЕ ФИЛМСКЕ МОНТАЖЕ, ФДУ, 1987, Београд, стр. 76.

## 5. НАМЕСТО ЗАКЛУЧОК

Потеклото на феноменот на македонската филмска режија на играни проекти, паралелно со етаблирањето на режијата во театарскиот медиум, во Македонија датира уште од најраниот период на распространување на филмската уметност на ова тло, уште од годините на дејствувањето на браќата Манаки и Арсени Јовков (на почетокот од минатиот век) кои го подготвуваат теренот за раѓање на професијата што ќе ја води комплетната реализација на еден филмски чин – режијата.

Развојните фази може да се анализираат низ неколку точки: првата точка е дебито на македонски режисер на игран филм („Мирно лето“ на Димитрие Османли); втората точка е режисерскиот опус на Бранко Гапо, трета точка е остварувањето „Црно семе“, на Кирил Ценевски; четврта точка се остварувањата „Среќна нова ‘49“ на Столе Попов и „Хај-Фај“ на Владимир Блажевски; петта точка се остварувањата „Мојата љубов, Чарли Паркер“ на Аљоша Симјановски и „Пред дождот“ на филмскиот автор Милчо Манчевски, кои иницираа појава на нови дела од краткотражната и долготражната продукција во последната, најнова развојна фаза на полето на режијата.

Последователно со присуството на режијата во филмскиот медиум, во втората половина од изминатиот век почна да се манифестира и телевизиската режија (изразена низ творечките персоналитети, пред сè, на Ацо Алексов, Иван Митевски и Душан Наумовски), како рамноправен параметар во графиконот на режирани дела со играна структура.

Во последниот круг од развојот на режисерската професија маркантно е сè поголемото приближување кон модернистички и постмодернистички третман на темите, станувајќи збор за водење на сè почисти, каузални режисерски постапки.

The origin of the Macedonian feature film directing phenomenon, parallel with the establishing of the theater directing, dates since the earliest period of film expansion in this region – with the works of Manaki Brothers and Arseni Jovkov (at the start of the 20<sup>th</sup> century) who „build the ground“ for the birth of the profession which will lead the full realization of the film act – the directing.

The development stages of this phenomenon can be analyzed through several viewpoints: as first, through the Macedonian film directing debut („Quiet Summer“ by Dimitrie Osmanli); through the directing opus of Branko Gapo; through the high achievements of the Kiril Cenevski’s film „Black Seed“; then, through the films „Happy New Year ’49“ directed by Stole Popov and „Hi-Fi“ by Vladimir Blazhevski, as well as through the „Charlie Parker, My Love“ by Aljoshka Simjanovski and Milcho Manchevski’s „Before the Rain“. All of those works initiated numerous novelties in the recent long/short-length film production, especially on the field of film & theater directing.

Along with the film directing at that time, the television directing emerged as a separate phenomenon at the second half of 20<sup>th</sup> century (carried out by the authors as Aco Aleksov, Ivan Mitevski and Dushan Naumovski). This separate film directing in TV-media appeared as an equal parameter in the filmed works in general, especially at the so-called „feature-structured“ directing.

At the latest sage of film directing development, the most emphasized feature is the inclination toward the modern & postmodern treatment of the themes, especially when we speak of the tendency for pure, causal directing concepts.



L'origine du phénomène de la régie macédonienne du film en Macédoine, parallèlement de l'établissement de la régie du théâtre, date dès début de la diffusion du film, depuis de période du travail des frères Manaki et d'Arseni Jovkov (du début du siècle passé), qui ont préparé le terrain pour naissance de la régie du film.

On peut analyser les étapes du développement par quelques points: le premier point est le début du régisseur macédonien du film („Un été calme“ de Dimitrie Osmanli); le deuxième point – les films de Branko Gapo; le troisième point – le film „Graine noire“ de Kiril Cenevski; le quatrième point – les films „Bonne Nouvelle '49“ de Stole Popov et „Hi-Fi“ de Vladimir Blazevski; le cinquième point sont les films „Mon amour, Charlie Parker“ d'Aljosa Simjanovski et „Avant la pluie“ de Milco Mancevski, qui ont initié l'apparence des nouvelles œuvres de la production de longmètres et de courtmètres dans la dernière, la plus nouvelle étape du développement de la régie macédonienne.

En conséquence de présence de la régie du film, dans la deuxième partie du siècle passé, on peut remarquer une manifestation de la régie de télévision (ses représentants sont: Aco Aleksov, Ivan Mitevski et Dusan Naumovski).

Au dernier cercle du développement de la régie on peut remarquer un très grand rapprochement vers un traitement moderne et postmoderne des thèmes, comme procédés les plus claires et causals du régisseur.





## **Биографски податоци за режисерите чиишто дела се предмет на студијата**

Ацо АЛЕКСОВ (1932) дипломирал актерство на Театарската академија во Белград. Тој е доајен на телевизиската режија во Македонија. До своето пензионирање работи во Македонската телевизија. Поважни режии на телевизиски филмови му се „Премиера“ и „Бог да ги убие шпионите“, а ги режирал и ТВ-сериите „Волшебното самарче“, „Белото циганче“, драмите „Парадоксот на Диоген“, „Грдиот Нарцис“, „Романса за обесениот“ и други играни проекти.



Коле АНГЕЛОВСКИ (1943) дипломирал на Театарската академија во Белград. Бил на специјализација од областа на режијата во Франција. Ги режирал филмовите „Татко“ („Колнати сме, Ирина“) и „Викенд за мртовци“, како и неколку телевизиски серии и драми, меѓу кои: „Итар Пејо“, „Солунски патрдии“ и „Мала ноќна музика“. Најнов негов проект е ТВ-филмот „Време за плачење“. Ја добил наградата „Кокан Ракоњац“ за најпостичен филм на режисер-дебитант, како и „Златна рипка“ на Фестивалот на филмската комедија во Голубац. Носител е на признание, „11 Октомври“. Работи во Драмскиот театар.



Љупчо БИЛБИЛОВСКИ (1953) дипломирал режија во Лондон, посетувал постдипломски студии за режија на Националната филмска и телевизиска школа „Бекансфелд“ во Англија на Британскиот филмски и ТВ-институт, а магистрирал на Њујоршкиот универзитет. Ги режирал кратките играни филмови „Ден кога се проштева“ и „Полноќно сонце“. Ги режирал и ТВ-филмовите „Белиот сид“, „Јавачи на ветер“ и „Мугра“, неколку ТВ-драми и адаптации на поезија и серијата рекламни спотови „Сонце на годината“. Ја добил наградата на меѓународната критика CITALC на Фестивалот на краток филм во Белград. Вработен е како постојан режисер во МТВ.



Владимир БЛАЖЕВСКИ (1955) дипломирал режија на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград. Ги режирал играните филмови „Хај-Фај“ и „Булевар на револуцијата“. Добил Златна арена за режија на Фестивалот во Пула за „Хај-Фај“ и прва награда на Фестивалот во Салерно, Италија за „Булевар на револуцијата“. Ги

напишал сценаријата за „Ципси Меџик“ и „Глува куќа“. Предава на Факултетот за драмски уметности во Скопје.



Бранко ГАПО (1931) дипломирал на Филолошкиот факултет во Скопје. Престојувал во Париз, проучувајќи го францускиот филм и усовршувајќи се во полето на режијата. Ги има режирано филмовите: „Денови на искушение“, „Време без војна“, „Истрел“, „Најдолгиот пат“, „Време, води“ и „Македонска сага“, ТВ-филмот „Лабин и Дојрана“ и неколку ТВ-драми. Добитник е на: Специјална диплома и Сребрена арена на Фестивалот во Пула и Сребрен медал на фестивалот во Авелино, Италија. Носител е на Признанието „11 октомври“.



Љубиша ГЕОРГИЕВСКИ (1937) дипломирал режија на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград. Ги режирал играните филмови: „Под исто небо“, „Планина на гневот“, „Републиката во пламен“ и „Цената на градот“, краткометражните „Не“ и „Патека“, како и неколку ТВ-драми. Учествовал на повеќе фестивали, меѓу кои и на Фестивалот во Мамаја, Романија, каде што е награден со диплома, и на Фестивалот во Москва.



Миле ГРОЗДАНОВСКИ (1950) дипломирал книжевност на Филозофскиот факултет. Го режирал краткиот филм „Денес треба нешто да се случи“. Има плодно телевизиско искуство, кое, меѓу другото, ги опфаќа и ТВ филмот „Исповед на таксистот“, серијата „Опстанок“ и други играни проекти. Вработен е како постојан режисер во МТВ. Неговото режисерско творештво е адекватно вреднувано.



Борис ДАМОВСКИ (1960) дипломирал на Универзитетот во Јужен Илиноис. Ги режирал ТВ-филмовите „Марика лета со авион“, „Северна грешка“, неколку краткометражни филмови и спогови. „Северна грешка“, во конкуренција од 26 филмски остварувања, го освои 8-то место на Фестивалот „При Футура“ во Берлин.



Слободан ДЕСПОТОВСКИ (1953) дипломирал на Академијата INSAS во Брисел, Белгија. Ги режирал краткиот филм „Мистериозниот предмет“ и телевизискиот „Кратка

средба“, обата по сопствено сценарио. Ги режира првите македонски народни приказни во МТВ, како и четири балади со играна структура. Го снимил 12-минутниот пилот за играниот проект „Коњ во изворот“. Бил косценарист и режисер на проектот во чест на белгискиот крал „Празник 60/40“ пренесуван на Белгиската телевизија.



Вељо ЛИЧЕНОСКИ (1930-1976) е еден од доајените на телевизиската режија во Македонија. Ги режирал краткиот игран филм „Споменик“, како и ТВ-филмовите „Настан можеби последен“, „Илинка“, „Вечерна забава“ и други играни проекти.



Милчо МАНЧЕВСКИ (1959) живее и работи во Њујорк и Скопје. Го режирал краткометражниот игран филм „Опасна баба“ и долготражните „Пред дождот“ и „Прашина“. Автор е на изложбата фотографии „Улица“ и на книгата „Духот на мајка ми“. Неговиот филм „Пред дождот“ е најнаградуваниот македонски филм во странство досега. За него добил: Златен лав во Венеција, награда за режија и за најдобро деби во Порторико, специјална награда „Давид ди Донатело“ за неиталијански филм, „Златна бубачка“ за најдобар странски филм од Шведскиот филмски институт и др. Истиот филм беше номиниран за Оскар. Поисцрпни податоци може да се најдат на веб-сајтот: <http://www.manchevski.com.mk>.



Теона Стругар - МИТЕВСКА (1974) студирала на Арт институтот во Филаделфија, а постдипломски студии за филм посетува на Њујоршкиот универзитет. За краткиот филм „Вета“ добила специјална награда на Берлинскиот фестивал, како и диплома за оригинална и уметничка режија на „Мелодист“- Киев, Украина. Истиот филм бил финалист на њујоршкиот Ран фестивал.



Иван МИТЕВСКИ (1948) дипломирал режија на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград. Главна преокупација му се играниот и документарниот филм. Направил 6 играни проекти: „Концерт за една душа - опус 2617“, „Златни години“, „Време на летала“, „Грето доба“ (серија), „Заминување од Пасквелија“ и „Ноќ спроти Св. Василиј“. Има добиено награда за режија на Фестивалот во Порторож, како и специјална награда на Фестивалот „При футура“ во Берлин. Филмот „Лајф тајм“,

според серијата „Трето доба“, е трансфериран на 35 мм лента. Неговите проекти се прикажувани на речиси сите континенти, а документарецот „Глас“ е депониран во УНЕСКО. Вработен е како постојан режисер во МТВ, каде бил уредник на културно уметничката програма.



Антонио МИТРИЌЕСКИ (1961) дипломирал режија на Филмската академија во Лоѓ, Полска. Го режирал играниот филм „Преку езерото“, премиерно прикажан на Фестивалот во Монреал. Има добиено награда на Фестивалот на кратки филмови во Белград. Моментално подготвува нов игран проект. Предава на ФДУ.



Душан НАУМОВСКИ (1938) дипломирал режија на Академијата за театар и филм во Белград. Тој е еден од најплодните телевизиски автори. Поважни играни проекти во телевизискиот медиум му се: филмовите „Табакерата“, „Трговецот од Солун“ и „Хераклеа по вторпат“, сериите „Пат кон иднината“, „Комедијанти“, „Булки крај шините“, „Сонце на дланка“, „Втората смена“ и „Големи и мали“ и драмите „Вапцаров“, „Смилевски конгрес“, „Додека паѓа дождот“, „Пречек“... Го режирал и краткиот игран филм „Лифт горе - лифт долу“. Ги има добиено фестивалските награди: Златна статуетка во Порторож и Златна амфора во Несебар. Носител е и на Признанието „13 ноември“. Вработен е како постојан режисер во МТВ.



Димитрие ОСМАНЛИ (1927) дипломирал режија на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград. Тој е првиот македонски режисер на долготражен игран филм. Бил на студиски престој во Париз. Ги има режирано филмовите: „Мирно лето“, „Мементо“, „Жед“ и „Ангели на отпад“, краткиот филм „Бунтот на куклите“, ТВ-филмовите „Враќање во рајот“ и „Скопски сновиденија“, серијата „Илинден“, како и повеќе ТВ-драми. Добил награда за режија на Југословенскиот фестивал за телевизиско творештво, Плакетата „Во крупен план“ од Институтот за филм во Белград, Голема златна плакета за афирмација на Фестивалот „Браќа Манак“ во Битола, како и други уметнички и општествени награди, меѓу кои и признанијата „11 октомври“ и „Војдан Чернодрински“ за животно дело.

Јане ПЕТКОВСКИ (1948-1988) дипломирал на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Љубљана. Ги има режирано следниве играни проекти: „Тумба, тумба дивина“, „Клинч“, „Жена од малтер“, „Големата соба“, „Томе од бензинската пумпа“, „Свездите на 42-рата“. За последниов има добиено блескави критики. Беше вработен во МТВ. Неговите проекти беа високо валоризирани во земјата и пошироко.



Мето ПЕТРОВСКИ (1935) студирал на Академијата за театар и филм во Загреб. Бил директор на „Вардар филм“ и „Македонија филм“. Ги режирал краткиот игран филм „Темно огледало“, како и редица документарни филмови и ТВ емисии. За своите проекти добил повеќе признанија и награди, меѓу кои и Златен медал на Фестивалот на кратки филмови во Белград.



Богдан ПОП ЃОРЧЕВ (1955) дипломирал режија на Академијата во Москва. Ги работел следниве ТВ-проекти: „Исчекување“, „Слободно паѓање“, „Поштар“, „Велика“ и серијата „Трст виа Скопје“, како и други проекти со играна структура. Неговите проекти се високо оценувани. Вработен е како постојан режисер во МТВ, каде моментално ја врши функцијата уредник на културно уметничката програма.



Столе ПОПОВ (1950) дипломирал режија на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград. Ги режирал филмовите: „Црвениот коњ“, „Среќна нова ‘49“, „Тетовирање“ и „Gipsy Magic“. Ги добил наградите: Златна арена за режија на Фестивалот во Пула, „Златна мимоза“ на Фестивалот на филмската режија во Херцег Нови, Златен гладијатор на Југословенската филмска академија, Filmex дипломи на Фестивалите во Сан Франциско и Лос Анџелес, диплома ФЕСТ и Гран при на Фестивалот во Монпелје. „Среќна нова ‘49“ бил југословенски кандидат за номинација на Оскар, а „Тетовирање“ бил кандидат за Felix.



Аљоша СИМЈАНОВСКИ (1951) дипломирал психологија на Филозофскиот факултет во Скопје. Учествовал на филмолошкиот семинар на Британскиот колумбиски универзитет во Ванкувер. Покрај документарните филмови, потписник е и на играниот ТВ-филм „Пикасо“ и краткометражниот „Мојата љубов, Чарли Паркер“, кој во Амстердам од 360

филмови беше меѓу 10-те најгледани. Покрај режирањето, пишува сценарија, објавува во печатот и настапува како џез-пијанист. Добитник е на повеќе домашни и странски награди, меѓу кои Бронзен змеј на Фестивалот во Краков и специјална награда на Фестивалот во Јапонија. Вработен е како постојан режисер во МТВ. Моментално ја врши функцијата уредник на Контактно-рекреативната програма во МТВ.



Стојан СТОЈАНОВСКИ (1949) дипломирал режија на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград. Режираше повеќе ТВ-играни проекти, меѓу кои: „Пријатели“, „Марка“, „Кругови на пеколот“, „Времето X“, како и епизоди од сериите „Еурека“ и „Тврдокорни“. За епизодата „Одбраната на Сократ“ добил награда за режија на Фестивалот во Неум. Вработен е како постојан режисер во МТВ.



Љупчо ТОЗИЈА (1947) дипломирал режија на Академијата за театар и филм во Загреб. Бил на специјализација во Њујорк. Ги има режирано следниве ТВ-играни проекти: „Сакате ли уште едно парче торта?“, „А ти, каде?“, како и играната серија „Претежно ведро“. Се занимава и со документаристика, а и со адаптација на театарски претстави во телевизискиот медиум. Бил уредник на драмската и филмската редакција во МТВ, каде работи како постојан режисер во МТВ.



Васил ЌОРТОШЕВ (1947-1995) дипломирал на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во Белград. Ги има режирано ТВ-филмовите: „Учителот“, „Мојсие од малото место“, „Светецот од Слатина“, како и други играни проекти. Работеше во МТВ.



Иво ТРАЈКОВ (1965) дипломирал режија на ФАМУ во Прага. Живее и работи во Чешката Република. Го режираше среднометражниот игран филм „Ајде да се исчистиме“, телевизискиот филм „Јан“, како и филмовите „Канарска врска“ и „Минато“, кои се прикажани на Фестивалот „Браќа Манаки“. Моментално работи на подготовка на филмот „Глува куќа“.



Васил ХРИСТОВ (1965) дипломирал режија на Факултетот за драмски уметности во Белград. Ги режираше кратките филмови „Писмо“ и „Судија“, прикажани на Фестивалот

„Браќа Манаки“, каде што добил награда за режија. Исто така има добиено награда и во Хјустон. Магистрирал филмска режија на Институтот за филм „Маурициус Брингер“ во Холандија, каде што и живее.

○

Кирил ЦЕНЕВСКИ (1943) дипломирал Архитектонски факултет. Ги режирал филмовите: „Црно семе“, „Јад“, „Оловна бригада“ и „Јазол“. Добитник е на Златна арена за режија и Златен венец за најдобро дебитантско остварување на Фестивалот во Пула, специјална награда „Жар птица“ на Фестивалот во Москва, *Laceno d'Oro* во Авелино, Италија, специјална награда во Карлови Вари, како и други признанија и награди. „Црно семе“ бил југословенски кандидат за номинација за „Оскар“.



## Филмографија на делата користени за анализа

„ЦРНО СЕМЕ“ на Кирил Цаневски

*Производство:* „Вардар филм“ - Скопје; 1971 год.

*Режија:* Кирил Цаневски

*Сценарио:* Ташко Георгиевски и Кирил Цаневски

*Директор на фотографија:* Љубе Петковски

*Монтажа:* Лаки Чемчев

*Улоги:* Дарко Дамевски, Ацо Јовановски, Ристо Шишков, Мите Грозданов

*Жанр:* драма

*Формат:* 35 мм; колор-вајдскрин

*Должина:* 88 мин./2410 м

„СРЕЌНА НОВА ‘49“ на Столе Попов

*Производство:* „Вардар филм“, „Македонија филм“, „Градски кина“ - Скопје и „Унион филм“ - Белград; 1986 год.

*Режија:* Столе Попов

*Сценарио:* Гордан Мухиќ

*Директор на фотографија:* Мишо Самоиловски

*Монтажа:* Лаки Чемчев

*Музика:* Љупчо Константинов

*Улоги:* Ацо Ѓорчев, Мето Јовановски, Синоличка Трпкова, Душко Костовски

*Жанр:* драма

*Формат:* 35 мм; колор-вајдскрин

*Должина:* 128 мин./3520 м



„ХАЈ-ФАЈ“ на Владимир Блажевски

*Производсѝво:* „Вардар филм“ - Скопје; 1987 год.

*Режија:* Владимир Блажевски

*Сценарио:* Горан Стефановски и Владимир Блажевски

*Дирекѝор на фоѝоѝрафија:* Мишо Самоиловски

*Монѝажа:* Петар Мирковиќ

*Музика:* Љупчо Константинов

*Улоѝи:* Данчо Чеврески, Фабијан Шоваговиќ, Вукосава Донева,  
Елизабета Ѓоревска

*Жанр:* социјална драма

*Формат:* 35 мм; колор-вајдскрин

*Должина:* 102 мин./2800 м

„ПРЕД ДОЖДОТ“ на Милчо Манчевски

*Производсѝво:* „Вардар филм“ - Скопје, „Ејм рејн“ - Лондон,

„Ное продуксион“ - Париз, со учество на Полиграм Аудиовизуел и  
Бритиш скрин; 1994 год.

*Режија и сценарио:* Милчо Манчевски

*Дирекѝор на фоѝоѝрафија:* Мануел Теран

*Монѝажа:* Николас Гастер

*Музика:* „Анастасија“

*Улоѝи:* Раде Шербеѝија, Лабина Митевска, Кетлин Кертлиц, Грегоар Колин

*Жанр:* психолошка драма

*Формат:* 35 мм; колор-вајдскрин; долби

*Должина:* 115 мин./3163 м

„МОЈАТА ЛЈУБОВ, ЧАРЛИ ПАРКЕР“ на Аљоша Симјановски

*Производство:* „Вардар филм“ - Скопје; 1994

*Режија:* Аљоша Симјановски

*Сценарио:* Аљоша Симјановски, Димитар Грбевски

*Директор на фотографија:* Драги Таневски

*Монтажа:* Димитар Грбевски

*Музичка илустрација:* Аљоша Симјановски

*Улоги:* Кирил Ристоски

*Жанр:* експериментален

*Формат:* 35 мм; колор вајдскрин; долби

*Должина:* 15 мин./412 м

„ХЕРАКЛЕА ПО ВТОРПАТ“ на Душан Наумовски

*Производство:* Македонска телевизија - Скопје; 1992 год.

*Режија:* Душан Наумовски

*Сценарио:* Ана Шапкалиска

*Директор на фотографија:* Слободан Стојков

*Тон:* Мето Николовски

*Монтажа:* Ема Николовска

*Музика:* Љупчо Константинов

*Улоги:* Катерина Коцевска, Александар Чамински, Јовица Михајловски

*Жанр:* современа драма

*Технологија на снимање:* Beta SP

*Времетраење:* 85 мин.

„ЗАМИНУВАЊЕ ОД ПАСКВЕЛИЈА“ на Иван Митевски

*Производсѝво:* Македонска телевизија - Скопје; 1992 год.

*Режија:* Иван Митевски

*Сценарио:* Русомир Богдановски

*Дирекѝор на фоѝоѝрафија:* Владо Јаневски

*Тон:* Драги Ѓорѓевиќ, Ангеле Кузмановски

*Монѝажа:* Дилавер Мустафа

*Музика:* Љупчо Константинов

*Улоѝи:* Ненад Стојановски, Софија Куновска, Петар Арсовски

*Жанр:* психолошко-поетска драма

*Технолоѝија на снимање:* Beta SP

*Времеѝраење:* 78 мин. 35 сек.

„БОГ ДА ГИ УБИЕ ШПИОНИТЕ“ на Ацо Алексов

*Производсѝво:* Македонска телевизија - Скопје; 1993 год.

*Режија:* Ацо Алексов

*Сценарио:* Владимир Плавевски

*Дирекѝор на фоѝоѝрафија:* Слободан Стојков

*Тон:* Ѓорѓе Билбиловски, Ангеле Кузмановски

*Монѝажа:* Ема Николовска

*Музика:* Љупчо Константинов

*Улоѝи:* Васил Шишков, Благоја Спиркоски, Бајруш Мјаку

*Жанр:* историска драма

*Технолоѝија на снимање:* Beta SP

*Времеѝраење:* 90 мин.

### **Селектирана библиографија на консултираната стручна литература:**

1. Андревски, Живко: ЖИВОТ СО МАС-МЕДИУМИ, Љуботен, Скопје, 1995, 124 стр.
2. БРАЌА МАНАКИ/LES FRÈRES MANAKI/THE MANAKI BROTHERS: Пионери на филмот на Балканот, каталогот го подготвија: П. Константинов, А. Крстевски, Б. Ноневски, М. Панчевски, И. Петрушева, 1991, Кинотека на Македонија, Скопје, 72 нумерирани стр.
3. Василевски, Георги: ВРЕМЕ НА ФИЛМОТ, Македонска книга, 1990, Скопје, 250 стр.
4. Владова Јадранка: „На ‘Мирно лето’, со љубов“ во: ВОЛШЕБНОСТА НА ЗБОРОТ, Македонска книга, 1993, Скопје, стр. 230-236
5. ВТОРИОТ ПОЧЕТОК НА МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ: резултати од Симпозиумот „Почетоците и првата етапа на институционално организираната кинематографија во Македонија“, Кинотека на Македонија, Скопје, 1990, 285 стр.
6. Георгиевски, Љубиша: ГЕНЕЗАТА НА МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ, Кинотека на Македонија, 1992, Скопје, 178 стр.
7. Kalezić, Božidar: TELEVIZIJA - TVRĐAVA KOJA LETI, Ćirpanov, 1978, Novi Sad, 220 str.
8. William I. Kaufman: КАКО REŽIRATI ZA TELEVIZIJU (zbornik), Televizija Beograd, 1970, 40str.
9. КИНОПИС, бр. 13, Кинотека на Македонија, 1995, Скопје, 240 стр.
10. Коцевски, Данило: „Копола“ во: ПАТУВАЊЕ ЗА АРКАШОН, Мисла, 1989, Скопје, стр. 29-30
11. Kučera, Jan: КНИГА О FILMU / Книга за филмот, 1946, Praha, 233 str.
12. Мазов, Иван: „Рецензии на телевизиски драми, радиодрами и филм“ во: СЦЕНАТА И СОВРЕМЕНОСТА, Култура, 1982, Скопје, стр. 5-238.
13. Манчевски, Милчо: „‘Пред дождот’ е мој личен документарец“, интервју од С. Ѓуровска, Лик/Нова Македонија, 19.10.1994, Скопје, стр. 11-12.
14. Новковски, Никола: ЗДИВОТ НА КАМЕРАТА, Матица Македонска, 2000, Скопје/Мелбурн, стр. 115.

15. Петрушева, Илинденка: ФИЛМОЛОШКА БИБЛИОГРАФИЈА: Кинематографијата во дневниот и периодичниот печат во Македонија (1944-1954), Кинотека на Македонија, 1991, Скопје, 472 стр.
16. Османли, Томислав: ФИЛМОТ И ПОЛИТИЧКОТО: кон интегралното политичко мислење на кинематографот, Млад борец, 1981, Скопје, 211 стр.
17. Rože, Žos (Roger, Jos): FILMSKA GRAMATIKA (Grammaire du cinema, Bruxelles, 1957), Jugoslovenska kinoteka, 1960, Beograd, 35 str.
18. Сидовски, Стефан: ФИЛМСКИОТ КАДАР И НЕГОВАТА ЕСТЕТСКА СУШТИНА, Епоха, 1995, Скопје, 248 стр.
19. Танев, Зоран: МИС СТОН: стрип според истоимениот филм, Стрип арт, 2000, Велес, 48 стр.
20. Трпески, Апостол: ФИЛМСКА И ТВ КАМЕРА (I) : Основи на снимателската техника, 2000, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“/Факултет за драмски уметности, Скопје, 323 стр.
21. ФИЛМ 1895-1995, додаток бр. 5 на „Маргина“, бр. 22, 1995, Темплум, Скопје, 36 стр.
22. Holloway, Ronald: MACEDONIAN FILM: A History of Macedonian Cinema (1905-1996), Cinematheque of Macedonia, 1996, Skopje, 64 p.
23. Чепинчиќ, Мирослав: МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ (I) : Години на генезата и времето на стилските преобразби, 1992, Скопје, Кинотека на Македонија, 451 стр.
24. Чепинчиќ, Мирослав: МАКЕДОНСКИОТ ИГРАН ФИЛМ (II) : Години на зрелост и време на надеж, Кинотека на Македонија, 1999, Скопје, 600 стр.
25. Черњенко, Мирон: МАКЕДОНСКИОТ ФИЛМ, Кинотека на Македонија, 1997, Скопје, 240 стр.



**LUX IN TENEBRIS**



## ОПЕРАТА НА ПИТАЧИТЕ

Во оваа „опера“<sup>1</sup> основното драмско случување (ценкањето, тргувањето, уценувањето...) го водат/пеат тројцата лидери: **Мекит** (Macheat), **Пичам** (Peachum) и **Локит** (Lockit), со оркестрираната придружба од своите најблиски (роднини и приврзаници) - заедно спуштајќи се од својата сегашна позиција до „дното“. Во тоа апсурдно поместување на слоевите комуникацијата помеѓу благородниците и светот на подземјето станува неминовна, бидејќи во прашање не е ништо друго освен изнаоѓањето начин за задоволување на личната корист, т.е. битката за „подобра“ положба. Затоа, одвреме-навреме ситуациите се доведени до степен на гротескност (по малку слична од „капричосите“ на Франсиско Гоја<sup>2</sup>), која се претопува со нагонската нитка за опстанок на народниот човек - Мекит. Историскиот фон е следниов: Лондон, предворје на Француската револуција; ретко кој питач оди во опера.

Ваквата состојба мошне вешто е затскриена под маската на англиското граѓанство кон крајот на XVIII век, кога при обидот кралот Џорџ III да воведо апсолутизам, жедта на пролетеријатот сè повеќе расте, водејќи кон отворена борба за победа на Парламентот, со што влијанието на Круната значително ослабува. Државните разнишувања резултираат со ВРИЕЖ (бунтовни изливи на поединци) и СВЕЧКАЊЕ (масовни поучни апсења). Еднаш светот се покажува како *кујна*, другпат како *бордел*, а третпат како *зайвор* - во трите случаи поврзувајќи нè со таа вечна тема, *йишачењето*.

---

<sup>1</sup> Станува збор за драмата на Вацлав Хавел, „Питачка опера“ (Žebrácká opera, 1975) посветена на Андреј Кроб, чија што светска праизведба била на 2 март 1976 год. во Театро Стабиле во Трст.

<sup>2</sup> В. Влада Урошевиќ, „Капричосите‘ на Гоја“, Културен живот бр. 3-4, 1999, Скопје, стр. 76-81.



Токму поради ова, изненадувачки брзото менување на „агрегатната состојба“ на ликовите и сцените - од течна разлеаност (I дел или Жива/Hg) до тврда кохерентност (II дел или Железо/Fe), отвора на повидок една нова револуција (не веќе индустриска!) во која мирното вриење на водата во кујната на Пичамови му се спротивставува на монструозното Локитово отклучување/заклучување на ќелијата во која е затворен Мекит.

За истоимената изворна драма на Џон Геј „...се зборува дека била сајтира на Хендловајта ојера; но Џон Геј, нејзиниот авиор, бил пријател со оној Свифт кој добил поштицк за пишување од saeva indignatio, од бесот на побуната; недовидот напад се пресликол, во косиот на пародија на ојерата, против владата...“<sup>3</sup>

Самата драма достаточо не присетува на сите времиња низ историјата кога се појавуваат разни „протитутивни“ организации, било да се од некаков класичен руски или американски тип, било да станува збор за секакви алузии со денешнината, кои пак не смеат да бидат директни, ами крајно дискретни, нормално, не заборавајќи ја критичката острина на исмејување на бројните општествени девијации (митото, корупцијата...), кои постојат од памтивек, при што духовитоста треба да избие во прв план.<sup>4</sup>

Така приказот за 36-часовното искушение на Мекит (од осум часот изутрината - до осум часот следната вечер) и за неговото антијуначко калење среде маскираниот злостор станува многу попривлечен.

<sup>3</sup> Siegfried Melchinger, „Osamnaesto stoljeće“, POVJEST POLITIČKOG KAZALIŠTA, Grafički zavod Hrvatske, 1989, Zagreb, str. 269.

<sup>4</sup> Во претставата „Питачка опера“ од Вацлав Хавел во моја режија, а во продукција на скопскиот Драмски театар, играа актерите: Ѓорѓи Јолевски (Мекит), Миралем Зубчевиќ (Пичам), Лилјана Велјанова (Пичамова), Петар Темелковски (Локит), Видосава Грубач (Локитова), Звездана Ангеловска (Луси), Роберт Велјановски (Филч), Катерина Коцевска (Дијана), Билјана Хамамџиева (Џени), како и Рубенс Муратовски, Сашо Тасевски, Оливера Аризанова и Билјана Драгичевиќ. Музиката ја компонираше Петар Георгиевски, а сценограф и костимограф беше Валентин Светозарев. Премиерата беше изведена на 21 април (недела) 1996 год., во чест на 50-годишниот јубилеј на оваа наша реномирана театарска куќа. Претставата ја видоа 2105 гледачи. Пет години потоа, на 14 април 2001, во киното „Манаки“ го гледав филмот на Јиржи Менцел работен според истата драма.

## ВОДИЧ ВО „ЕЛЕШНИК“

Злото потекнува од самите луѓе, а со напредокот на човештвото тоа се мултиплицира. На оваа брутална, но вистинита премиса не наведува елементарниот развој на настаните во писата „Елешник“<sup>1</sup>. Притоа, МИТОТ (приказната за Јудата и Елешникот) се изедначува со животната судбина на печалбарот и онаа што го чека. При создавањето на оваа пиеса е вршена дискретна синтеза на мотиви од „Чест“ на Иљоски, „Парите...“ на Крле и „Тетовирани...“ на Стефановски.

Ликот на **Трена** потсетува на појава од хазарската митологија позната како *ловец на сонииџа*; таа воедно е и божји пратеник, посредник помеѓу натприродните и земните сили; нејзиното суперего згаснува и таа ја губи контролата. Стефан ја поседува Хамлетовската дилема: ДА СЕ ВРАТИШ или ДА НЕ СЕ ВРАТИШ. Милка завршува како Леди Макбет, доведувајќи се до работ на злосторот. **Јанко** е најнатуралниот и најчистиот лик во пиесата. **Рударот** е антипод на традиционалниот Балканец. **Куси** е олицетворение на светската гадост. Медицинската сестра пак, е антипод на традиционалната балканска жена.

Театарот на Трена наликува на фуснота низ која сонот се прелева во распаднатата реалност. На крајот од оваа поетска претстава сите херцови од шпилот карти остануваат отворени.

---

<sup>1</sup> В. Југослав Петровски, „Елешник“ во: НОВА БАЛКАНСКА ДРАМА, Феникс, 1997, Скопје, стр. 77-106.

## ПРАГА - MATER URBIUM

- Белешки од срцето на Европа -

Дамнешниот арапско-еврејски патеписец Ибрахим Ибн Јакуб, како резиме на своите белосветски талкања, во 965/6 година забележува дека Прага е најголемиот и најпрометен европски град, изграден од малтер и камен...

Денес кога раритетните реалитети наспроти политичките поделености неодомино се стремат кон преиспитување на ваквата констатација, многумина Прага ја нарекуваат - „срце на Европа“.

Прага доживеа да му опонира на тоталитаризмот, вбројувајќи се меѓу првите градови што започнаа со темелно уривање на комунизмот во Европа. Исто така, беше важен фактор при мирното отцепување на двете, сега нови држави врз картата на светот - Чешката и Словачката Република. Со својата посебно осетлива гео-стратегиска положба на континентот, се идентификува и како пулсирачки крстопат низ кој минуваат клучните движења и правци низ историјата. Меѓу другото, претставува место каде што е концентриран еноормно голем процент странци: минувачи, емигранти, туристи<sup>1</sup>...

Во тој ГРАД-СРЦЕ циркулираат два вида крв: едната е свежа, прогресивна и задоена од космополитско-хуманистичките текови, а другата - бајата, зла и иницијатор на примитивизмот. Токму поради таквата илустрираност на нештата, прекрасните импресии по посета на ревија на Ева Херцигова или на изложба на Алфонс Муха можат да ги расипат хулиганските престрелки на украинско-

<sup>1</sup> B. A-Z PRAGUE CULTURE GUIDE, Prepared by Jan Czech/Jan Dvorač, Prague stage, 1994.

чешката мафија среде амбиент сочуван уште од времето на барокот.<sup>2</sup> Тоа е олицетворение на посттранзиционата стварност!

Мошне голем е арсеналот на прашките живописни сегменти, коишто изменети со обилното минато од ова тло создаваат дел од општествената слика на земјата што гордо го чека својот „приоритетен“ прием во Европската унија. Во прилог на тоа, секој од следниве пет кроки видувања се обидува на свој начин да прикаже барем неколку селектирани впечатоци од културолошко-универзалното милје на ова парче од Европа и светот.

### Проекција за крајот на векот

Сцената во која двајца свежо кастрирани пражани чекаат автобус, држејќи по една кантичка за млеко каде што ги сокриле отсечените органи, е иронијата што им парира на современите парадокс и предочени од познатата чешка режисерка **Вјера Хитилова** (1929) во нејзиниот најнов филм „Стапици“. По оскаровецот „Титаник“, кината во Прага долго не биле посетувани од толку љубопитни гледачи. Поводот е двоен: Хитилова се јавува како автор дури по пет години од контраверзниот филм „Наследство“, а како нејзин камерман за прв пат се јавува нејзиниот син. Доследноста на жената-претставник на *новиот чешки филмски бран*, која беше нарекувана и „бесцелен експериментатор“ и чиишто две авторства („Каламита“ и „Прага - немирното срце на Европа“) беа **ЗАБРАНУВАНИ** за прикажување, резултира со нов автентичен плод од нејзината творечка лабораторија.

Оваа феминистичко-песимистичко црна комедија предупредува на стапиците што го чекаат и го следат штотуку избеганиот од комунизам граѓанин. Сиџето потекнува од вистински настан: жената силувана од тројца мажи се одмаздува така што ги кастрира, по што следува сложен судски процес.

---

<sup>2</sup> В. Елизабета Аврамовска, „Вратите во Прага“, Порта, бр. 1, Македонски духовни конаци, Скопје, стр. 65-68.

Преодниот рез од старо во ново руво проектира редица апсурдни ситуации чишто главни протагонисти се вчерашните „другари“ а денешни „господа“.

Сочно, духовито и поетично-сурово остварување за општествената импотенција на новокомпонираниот централно-источноевропски жител.

Франц К.

Потекнувајќи од чешки, еврејски и германски фамилијарни корени, **Франц Кафка** (1883-1924) без малку целиот свој живот го поминува во родната Прага. Со оглед на малкутемина пријатели што ги имал, постојат сиромашни податоци за неговата приватност. Летно време уживал да плива во В’лтава. Неговата вообичаена осаменост ја разбива дружењето со Милена Јесенска, која го поттикнува да ја започне епистоларната кореспонденција со неа.

Кариерата на Кафка се одвива паралелно на два плана: како правник и како писател. Повеќегодишната работа како службеник во осигурителен завод воопшто не му го нарушува афинитетот кон пишувањето. Инспирацијата за „Процес“, за „Метаморфоза“ или за „Пресуда“, сигурно дека ја црпи преку мистичниот дух на Прага и не претпоставувајќи дека неговите „антијунаци“ ќе е станата синоним за маките и **енигмите на модерниот човек**.

Макс Брод постхумно ги обелоденува непубликуваните ракописи на Кафка, не исполнувајќи ја со тоа желбата на писателот тие да бидат спалени. Дури тогаш книжевната јавност добива поцелосна слика за неговото творештво.

Од денешна дистанца, борбата за демократија и човекови права, задушнувањето на индивидуата од страна на неколните СИСТЕМИ, разновидните општествени „болести“- недвојбено наликуваат на поттекст извлечен од литературното ткиво на Кафка.

Кафкијанството, чишто духовен татко е еден пражанин, допрва ја доживува својата духовна експанзија.

### Херојот на кадифената револуција

Се наоѓам во фоајето на „Театарот на ограда“, првиот прашки театар што тргна во дослук со светската театарска авангарда. Само што завршила репризата на новата претстава на Андреј Кроб, „Антикоди“, г-ѓа Ана Фрејманова, шеф за култура при кабинетот на чешкиот претседател, љубезно ми мести стол до масата во аголот од театарското бифе. Ме поканува да седнам и ми става бело вино. Поинаков одколку што го замислував, **Вацлав Хавел** (1936) ми ја подава раката. Ми годи што сум со огнениот водач на прашката есен 1989, воедно и клучниот човек за воведување на поимот кадифена револуција.<sup>3</sup> Меѓу нас седи неговата нова сопруга, актерката Дагмар Вешкрнова. Хавел со љубопитство сака да чуе информации „од прва рака“ околу македонската инсценација на неговата „Питачка опера“...

*„Како ѿоа ден ѿ премиерата моравите да ошидеите во војска?“*, ме прашува.

Му објаснувам дека на Балканот на случајноста се гледа како на намерност и обратно...

*„Театарскиот јазик е метафизичен“*, ми вели. *„Вице, ѓледам, го совладувате чешкиот...“*

Ми спомнува и за премрежињата кога негово засолниште бил Белград, додека театарот „Ателје 212“ храбро ги играл неговите дома бункерирани пиеси...

*„Би било корисно да зајознаеите некои чешки уметници“*, ми предложува...

На крајот, мислам дека совршено му стана јасно како некои мои концепти во „оазата на мирот“ не успевале да фатат чекор со импровизираното оро на тамошната олигархија.

По две недели Вацлав Хавел повторно е избран за ПРЕТСЕДАТЕЛ на Чешката Република. Радоста на мнозинството ненадејно ја прекинуват компликациите со неговата здравствена состојба. Во Инсбрук, Австрија, ургентно му

---

<sup>3</sup> В. Вацлав Хавел, ПИСМАТА ДО ОЛГА, прев. Стојан Лекоски, Култура, Скопје, 1991.

е извршена хируршка интервенција на дебелото црево. Хавеловиот организам херојски се бори со ризичната перфорација. Нацијата дома со напнатост и страв го чека позитивниот исход.

На 6 мај Вацлав Хавел се враќа во Прага. Времето е мрачно, но Хавеловата свита ведро и насмеано чекори по аеродромот. Тој има пак бистар поглед, самоуверена реч и извонредно чиста мисла. Исто како во „Театарот на ограда“.

### Каирос или (не)среќниот миг на Лордан

Откако ќе се запише во поморското училиште, **Лордан Зафрановиќ** (1944, Масленица, Хрватска) сепак не станува морнар, туку се преориентира кон филмскиот занает, станувајќи студент на Филмската академија (ФАМУ) во Прага. За кусо време, по заслуга на специфичниот третман на злото во неговите филмови, ѝ станува добро познат на бившојугословенската јавност, а филмот „Окупација во 26 слики“ го заслужува епитетот најгледан филм во тогашната Чехословачка. Во почетокот на деведесеттите, поради „пласирањето нови факти“ од свирепиот усташки терор, принуден е да ја напушти својата родна земја, имајќи го во багаж и документарецот „Тестамент“. Емигрира каде ако не во Прага, која бргу му овозможува да го сними филмот „Лакримоса“ (Lacrimosa, 1995), со чешки актерски ѕвезди. Тука формира филмска продуцентска компанија на која ѝ го дава името „КАИРОС“ (Kaïros), алудирајќи на неговиот омилен антички бог на среќниот миг...

Со Лордановата сторија, по кој знае кој пат, Прага се покажува како МАТИЦА што ги прифаќа сите оние што се наклонуваат, добивајќи од неа свој креативен мир.

### Јакобус и Амадеус

Едниот со име **Цакомо Казанова** (1725-1798) е еклатантен репрезент на француската култура од „стариот ков“ и таинствен маж со повеќе лица. Бил

и теолог, и виолинист, и трговец, и заводник, и дипломат и писател. Неговиот авантуристички живот започнува во Венеција, а завршува во некогашна Чешка, на Духцовиот замок. Чешките записи ги потпишува со псевдонимот Јакобус, а оваа година Европа ја одбележува 200-годишнината од неговата смрт.

Другиот се вика **Волфганг Амадеус Моцарт** (1756-1791) и е роден во Салцбург. Израснува во ингениозен композитор и се вивнува во височините на музичкиот класицизам. Бил чест гостин и вљубеник во Прага.

Според фактографските извори, интересно е што Јакобус и Амадеус имале неколку меѓусебни средби токму во Прага. Едната од нив се случила на премиерата на Моцартовата опера „Дон Џовани“, 1787 година, во Националниот театар, каде што Казанова бил срдечно поканет од славеникот.



Обајцата биле своевидни пророци на новата **ЕВРОПСКА уметничка мисла.**

\*

\* \*

Тука некаде завршуваат кусите писанија од порите на градот Прага.<sup>4</sup> Овој текст воопшто немаше намера да се занимава со актуелно-дневните аспекти на поднебјето, туку сакаше да отвори пунктови релевантни за каузалниот тек на тркалото на историјата. Според тоа, овој прилог беше пресек на драматичните мигови што го допреле ова тло. Нормално, со извесни субјективни опсервации.

<sup>4</sup> Види ги моите текстови: „Прашка епистола“, Тренд театар, бр. 10, јануари 1998, Феникс, Скопје, стр. 60-61 и „Филмските списанија во Чешка“, СУМ, бр. 21, пролет 1999, Штип, стр. 131-133.



## ПРЕПОЗНАВАЊЕ НА ФЕНОМЕНОТ РЕЖИЈА

- Кон стогодишнината од појавата на режисерската професија -

Гравитирајќи непосредно на почетокот од XXI век, во времето на компјутеризираното преиспитување на сеопштите (па и уметничките) вредности, не можеме а да не се навратиме на појавата на еден од најзначајните феномени врзани за драмската уметност - **режијата**. Раѓањето на една од поновите професии на последниот век - режијата, е испреплетено со повеќе историски настани и појави, а има допирни точки со неколкутемина персоналитети што биле своевидни визионери на поновата уметничка мисла во светот. Мошне интересен е и фактот околу препознавањето на насоката на движење, т.е. распространувањето на спектакуларните медиумски атракции низ светот, која се одвивала по една условно наречена светска хоризонтала, и тоа - од Запад кон Исток и обратно.

Вилијам Коди (William Frederic Cody, 1845-1917), алијас Бафало Бил, познат како скаут, ловец на Индијанци и изведувач на разни атракции<sup>1</sup>, со своите јавни настапи, не само што ја анимирал и ја забавувал публиката на американскиот Див Запад туку и го насочил импулсот на свежиот бран од интересенти за најновите масовни трендовски СПЕКТАКЛИ - кон матицата на старите и новите цивилизации, Европа.

<sup>1</sup> В. Љубомир Цуцуловски, „Сказна за сразмерната сила“, Утрински весник, бр. 584, 2-3 јуни 2001, Скопје, стр. 11. Меѓу другото забележува: „... Во 1883 година Бафало Бил организирал и свој патувачки шоу (во САД, имено, не постоел циркус), познато како „Егзибицијата Дивиот Запад“ на Бафало Бил. Во шоуто учествувале бројни каубојци, познати револверисти (помеѓу нив била и Ени Окли), Индијанци-викачи и, на крај, лично поглаварот Бик Кој Седи. Така, се споиле овие две значајни личности, докажувајќи дека во САД може да се спои, особено ако во сè и за сè се применува сразмерната сила. Воинот Бик Кој Седи, го преобразиле во циркузант, односно шоу-мен. Потоа, се разбира, бил убиен. Тоа се случило во 1890 година.“

Во исто време, поточно во 1888 год., Французинот Жорж Мелиес (Georges Méliès, 1861-1938), првиот професионален филмски режисер што кариерата ја почнал како карикатурист, за подоцна да стане најголемиот илузионист што своите „чуда“ умее инвентивно да ги пренесе на филмското платно, го купува театарот на прочуениот магионичар Роберт Худини (Jean Etien Robert - Houdin, 1805-1871) и работи како механичар, сценски дизајнер и илузионист. Во 1896 год. салонот од театарот го претвора во киносала и, снабдувајќи се со комплетна киноопрема, за само една година се обидува да реализира дури 78 кратки филмови во манирот на браќата Лимиер. Набргу го основа првото филмско студио во Франција и се посветува на експериментирањето, црепјќ и инспирација пред сè од жилверновските книжевни материји, кои, веќе со појавата на филмот, се соочуваат со предизвикот за можно транспонирање во друг медиум. Американско-шпанската воена пресметка во 1898 год. во врска со прашањето за Куба кога експлодира една воена подморница, го наведува Мелиес да го искористи актуелниот настан како реконструкција доведена до степен на документарни филмски новости. Тој измислил трик, со чиешто користење се постигнува илузијата на реална слика од подводен ракурс, при што се добива впечаток на забавено движење на милитантно настроените актери-натуршчици низ воден волумен. Тоа е постигнато така што сцената е снимена потполно на копно, при што помеѓу камерата и местото на случување се наоѓа аквариум полн со вода збогатен со морски растенија и животни, кои создаваат слика на морски амбиент. Врз база на истиот принцип на снимање, со употреба и на нови филмски трикови, Мелиес истата година снима шест кратки филмови на различни теми. Сите претходни искуства го водат кон првиот целовечерен ИГРАН филм од неговиот антологиски циклус на инвентивно креирани филмски стории, а воедно и прв негов филм каде што режисерската имагинација го вовлекува гледачот во претходно вешто осмислениот авторски концепт - „Аферата Драјфус“ (L'affaire Dreyfus, 1899). Така, со почетокот на експлоатација на новиот вид уметност, филмот, му се

овозможува непречен пристап на широкопубличниот интересент без оглед на полот, верата или националноста, но и истовремено, и овозможувајќи изведувачко-консументската европска инвазија да се префрли - кон словенскиот Исток.

Студирајќи го препознавањето на драмските феномени што го одбележаа XX век, мораме да се навратиме малку наназад, поточно кон крајот на 90-тите години од XIX век. Во тие години, под импресијата на „мајнингеновците“, угледна театарска трупа што под патронат на војводата од Мајнинген дејствувала низ Европа - од Германија, па сè до Русија, популаризирајќи го театарот како КОЛЕКТИВНА творба, со посебен акцент врз визуелното обликување на претставата, Константин Сергеевич Станиславски (1863-1938), син на индустријалец, е задоен со идејата за реализација на комплетен уметнички театарски чин, каде што секој чинител ќе има своја сопствена функција, при што еден човек би ги обединил сите компоненти, создавајќи кохерентна целина. Во јуни 1897 год., во една од кафеаните на Славјанскиот базар во Москва, се случува историска средба помеѓу Станиславски и Владимир Иванович Немирович-Данченко (1859-1945), критичар и педагог, кога никнала идејата за формирање на професионална театарска институција составена од актери што внимателно и студиозно би се посветиле на истражувањето на театарската уметност, предводени од творецот што бил еден вид *primus inter pares*, односно режисерот. Во таа средба Станиславски, кој дотогаш го водел Здружението за уметност и литература во Москва, предложува да се фузираат групата на најдобри студенти при Московскиот филхармониски сојуз (каде што Данченко предавал) со неговата актерска полупрофесионална група, при што би се оформило јадрото за иден професионален актерски ансамбл. Првата премиера на уметничкиот колектив со кој дебитира пред јавноста идниот светски прочуен Уметнички театар во Москва, популарно познат како МХАТ (Московски художествен театар), се случува во среда, на 14 октомври 1898 година. Тоа била претставата работена според драмата „Цар Фјодор Јоанович“, дел од славната Толстојева трилогија

со историска содржина пишувана од 1862 до 1869 год. Од тој момент практично се раѓа една нова фаза во историската експанзија на театарот ќе ја доживее во текот на речиси целиот XX век - епохата на модерниот театар, а чијшто *spiritus movens* ќе биде *индивидуалниџа џворечка личностџ на режисероџ/професионалец*.<sup>2</sup> И не само на театарски план, туку и во контекстот на речиси сите медиуми што џ се подредени на најновата, Гејтсовата галаксија, режисерот е творец чиешто индивидуално кредо неминовно се рефлектира врз речиси сите сегменти на општественото урбано живеење. Неговата главна улога се состои во тоа, што побрзо, со уметнички изразни средства, да се создаде поинаква и, секако, поубава целина на променливиот свет на денешнината.



<sup>2</sup> В. Радослав Лазиќ, ФЕНОМЕН РЕЖИЈЕ: театролошки огледи, Нови Сад, 1989, 152 стр.

## ЗАМИНУВАЊЕТО НА „ПОСТОЈАНИОТ“ ПРИНЦ

- In memoriam: Жежи Готовски -

Постојаниот принц на модерниот театар замина, несебично оставајќи ни го патоказот кон „другата земја“. Таа „друга земја“ може да биде и еквивалент за архипелазите коишто тој, со својата исконска жед за театарски опит, за навек ни ги остави, да им се радуваме и да ги разоткриваме. Напросто, тој е првиот режисер што по К. С. Станиславски најаналитички го има истражувано феноменот *акџерска игра* до степен на научна студија, остварувајќи СОПСТВЕН метод. По неговите стапки неуморно продолжи да работи Еуџенио Барба (1936), негов долгогодишен асистент и соработник, кој веќе се приближува кон четвртата деценија работен стаж во својот „Один Театрет“ во Холстебро, Данска.

**Жежи Готовски** е роден во Жешов, Полска, 1933 год., а умре во Понтедера, Италија, во јануари 1999 год.. Со неговиот удел во работата на театарот „13 редови“ во Ополе, којшто во 1959 година прераснува во „**Театар лабораториум**“, станува најинтересната личност во полскиот и светскиот понов театар. Од јануари 1965 година театарот се сели во Вроцлав и добива статус на Институт за актерско истражување.

Помеѓу дваесетината режии, Готовски е потписник на „Акрополис“ (1962), „Постојаниот принц“ (1965) и „Apocalypsis cum figuris“ (1968), претстави што стануваат модел за примената на неговиот метод и што се вбројуваат во антологијата на театарот на XX век. Инаку, во книгата „Кон сиромашниот театар“ (1968), со предговор од Питер Брук, се сублимирани сите негови доминантни автопоетички ставови. Таа стана и основна лектира и културен прирачник за секој млад театарски творец што се родил во втората половина од овој век.

„Големиот гуру“ во модерниот театар - Гротовски беше поклоник на новиот театарски завет што посветенички го испитуваше односот помеѓу корпусот на АКТЕРИТЕ и корпусот на ПУБЛИКАТА, потенцирајќи дека се работи за два подеднакво битни ансамбли. Меѓу повеќето акцентатори на театарските движења испровоцирани и иницирани од постулатите на неговата „храмска работилница“, естетиката на „Ливинг театарот“\* исто така се надоврзуваше и се дополнуваше на/од естетиката и поетиката на Гротовски. Со други зборови, за Гротовски актерот е *свейџец*, но истовремено и *свейшџеник* и со таа негова заложба во западњачкиот театар внесе неопходна количина на метафизика.

Книгата на Збигњев Осињски „Гротовски и неговиот Лабораториум“ (1980) ја опфаќа целокупната творечка активност на овој театарски великан, а значаен простор е отстапен и за „ПОСТОЈАНИОТ ПРИНЦ“ од Калдерон, адаптиран од Јулиус Словацки, како една од претставите што го означуваат креативниот врв од режисерската кариера на Гротовски. Оваа претстава се игра пред 30-тина гледачи, меѓу четири сидови коишто на моменти заличуваат на координати од гладијаторска арена каде што актерите-сверови, атакувајќи врз сетилата на публиката, жестоко ја разложуваат мистеријата на човековото постоење. Главниот лик што го толкува Ричард Чешлак, се јавува како жртва на еден обред на покајание, но и како бунтовник, виртуозно користејќи ги лицето, телото и гласот во артифициелниот театарски систем. Со претставата „Постојаниот принц“ Гротовски учествувал и на БИТЕФ во 1967 година.

РАМНОТЕЖАТА во театарскиот флуид беше една од главните одлики во заклучоците од истражувањата на Гротовски. Таа рамнотежа беше перфектно забележителна во неговите проекти, додека бројни режисери, актери и други театарски творци заговорнички ѝ се восхитуваа, гледајќи на неа дури како на училишен пример за внесување во сферата на дотогаш недоживеаното

---

\* B. Pierre Biner, LE LIVING THEATRE, La Cité, Lausanne, 1969.

театарско искуство. Едно беше јасно: **Гротовски откриваше од онаму до каде што Станиславски застана.** Без разлика што престана да режира претстави, Гротовски продолжи да истражува и да соработува со разни театарски институции, како предавач и научник. Еден од плодовите што се родија благодарение на трасите обележани од неговите методолошки поенти е и ISTA (Меѓународното училиште за театарска антропологија), под дирекција на Еуџенио Барба.

Според Јан Кот, неговиот земјак Гротовски е еден од првите што воведува театарски модели според Артоовите препораки, како и трансакцентација туѓа на полската метрика и разбивање на зборовите на делови, за да им ја врати можноста „метафизички“ да потресат. Со неговото заминување процесот на артикулација на новите театарски вербализми се чини уште поотворен. Европеецот Жежи Гротовски, легендата на „свештеничкиот театар“, и самиот стана дел од глобалниот work in progress, нудејќи нови предизвици во *новиот* театарски милениум.

### Литература:

- Barba, Eugenio: „Theatre Laboratory 13 Rzedów“ in: Tulane Drama Review, t. 9, 1964/65, nr 3/27, pp 153-165.
- Гротовски, Жежи (Grotowski Jerzy): КА СИРОМАШНОМ ПОЗОРИШТУ (TOWARDS A POOR THEATRE), ИЦС, Београд, 1976.
- Osiński, Zbigniew: GROTOWSKI I JEGO LABORATORIUM, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1980.

## ПОД ЗДИВОТ ПРЕКУ ОГЛЕДАЛОТО

*Per aspera ad astra*

Мудро и молчаливо е бремето на театарското време. Чека да го откриеш, небаре е затскриено под стакленото своно. А кога веќе го имаш на дланка, започнуваш да слушаш ехо: сите, навидум концентрични, а сепак елиптични кругови на времето се напластени онака како што сакала ИСТОРИЈАТА. Случајно или намерно, но сепак драматично. Та затоа, како според некое непипшано правило, на секоја маска на заборабот ѝ парира маската на сеќавањата, театарско-животни и животни-театарски. Испреплетувајќи ги мигот-сега и мигот-вчера, театарскиот флуид е можеби единствениот феномен што дејствува врз човечката потсвест. И кај актерот, и кај гледачот, на подеднакво моќен начин. Сигурно дека и **Тибериј**, императорот со истанчен вкус за естетика, бил обземен со мислата за театарско уредување, штом, покрај ретките предели и пејзажи, љубел и игри, забави и разни форми на изведување. Неговата ќерка, убавицата **Струма**, која вечно почива близу селото Баница, во гробот на десната страна од патот Струмица-Вељуса, ја чува тајната на татка си со себе. Од памтивек<sup>1</sup> огреана со пулсирачки ритам на свездите од небото над атарот каде што многумина кажуваат дека пролетта трае многу подолго одошто на друго место, театарската историја на овој крај е исклучително богата со раритетни вредности од клучно значење за овој регион од Балканот.

---

<sup>1</sup> В. Љубен Лапе, ОДБРАНИ ТЕКСТОВИ ЗА ИСТОРИЈАТА НА МАКЕДОНСКИОТ НАРОД, Просветно дело, Скопје, 1959, стр. 120-122.



Не само Евлија Челебија, во своите патописи, мошне поетично ги назира тајните на Астраион, ѕвездениот град, како што датира првото име на градот Струмица<sup>2</sup>, и не само тој со восхит го опишува панаѓурот во Банско, зборувајќи за присуството на мноштво циркузанти, жонглери и илузионисти, а често спомнувајќи и за струмичкиот карневал со мошне долга традиција. Здивот на заборавот како да го има покриено огледалото на подалечната театарска дејност во овој крај.

Со ширењето на христијанството во Струмица и Струмичко се пројавуваат и религиозни драми и приказанија со библиска проблематика и со поучен карактер. Оската на наглото појавување на првите понови артикулирани театарски фиданки се борбите за ослободување од многугодишните стеги, кои во својот најекспанзивен вид се забележителни на преминот меѓу XIX и XX век.

Натчовечкиот непокор на струмичкото население бил лајтмотив пресуден и за културното и духовно зајакнување на македонскиот народ, така што, паралелно со будењето на македонската национална свест, закрепнува и имунитетот од туѓи влијанија во сферата на културата и уметноста, особено на полето на драмската уметност, односно ТЕАТАРОТ.

Струмица со својата специфична географска и политичка позиција, во однос на други средини во земјава, многу рано почнала да доминира како благородно театарско поднебје. На почетокот од овој век, веднаш по Илинденското востание, од потребата за културен натпревар на повеќето асимилаторски струења во овој стар град, се создаваат аматерски и дилетантски групи што токму низ драмата и театарот наоѓале начин да ги конфронтираат своите погледи на светот и идеологии. Пред Уриетот и Првата и Втората светска војна, тука постоеле

<sup>2</sup> Повеќе од сигурно е дека тука лебди духот на Александар и дека меѓу нас е буден Самоиловиот реџ. Без оглед на тоа што сега сме малку понасевер од Епидаурис, поблизу сме до Скупи, Стоби, Хераклеа и Лихнидос... Водоча е, исто, жив монумент на драматичните времиња од овој крај. А еден повозрасен пријател неуморно ме убедува дека на локацијата Термата крај бањата Банско Аристотел ја пишувал својата „Метафизика“...

турска, грчка и бугарска театарска група и факт е дека тие биле хетерогени и составени од голем број Македонци-староседелци, кои, по сила на политичките услови, се нашле во функција на туѓата пропаганда.

Во 1909 год. во Струмица и Струмичко највлијателна е активноста на турската група што подготвувала и изведувала претстави на чардакот од куќата на имотниот струмичанец Таќи Шопов. Темата на првата одиграна претстава навлегувала во приватниот свет на агите и беговите и нивните хареми. За првата изведба постоел огромен интерес кај граѓанството, како тогашен ОДРАЗ на времето и сфаќањата, а куриозитетен е податокот дека женските улоги ги толкувале мажи. Наместо реакција на претходната театарска појава, во 1910 година, другата група, која е производ на грчката пропаганда, на Велигден ја одиграла премиерата на претставата „Голфо“ од Спиридон Персијадис во режија на Леонида Варламидис. Таа е изведена под меценатство на видниот граѓанин Ѓорѓи Грчев, во една од просториите на фабриката за кожурци. До реализација на замислата за оваа претстава дошло благодарение на упорноста и финансиската поткрепа на повеќе граѓани, меѓу кои со посебен придонес се издвојува Димитар Хаџи-Мишев со своите најблиски. Периките и костумите за оваа претстава биле специјално донесени од Солун. Главната улога Голфо ја толкувал Димитар Хаџи-Мишев. Ѓорѓи Протугеров ја толкувал Мајката, Димитар Ареников го толкувал Таткото, а во другите улоги настапиле: Панде Бабамов, Костаќи Данаилов, Наќе Икономов, Димитар Стамболиев и др. Цената на една влезница била една турска лира. Во 1913 год. пак, од трета група, која егзистирала под бугарско влијание, во куќниот салон на имотниот Миле Минанов, биле изведени неколку едночинки од бугарски автори, а пак со директно учество и неопходната помош на струмичани.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Спореди со Кочо Урдин, „Реминисценции кон театарското дело во Струмица“ во: ДВАЕСЕТ ГОДИНИ СТРУМИЧКИ НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“: 1949-1969, јубилејна публикација, Народен театар „Антон Панов“, Струмица, 1969, стр. 7-17.

Во пролетта 1919 год., во старата гимназија, со учество на средношколците што биле дел од првиот мешовит хор во Струмица, е изведена претставата „Цар Асен“, со првата изработена театарска завеса во градот од страна на Ристо Проданов, кој воедно бил и режисер. Во неа учествувале учениците: посебно надарената и вредна **Софија Грчева** (1903-1996), Миљо Витанов, Ристо Грчев, Петар Динков, Илија Ричлиев, Васил Џинев и др. Поради сеопштите последици од политичките превирања, дејствувањето на оваа група замрело во декември истата година.

Во текот на 20-тите години засилено се појавува и присуството на филмот во Струмица. Првото и единствено струмичко кино „Балкан“ почнало забрвнато да работи и полека да го свртува вниманието и кон овој нов вид драмска уметност. Со формирањето на Културно-просветното друштво „Реља Крилатица“ (по името на средновековниот струмички феудалец Хрељо) во 1927 год., дејноста на овој прв овдешен организиран културен колективитет бил разгранет во хор и драмска секција. Со фузирањето кон ова друштво и на Монополското работничко пејачко друштво, кое било плод на заложбите на работничката класа, се создаваат комплетни предуслови за подготвување прв поголем театарски проект во Струмица. Тоа била „Мамзел Нитуш,, опера во 4 чинови од Алберт Миландар, чијашто премиера била изведена на 24 јануари 1932 год., во салата на Киното „Балкан“. Музиката била потпишана од извесното име Херва, режисер и диригент бил капелникот на воената музика Рудолф Вапштјатка (1882-1956), а свирел штрајх-оркестарот на воената музика на 49-тиот пешадиски полк. Во претставата учествувале и **Методи Ѓуров** (1905-1957), **Кирил Кујумџиев** (1909-1965) и **Димитар Колчаков** (1911-1981), предвесниците на професионалниот струмички театар. Набргу се активира и штотуку формираното Друштво на есперантистите, составено од напредни струмички интелектуалци, кое било во тек со општествените и културните услови на работниците од повеќе европски и азиски земји.

Следен проект на „Реља Крилатица“, кон кој се приклучиле и есперантистите, бил „Гејша“, оперета во 3 чина од Овен Хала, со музика од Сиднеј Џонс, во режија на Димитар Зајков (1905-1970), под диригентската палка на Рудолф Ваштјатка и во соработка со неговиот оркестар. Агилниот Колчаков и неговите двајца другари (од „Мамзел Нитуш“), со кои ќе ја продолжи својата кариера, учествуваат и во оваа претстава, а ним им се придружува и Софија Грчева. Претставата премиерно била изведена во април 1935 год. во салата на соколарскиот дом. Во 1937 год. за десетгодишнината од постоењето на друштвото, било донесено решение за подготвување на „Печалбари“<sup>4</sup> од струмичкиот дојранчанец Антон Панов (1906-1968)<sup>5</sup> и тој прв проект што би се работел по домашен автор и на македонски јазик<sup>6</sup>, бил наголемо поддржуван од прогресивно ориентираните интелектуалци. Меѓутоа, иницијативата наидува на невиден отпор, кој довел до работ на спречување на изведувањето на драмата. Поради третирањето на проблемите од македонскиот живот во драмата, започнале редица несогласувања помеѓу српските челници на друштвото и учесниците во самата претстава. Спорот помеѓу членството и управата траел неколку месеци, а бидејќи некои од членовите веќе биле готови да го напуштат проектот и скипата да се распадне, управата била принудена да попусти. „Печалбари“ ја доживеала својата премиера на 7.11.1937 год., во салата на киното „Балкан“, на импровизирана сцена со штици поставени врз буриња. Оваа претстава имала битна улога при буђењето на македонската национална свест во овој регион.

<sup>4</sup> В. Велибор Глигориќ, „Печалбари - Антонија Пановиќа (1936)“ во книгата ПОЗОРИШНЕ КРИТИКЕ, Просвета, Београд, 1946, стр. 177-179.

<sup>5</sup> В. Миодраг Друговац, „Творештвото на Панов“ во книгата МАКЕДОНСКА ДРАМА XIX и XX век, прир. Раде Силјан, Македонска книга, Скопје, 1990, стр. 289-311.

<sup>6</sup> В. факсимил од дописната картичка на Антон Панов до Илија Милчин, испратена од Петроварадин, а адресирана до Скопје, во врска со сугестиите околу театарската обработка на „Печалбари“ на новиот кодифициран литературен македонски јазик, објавен во Театарски гласник, бр. 25, 1984, стр. 82. и во Сцена, бр. 4, Скопје, 2001, стр. 5.

Но следниот театарски обид со космополитско-револуционерна порака „Марс, бог на војната“, за којшто дозвола за подготвување од властите се добила дури под изменето име во „Пет континенти“, бил остро задушен и спречен.<sup>7</sup> Во тој период во Струмица и Струмичко биле изведувани и руските мелодрами: „На седенка“ и „Селска Лола“, како и српските драми: „Зона Замфирова“ од Стеван Сремац и пиесите на Бранислав Нушиќ „Народен пратеник“, „Д-р“ и „Пат околу светот“. Драмската активност на сите аматерски друштва и групи во Струмица наеднаш опаѓа во периодот од 1938 до 1941 год.

Веднаш по ослободувањето, во 1946 год. во рамките на Народниот фронт се формира драмска секција во која покрај Колчаков, Кујумџиев, Ѓуров и Грчев, членуваат и пионерите на повосната театарска дејност во Струмица: **Александар Думов** (1923-1989), **Гиго Вета** (1920-1983), **Мирчо Арнаудов** (1918-1997), **Фроска Гаврилова** (1927-1995) и **Стојчо Боев**. Тие биле општо прифатени кај публиката и со своите емоционално изведувани едночинки се здобиле со нев-еројатни симпатии од граѓанството. Во текот на декември 1948 год.<sup>8</sup>, од трупата на Колчаков, на која со љубов и верба ѝ се приклучуваат и ентузијастите **Борис Цеков** (1900-1985), **Стевчо Диков** (1903-1996), **Киро Митев** (1918), **Кума Георгиева** (1922), **Стојан Мицев** (1926), **Алеко Протогеров** (1928), **Марга Прошева** (1928), **Стојан Гогов** (1909-1991) и **Дивна Гаврилова** (1930) и која се собирала и пробите ги држела во Колчаковото кафенé (спроти киното „Балкан“, каде што како келнер работел братот на Колчаков, Пандезија), се формира јадрото на идниот професионален театар во Струмица.<sup>9</sup> Одлуката за формирање е потврдена од страна на Градскиот народен одбор.

<sup>7</sup> Сп. Ристо Стефановски, „Аматерската и полупрофесионалната дејност меѓу двете светски војни“ во: ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИЈА, во делот посветен за Струмица, Мисла, Скопје, 1990, стр. 362-363.

<sup>8</sup> В. „Годишен план на Градскиот народен театар за 1949 год.“, документ бр. 144, фонд на Градскиот народен театар - Струмица / 1949 год., Архив на Македонија - подрачна единица - Струмица.

<sup>9</sup> Болдираните имиња и презимиња до крајот на текстот се учесниците во првата претстава „Бегалка“ на овој Градски народен театар.

Според годишниот план за работа, бил осмислен организационен, идеолошко-политички, стручен и репертоарски дел. Организациониот и идеолошко-политичкиот дел опфаќале одржување конференции, водење евиденција за успехот или неуспехот за секој поединец, систематско изучување на марксистичко-ленинистичката литература, решавање тековни проблеми и др. Стручниот дел за планирање имал цел стручно да ги оспособува сите ангажирани актери што немале гимназија или друго оформено средно образование, со итно запишување во веќе основаната работничка гимназија. Работниот ден изгледал вака: од 8 до 9 час. режисерот имал задача да работи со актерите врз техниката на актерството, врз системот за полесно совладување на улогите и врз основните законитости на сцената; од 9 до 12 час. се држела редовната проба, освен во деновите кога од 11 до 18 час. биле предвидени политички часови; од 14 до 18 час. - пак проби и од 16 до 18 час. - комплетни проби, заедно со хонорарните актери. Во склопот на театарот бил основан и работел камерен хор кој го сочинувале самите актери и кој држел проби два до три пати во неделата. Репертоарот пред и паралелно со подготвувањето на пиесата „Бегалка“ (напишана во 1928 год.) од македонскиот автор Васил Иљоски (1902-1995) се состоел во февруарското подготвување на едночинката „Просидба“ од Антон П. Чехов. Тоа бил и преоден почеток кон изучувањето и изведувањето на класичните пиеси. Административната кореспонденција секојпат завршувала со фразата „Смрт на фашизмот - Слобода на народот!“, која набрзо се заменува со скратениот облик „С.Ф. - С.Н.“, за подоцна и наполно да се исфрли од употреба. За прв директор на театарот, по директива на тогашната Партија, е назначен Стојчо Боев.

Во тоа време режисерот и актерите започнуваат да ги држат пробите во Граматиковото кавенé (под Јаворот, каде што подоцна била сместена Градската библиотека), место што станува збиралиште на театарциите кои одвреме-навреме, по пробите, сакале и нешто да се напијат. Истовремено со одржувањето проби, со играњето претстави и со анимирањето театарски приврзаници меѓу

струмичките граѓани, врз база на доброволна акција, театарското јадро и нивните пријатели, за само неколку месеци, на темелите од турската бања, на ул. “Боро Цони“, ја подигнале зградата на професионалниот струмички театар.

Свеченото отворање на ГРАДСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР во Струмица, било на 1 мај 1949 год. со премиерата на „Бегалка“.<sup>9</sup> Прекрасниот првوماјски ден отвора нова страница за театарската иднина на „свездениот град“ под Царевите кули. Тоа бил првиот професионален театар не само во Струмица, туку и во цела Источна Македонија. Кон веќе постојното јадро се приклучуваат сè поголем број ентузијастички и талентирани вљубеници во драмската и театарската уметност. На сцената, низ фонот од живата свирка на гитарата, кларинетот, тапанот и виолината се почувствувал мирисот на свежо премачканите ШТИЦИ врз кои проодуваат првите струмички актерски професионалци и стабилно зачекоруваат во втората половина од театарскиот XX век во Струмица.

Целта на овој театарски летопис беше замаглениот здив преку површината на историското огледало да исчезне и сликата за струмичкиот XX век до појавата на првата професионална премиера да биде поизбистрена. *Littera scripta manent.*<sup>10</sup>



<sup>10</sup> Додека оваа книга се подготвуваше за печат, зградата на „стариот театар“ во Струмица изгоре, од засега необјаснети причини.

1999

- Од режисерскиот бележник -

<i>Јас сум риба</i>	...
<i>живеам во вода, со жабри</i>	<i>Сонувам да бидам ѝишца</i>
<i>недоѝирлив</i>	<i>и да лебдам</i>
<i>и ѝака ѝоа си врви</i>	<i>над свеѝскиѝе карѝи</i>

(Од песната „Говорот на рибата“ на Швеѓанецот Ерик Филкенсон)

Најпрвин на писателката ѝ реков која ќе биде екипата, кој ќе игра; таа беше еден период нон-стоп во градот каде што ќе се работи проектот и го напиша текстот; притоа, вршена е контаминација на мотиви и сегменти од „Кралот Лир“ и „Крајот на играта“, при што помогна и култниот есеј на Јан Кот за врската помеѓу тие две дела.

Работевме жестоко, четири и пол недели, со психофизички тренинзи и со траење на пробите околу десет часови дневно.

Тоа беше 300-та премиера на институцијата која во истата годината го слави својот Златен јубилеј; единствена македонска театарска премиера на 27 март 1999 год., на Светскиот ден на театарот и на 55-от роденден на татко ми, во годината кога се навршуваат десет години од смртта на Бекет и кога умре Гротовски; во времето на создавање на ова драматуршко ткиво умре и Тодорче Николовски, најстариот македонски актер, а три дена пред премиерата започнаа НАТО-бомбардирањата во соседството.

Оваа претстава се одигрува секунда пред апокалипсата на последниот Човек од овој милениум. Нејзината идејно-проблематска нишка се движи низ



тезите: 1) Лименката може да сè ОТВОРИ, но не може да се ЗАТВОРИ, слично како и бомбата, а сè почесто како најновите облици на војување; 2) Невиноста се губи, но не се стекнува; 3) Свежоокрунисаниот веќе не е питач, а новопечениот питач повеќе нема трон.

Додека траеа пробите, со актерите ги гледавме и дискутиравме филмовите: „Под удар на законот“ на Цармуш, „Рапомон“ на Куросава и „Европа“ на Ларс фон Трир, а Роберто Бењини, кого им го покажував на актерите како пример, оваа година доби Оскар; ги анализиравме и хиперреалистичните разгледници на Ерик Стангон.

На 9 мај, Денот на победата над фашизмот, гостувавме во Скопје, во Театарот на народностите.

*Сценскиот ѝпросјор* е минималистички, со поп-артовски апликации: лево - дел од зграда (старост), десно - собно катче (детство); на средината - сплав (пресечен горен дел од лименка); во текот на претставата одозгора се спушта светлечко-пулсирачки фалусоиден лустер, а на крајот, вертикалата се постигнува со спуштениот цилиндар во којшто е конзервираната Жена-риба.

*Звукој* е правен врз современо оркестрирана мелодиска матрица со дискретно присуство на македонски кавал.

*Облекајта* од нефункционални и потрошени работи е осмислувана по урнекот на моделите на Жан Пол Готје.

*Реквизицијот* (амбалажна количка, ѓубре, када, сукало, леѓен, гајби, шути, летало, чевел, круна) е знак со предумисла во општиот знаковен систем на претставата; венчето што како круна на божемскиот крал, кога го игра актерот што го толкува ликот на Мажот, е направено со желуди коишто ги собирав од коријата на Преведена<sup>1</sup>.

*Шминкајта* е речиси просирна и невидлива, истакнувајќи ја тактилноста на ликовите.

<sup>1</sup> Област во падините на нашите Малешевски Планини.

Водењето на драматургијата на *свейлотио* е налик на филмска интерпункција; застапени се колор нијанси, при што преовладуваат топлите бои.

Исто така, користени се и редица други *филмски средстви*: инверзија, зумови, швенкови, флешбек, крупни планови, тотали, забавување, забрзување, стоп-кадар.<sup>2</sup>

Од техничките помагала се употребени: ротација на сцената, магла, строболукс апарат, ласерско петно.

Cut up - принципот е еден од главните принципи на функционирање на сценскиот склоп.

**Мажот** е нашиот и тукашен херој на апокалиптичното време.

**Братот** е несвесното на Мажот; тој е и Петар Пан.

**Љубовникот** е над-јас на Мажот; тој е и романтичар.

**Жената** е саканата; таа е мртво/жива Пулчинела; сирена и самовила; нејзината моќ за преобразување пулсира помеѓу брехтовската Мајка-Храброст и хајнрмилеровската Офелија.

**Стариот** и **Старата** се вечни самци и комшии вљубени еден во друг; тие се и Херман и Марта од истоимениот расказ на Леонид Андрејев.

**Големата** и **Малата сенка** се завртката и навртката на главните ликови без кои тие би се распаднале; тие се како ангелите од Вендерсовото „Небо над Берлин“.

Сите ликови се трансформираат, произведувајќи преку актерската игра - сценска шизофренија.

Духот на слободата ® Духот на лименката.

Во претставата се присутни и иконографии на кока-кола арт, цртан филм, стрип, сон.

---

<sup>2</sup> B. Klod Reži (Claude Regy), „Od medija do medijalnog“ („Europe“, 648, 1983); Pozorište, br. 5-6, 1985, Tuzla, str. 481-483.

Борислав Пекиќ во визионерската антрополошка повест „1999“, напишана во Орвеловската 1984 год., објавува: „Ако Луѓето некогаш живееле, тјоѓаш јас сум Човек“.

Претставата, која се изведе на Прилепскиот фестивал истата година, беше деветта реприза.<sup>3</sup>



<sup>3</sup> Овој текст се однесува на мојата режија на претставата „Духот на лименката“ работена врз основа на пиесата од Билјана Гарванлиева.

## МАКЕДОНСКАТА ПОСТМОДЕРНА РЕЖИЈА (ВО ТЕАТАРОТ)

СЛОБОДАТА: *Зар не ме познаваш?*

МАНОИЛ: *Не!*

СЛОБОДАТА: *Присейти се! (Маноил молчи.) Јас сум онаа...*

(Од „Духот на слободата“ на Војдан Чернодрински, 1909)

### НАВЕСТУВАЊА

Со уривањето на берлинскиот ѕид, со кадифената револуција во Прага и со разобличувањето на бастионот на Чаушеску, синхронно започнуваше и ревитализацијата на застарените театарски форми што природно беа потпаднале под закрилата на комунистичкиот шинел. Револуционерниот растеж на новите театарски форми и правци, во претпоследната деценија од овој век беа следени со зачестени алармирачки сигнали што ја испровоцираа појавата на разни театарски групи и облици на театарското живеење, слични на оние во останатиот европски свет. Дури и кога беше асоциран и вештачки интегриран, како тогаш од страна на режисерот Љубиша Ристиќ под кратенката КПГТ (или: Казалиште, Позориште, Гледалиште, Театар), дезинтеграцијата на бившиот југословенски културен и театарски простор придонесе, меѓу другото, и за проветрување на веќе СТАРОМОДНИОТ театар вгнезден во речиси сите тогашни републики, вклучително и Македонија<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Спореди со: Ljubisha Nikodinovski-Bish, „Theatrical life in Republic of Macedonia: New Step Closer to the World“, Balkan media, volume 3/2, special focus Theater of the Balkans, Sofia, 1994, pp 14-16.

Како реакција на мисијата на најеклатантните претставници на театарската авангарда: Бекет, Ливинг театарот и Гротовски, се појавија и првите порадикални алтернативни театарски облици во Македонија. Во почетокот на 70-тите функционираше Театарот „Кај Свети Никита Голтарот“<sup>2</sup>, а кон крајот на 70-тите и почетокот на 80-тите дејствуваа Театарската работилница при Филозофскиот Факултет и театарот на Ромите „Пралипе“.

Да ја разгледаме сега хронологијата на предвестување на користењето на постмодернистичкото театарско изразување<sup>3</sup>.

Ако повеќето од драмите на **Коле Чашуле** се обликувани во атмосфера на МОДЕРНОТО светско драмско творештво (како, на пример, драмата „Црнила“ напишана во 1960) и ако првото забележително присуство на ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ елементи во драмското проседе се манифестира низ драмите на **Русомир Богдановски** (како, на пример, *фарсаџа за сџиравој од роѓови во „Панургие“* (1969/70), низ драмите на **Јордан Плевнеш** (како, на пример, *драмскиот сон со сџирелање во азбука во 15 слики* насловен како „Р“ - 1987) и низ драмите на **Горан Стефановски** (како, на пример, *народнаџа фанџазија со џеење* по мотивите на Марко Цепенков во „Јане Задрогаз“ - 1974), тогаш драмите на **Жанина Мирчевска** (како, на пример, *драмскиот либреџо „Dies irae“* - 1990)<sup>4</sup> и некои од драмите на генерациите драмски писатели по неа (Миневски, Андоновски,

<sup>2</sup> Од тој период датира и текстот на Владимир Милчин, „99 совети како да станете модерни режисери“, Фокус, бр. 2, Скопје, 25 април 1969.

<sup>3</sup> Освен за еден македонски режисер, постојаното јавување со лични ставови за режисерската уметност и воопшто, за театарот, подолго време беше недостаток на режијата во Македонија. Од 1991 година недостигот на такви текстови постепено почна да се занемарува. Како први примери на такви текстови, мошне интересни се јавувањата на Владо Цветановски, „Возобнувањето на Охридскиот театар“, Република, бр. 1, Скопје, 2 август 1991, 16 стр. и на Златко Славенски, „И музите ги убиваат, зар не?“, Млад борец, бр. 1687, Скопје, 1.10.1991, стр. 44.

<sup>4</sup> Една од ретките анализи на претставата-омнибус работена по едноинки на Мирчевска и режирана од четворица режисери од помладата генерација (Тренчовски, Ковачевиќ, Славенски, Поповски) е онаа на Венко Андоновски, „Пародија, еротизација, инфантилизација“, Лик/Нова Македонија, 27 октомври 1993, стр. 12.

Насев, Мицевска, Петровски, Дуковски, Рангелова, Гарванлиева) се творби со изразита постмодернистичка структура<sup>5</sup>. Светот на драмите на овие автори овозможува поразлично, поинакво третирање на темите за разлика од претходните драмски производи<sup>6</sup>. Притоа, режисерот се здружува со авторот и, меѓусебно дополнувајќи се, заедно прават хомоген спој на своите идејни определби, претворени во тандемска театарска претстава. Меѓутоа, нередок е случајот кога режисерот, кој се зафаќа да го постави драмското дело, се обидува него да го надградува или пак да го разложува, така што непочитувањето на понекогаш и модерната книжевна матрица резултира со постмодерен режисерски приод.

Режисерската четворка Георгиевски/Ставрев/Милчин/Унковски, чијашто појава перманентно подолго време е присутна во Македонија, е парцијално заслужна за подготвувањето на теренот<sup>7</sup> за филтрирање и импортирање на странските помодерни трендовски струења и превирања во театарот, коишто во Македонија, гледано хипотетички, автентично како да проникнаа малку подоцна од европските текови, кон крајот на 80-тите години.

Љубиша Георгиевски, режирајќи ја „Р“ во Драмскиот театар - Скопје (1987), според истоимената пиеса на Јордан Плевнеш, остварува достигнување на прецизен театарско-драмски механизам кој почива на постулати од препознатливото македонско национално руво, со рамномерно распоредување на количината на супститутивните елементи на еден театарски чин, а со режирањето на „Хамлет“ од В. Шекспир во Народниот театар - Битола (1989) инсистира на паралелизирањето на дејството на трагедијата за данскиот принц со фусноти од актуелното општествено милје.

<sup>5</sup> Повеќе за ова: Борислав Павловски, „Маргиналии за новата македонска (пост)модернистичка драма“ во: МАКЕДОНСКАТА ДРАМАТИКА/ДРАМАТУРГИЈА: помеѓу традицијата и современоста“ (зборник, прир. Јелена Лужина), МТФ „Војдан Чернодрински“, Прилеп, 1997, стр. 21-26.

<sup>6</sup> Обликувањето на своите драми по слично модернистичко извориште го практикуваа и Богомил Ѓузел, Митко Маџунков, Благоја Ристески, Трајче Крстески, Братислав Димитров, Васе Манчев, Младен Србиновски и Миле Неделкоски.

**Бранко Ставрев** во режијата на *мениџејџија во седум слики* „Сурати“ од Живко Чинго во Театарот на народностите/Албанска драма - Скопје (1987) од литерарно лирскиот архетип создава возбудлив приказ со фантастична еманација, при што во значајна мера доминира карневализацијата на зборот и песната.

**Владимир Милчин** со режијата на „Калуѓерички тишини“ од Слободан Шнајдер во Народниот театар - Битола (1987) создава проект што е нурнат во затскриената драматична вистина на забранетото, честопати недофатливо, мигновение сред храмскиот мир, збогатен со мноштво сценски ефекти.

**Слободан Унковски**, пак, со инсценирањето на „Театарски илиузии“ од Пјер Корнеј во Југословенско драмско позориште во Белград (1990), прави сладникава комедија во комедија, демонстрирајќи енормен инвентивен импулс во насока на актерската игра, оформувајќи ретко театрализирана претстава.

Случаите со режисерскиот опус на Љубиша Георгиевски и Слободан Унковски покажуваат дека во одредени периоди на нивното дејствување во насоките на придвижување на театарскиот процес прифатиле или понеле одредени драмски тези од драмски автори кои, воедно, станале писатели што пишуваат специјално за тие режисери. Така, тандемскиот театар се претвора веќе во режисерски театар, во кој, низ поголем број случаи, режисерот зема предлошка од странски автор и ја користи за раслојување и изградување на автохтон театарски систем во дослук со неговите автопоетички норми.

Онаму каде што употребата на цврст режисерски метод е засилена од потребата за театарски а не веќе драмски текст се јавува и истражувачкиот дискурс кај режисерите. Во таканаречениот истражувачки театар, чијашто дихотомија интензивно кореспондираше со поимите модернизам и постмодернизам, начелата на Ричард Шекнер за антрополошката вивисекција на театарскиот чин имаат мошне важна улога токму во теоретското разграничување на тие два поима.

Сигурните навестувања на присуството на типичен постмодерен театар во Македонија, со најконзистентните нишани на овој вид, надоаѓаат со експон-

ирањето на режисерските кредоа на: **Рахим Бурхан** кој со „Крвави свадби“ од Федерико Гарсија Лорка во Театарот а.д. Рур во Милхајм (1990) продолжува во воспоставувањето на врската помеѓу ритуалните полнежи од холокаустните драматични премрежја на Ромите ставени во егзотичен европски контекст; потоа **Наум Пановски**, кој со „Приказна што зборува за Патувањето“ од Жан Клод Ван Итали во Театарот на народностите/Турска драма (1988) нуди визуелно доживување базирано врз неговата автомитологија, создавајќи еден нов јазик на музички слики; на **Владо Цветановски** кој во „Подземна република“ во Народниот театар - Битола (1991) постигнува гестот, сценскиот простор, костимот и музичката подлога да сочинуваат драматуршки склоп од сценски слики преточени во конкретно а сепак универзално дејствие; и на кредото на **Даниел Тавчиоски**, кој во „Циркус ката-строфа“, според текстовите од Тадеуш Ружевич, во Домот на младите „25 Мај“ - Скопје (1987), прави театарски варијации на циркуски точки, реплицирајќи ѝ на полската авангарда од 80-тите години. Преку овие и уште преку неколку други проекти македонската режија го стимулираше фактичкиот преод од модернизам во постмодернизам во театарот. Исто така, режисери од бившите југословенски и други средини (како, на пример, Паоло Маѓели, Бранко Брезовец, Златко Свибн, Вито Тауфер и Александра Ковачевиќ, кои режирале во Македонија)<sup>8</sup>, како и фестивалите БИТЕФ, ЕУРОКАЗ и МОТ, извршиле индиректно влијание врз кодирањето на постмодерните текови од македонската постмодерна мапа.

Во поглед на развитокот на актерската уметност во Македонија, неодминлива е дигресијата дека Ристо Шишков (1940-1986) и Ненад Стојановски (1952-1998) претставуваат два клучни столба на македонското модерно актерство, од чиешто

---

<sup>8</sup> Некои од наведените режисери беа толку радикални во својот постмодернистички пристап, што на разни можни начини наоѓаа канали за манифестирање на нивната *ars poetica* во повеќето сфери. Во прилог на ова, свои одгласи имаше и текстот на Харис Пашовиќ, „Tišine i smijehovi“, *Oko*, br. 428, 11-25 kolovoza, 1988, str. 13.



искуство опсервираше и учеше генерацијата актери родена во 60-тите и 70-тите години. Интерактивното лавирање на најновите актерски појави беше и генератор за предизвикување отклон во стилот и начинот на актерска игра, а воедно и за изградување на типичните македонски постмодерни тлоцрти.

## МОДЕЛИ

Од државотворниот референдум во 1991 година наваму во Република Македонија почна да егзистира самостоен и независен театарски простор. Театарските институции започнаа реанимациона и хиперпродукциска фаза, а се појавија и првите посттранзициони алтернативни театарски облици (како, на пример, Театарот „Лилит“, Академската театарска лабораторија, Поетскиот театар „Скрб и утеха“, Мала станица - Театар и други неформални трупи).

Дотогаш во Македонија честопати погрешно се интерпретираше поимот постмодерна. Одредницата ПОСТМОДЕРНА РЕЖИЈА, всушност, означува синтетичко преиспитување и одмерување на сите сегменти од театарската супстанција: текстот, движењето, визуелноста, звукот, целината... Повремено се поставуваше и прашањето: дали постмодерната во македонскиот театарски простор дојде ПОДОЦНА или НАВРЕМЕ? Феноменологијата на потеклото на *македонската постмодерна режија во театарот* не упатува на заклучокот дека постмодерната практично била присутна уште од самото иницирање во и од други средини, но самата нејзина артикулација во македонски облик својот најекспанзивен вид го доживува токму во периодот по осамостојувањето, поточно од 1992 година и наваму.

Новиот вербализам воден од посветеничкото кормило на Еуденио Барба има огромен удел во поголемиот процент на аналитичност, студиозност и исконски пристап на театарските опити од страна на македонските режисери, како и во примената на сè поразлични облици на телесна и гласовна експресија.

Притоа, како координатен систем по кој се движи пробата (подготовката) на претставата, се поприсутни се називите: партитура, синопсис, концепт... Интересот кон неконвенционален, нестереотипен театар<sup>9</sup> е значително зголемен, а во семантичките системи на претставите е збогатен и видот на артифициелни симболи и знаци, како и самостојното или хибридризираното користење на иконографии на стрип, циркус, сон, цртан филм, сликовница, албум, ТВ-спот... Принципите на цитат, рециклажа, печворк и филмска монтажа се исто така константи, кои врз метатекстуалните димензии на материите ја ослободуваат режисерската мисла во трансформиранка театарска енергија. При сев ова, како парадоксална блокада карактеристична за развојот на македонската постмодерна режисерска струја, мошне индикативен е вакуумот помеѓу брзината и времето на експонирање на оние од помладите но порадикални и посистематични генерациjsки групи<sup>10</sup>. Во тој контекст предочувам 12 режисерски имиња од кои секој на свој начин ја објаснува сопствената парадигма сред македонската театарска постмодерна доба и чишто естетичко/поетички ставови се надоврзуваат на трендовските театарски збиднувања во Европа и светот<sup>11</sup>. Во нивните модели, е евидентно присуството на постмодернистичката режисерска постапка, при што примарна е рамномерната застапеност според остварената продукција во периодот од 1992 до 1999 година.

1) **Љубиша Георгиевски** (1937) во „*Црнила revival*“ (според „Црнила“ од Коле Чашуле), премиерно изведена на 24.12.1994 година во Народниот театар - Куманово, постигнува модел на редукција и деструкција на модерен македонски драмски текст;

<sup>9</sup> В. Јан Кот, „Крај немогуѓег театра“ во: КАВЕЗ ТРАЖИ ПТИЦУ (Klatka szuka ptaka), Градина, Ниш, 1983, стр. 148-164.

<sup>10</sup> В. Тодор Кузманов, „Театарот и семиотиката низ призмата на помладата генерација творци кај нас“, Современост, бр. 1/2, Скопје, 1994, стр. 252-254.

<sup>11</sup> В. „Постмодернизам и позориште“ (тематски број), Сцена, мај-јун, Стеријино позорје, Нови Сад, 1988.

2) **Владимир Милчин** (1947) во „*Кралот Лир*“ од Шекспир, премиерно изведена на 29.7.1995 година на Самоиловата тврдина, а во рамките на Охридско лето, во продукција на Театарот на народностите/Албанска драма - Скопје, постигнува модел на амбиентално фрагментирање на класичен драмски текст;

3) **Стојан Стојаноски** (1949) во „*Медеја*“ од Софокле, премиерно изведена на 19.4.1996 година во Народниот театар - Прилеп, постигнува модел на визуелно/музичка транскрипција на антички драмски текст до ниво на фикција;

4) **Владо Цветановски** (1959) во „*Окоито на мајка*“, премиерно изведена на 5.10.1992 во дансинг салата на МКЦ (којшто беше и продуцент на проектот), постигнува модел на поетизирано рециклирање на македонски архетипови со учество на публиката како актер, а во претставата по сопствена драматизација „*Мајсторот и Маргарита*“ според Михаил Булгаков, премиерно изведена на 15.3.1996 година во Народниот театар - Битола, постигнува модел на епска фантастична фрагментарност;

5) **Сашо Миленковски** (1963) во претставата по сопствена материја „*Game over*“ по мотиви од „Парите се отепувачка“ на Ристо Крле, премиерно изведена на 2.3.1993 година во Народниот театар - Куманово, постигнува модел на спотовска нарација на битов македонски текст, а во претставата „*На ѝри и ѝол*“ работена по мотиви на текстови од Чернодрински, премиерно изведена на 8.4.1995 година во Народниот театар - Штип, постигнува модел на мјузикхол нарација на битова македонска материја;

6) **Ѓорѓи Јолевски** (1964) во „*Квартиет*“ според Х. Милер, премиерно изведена на 25.2.1996 година на сцената на Драмскиот театар во продукција на Културниот центар „Квартет“ - Скопје, постигнува модел на строго телесно варирање на Милеровиот текст;

7) **Златко Славенски** (1966) во претставата „*Време за сонување*“ со драматуршка обработка на текстови од Чернодрински, Панов, Крле и Стефановски, премиерно изведена на 28.3.1993 година во Народниот театар „Јордан Хаџи-Константинов-Цинот“ - Велес, постигнува модел на печворк соединување на битови со модерни елементи базирано врз принципот на сонот;

8) **Кристијан Ристески** (1969) во „*Мисија*“ од Хајнер Милер, премиерно изведена на 20.5.1998 година на малата сцена од Театарот „Центар“ во МНТ/драма - Скопје, постигнува модел на слободно надградување на Милеровата техника на цитат<sup>12</sup>;

9) **Александар Поповски** (1969) во „*Циркус ѝриниџимѝрам*“ според кратката проза „Случаи“ од Даниил Хармс, премиерно изведена на 16.11.1995 година во зградата на поранешниот воен магацин - Мала станица во продукција на Мала станица - Театар - Скопје, постигнува модел на компилирање на кловновско-хумористични етиди;

10) **Горан Тренчовски** (1970) во претставата по сопствена материја „*Звучни слики*“, премиерно изведена на 25.1.1992 година во Народниот театар „Антон Панов“ - Струмица, постигнува модел на полифонија од познати сцени ставени во нова приказна, а во „*Часови ѝо злостѝор*“ по мотивите на комичната драма „Лекција“ од Ежен Јонеско, премиерно изведена на 9.1.1993 година во подрумот на Музичката академија, во продукција на Академската театарска лабораторија, Скопје, постигнува модел на редукција и регресивна деструкција на драмата на апсурдот;

11) **Зоја Бузалковска** (1971) во „*Ојдиѝус Тиранос Софоклеус*“, премиерно изведена на 25.6.1997 година во Драмскиот театар - Скопје, постигнува модел на актуелизирано мозаично раслојување на митот за Едип;

12) **Дритеро Касапи** (1975) во „*Робертѝо Зуко*“ од Бернар Мари Колтес<sup>13</sup>; премиерно изведен последнава сезона во Драмскиот театар - Скопје постигнува модел на кино нарација на модерен драмски текст<sup>14</sup>...

<sup>12</sup> Првото издание на Милеровите драми во бившиот ју-простор, кое воедно претставуваше и прво запознавање на македонскиот читател со „техниката на цитат“ беше: Хајнер Милер, ПЕТ ДРАМЕ (избор Бранка Јовановиќ), Рогоз, Београд, 1985.

<sup>13</sup> „... Ги нагаѓа нервните завршетоци на кожата, потоа се шири во главите на гледачите како епидемија на мислата...“, вели за оваа претстава Б. Гарванлиева. Види „Вирусот наречен ‘Зуко’“, Форум бр. 32, Скопје, 26.3.1999, стр. 27.

<sup>14</sup> На МТФ „Војдан Черндрински“ во Прилеп одржан во последната годишна цифра од овој милениум, продефилираа и неколку претстави со постмодернистички манир: „Хамлет“ (Драмски театар - Скопје), „Духот на лименката“ (Народен театар „Антон Панов“ - Струмица), „Г’оф“ (Турска драма - Скопје) и „Раскол“ (Народен театар - Куманово).

## И ШТО ПОНАТАМУ?

Варијации на одговорот понудува и Фредрик Џејмсон во брилијантната студија „Постмодернизмот или културната логика на доцниот капитализам“. И не случајна е тезата дека на даденото општествено изместување се надоврзува и своевиден нов театарски правец или скршнување во насока поразлична од досегашната<sup>15</sup>.

Тоа може да се илустрира и преку пар чевли, мотив присутен уште кај Ван Гог, Магрит или кај Бекет. Левиот чевел е ЛЕВ и нему му конвенира левата нога. Десниот е ДЕСЕН и му конвенира десната. Без комплементарно зглобување и разглобување на чевлите, тие се само мртва природа и ништо повеќе. Во таа смисла, принципот на парирањето и диспарирањето е принцип што овозможува постоење и неминовно проникнување на разни помодерни правци пред крајот на XX век, комплементарно (с)врзани со времето, односно општествените прилики.

Значи, и во театарот „постмодерната има долга историја“.<sup>16</sup>

Се надевам дека во новиот милениум изнесените сигнификантни пројави на македонската постмодерна режија ќе бидат предуслов за повторни и дополнителни преиспитувања, но и база за некој нов театарски „изам“.

<sup>15</sup> Саво Цветановски, „Нов историцизам“, Современост, 5-6, 1994, Скопје, стр. 192-203.

<sup>16</sup> Цитат според Maurizio Ferraris, „Postmoderna i dekonstrukcija modernog“ во: POSTMODERNA: nova epoha ili zabluda, Naprijed, Zagreb, 1988, str. 83.

*Литература:*

- Arto, Antonen (Artaud, Antonin): (1938) POZORIŠTE I NJEGOV DVOJNIK (Le Théâtre et son double, 1938), Prometej, Novi Sad, 1992.
- Barba, Eugenio/Savarese, Nicola: THE SECRET ART OF THE PERFORMER / Тајната уметност на изведувачот: a dictionary of theatre anthropology, Routledge, London, 1991.
- Vágner, Ivan, SVĚT POSTMODERNÍCH HER / Светот на постмодерните игри, X/X, Jinosany, 1995.
- Гарванлиева, Билјана: ДУХОТ НА ЛИМЕНКАТА: трагикомична фарса, машинопис, Архив на Народниот театар - Струмица, 1999.
- Георгиевски, Љубиша: СВЕТ-СОН, Студентски збор, Скопје, 1978.
- Драшковиќ, Боро: ПАРАДОКС О РЕДИТЕЉУ, Стеријино позорје, Нови Сад, 1988.
- Eco, Umberto: (1964) SKERTIKOVÉ TĚŠITELÉ (Apolalittici e integrati)/ Апокалиптичари и интегранти, Svoboda, Praha, 1995.
- Jameson, Frederic: POSTMODERNISM OR THE CULTURAL LOGIC OF LATE CAPITALISM, New Left Review, London, v. 146, jul-aug. 1984, pp 53-93.
- Кориган, Роберт В. (Corrigan, Robert W.): ТЕАТАРОТ ВО ПОТРАГА ПО СВОЕТО ВИСТИНСКО МЕСТО (The Theatre in Search of a Fix), Македонска книга, Скопје, 1990.
- Коцевски, Данило: ПОЕТИКА НА ПОСТМОДЕРНИЗМОТ, Култура, Скопје, 1989.
- Лужина, Јелена: МАКЕДОНСКАТА НОВА ДРАМА или вовед во феноменологијата на современата македонска драматургија, Детска радост, Скопје, 1996.
- Мирчевска, Жанина: (1990) DIES IRAE: драмско либрето, Културен живот, бр.1,1993, Скопје, стр. 71-79.
- Пињар, Роберт: ИСТОРИЈА ПОЗОРИШНЕ РЕЖИЈЕ, Универзитет уметности у Београду, Београд, 1992.
- Senker, Boris: REDATELJSKO KAZALIŠTE, Sekade, Zagreb, 1984.
- Чашуле, Коле: (1960) ЦРНИЛА: пиеса во четири дела, Мисла/Македонска книга/Култура/Наша книга, Скопје, 1986.
- Шекнер, Ричард: КА ПОСТМОДЕРНОМ ПОЗОРИШТУ: измеѓу антропологије и позоришта (прир. Александра Јовичевиќ/Ивана Вујиќ), ФДУ/Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 1992.

## ПАТОТ ЗА СТРИНДБЕРГ

- Во знак на 150-годишнината од раѓањето на Август Стриндберг -

О CRUX, AVE SPES UNICA, вели еден црвен дрвен крст на стокхолмските гробишта, небаре им порачува на македонските актери: „Играјте ме, оти ќе ве снајде апокалипса!“ Со или без одсвив, во последната годишна цифра од овој милениум, којашто, меѓу другото, влече товар од уште три деветки, со отсуство на конкретен актерски порив, фер е, макар симболично, да ја одбележиме 150-годишнината од раѓањето на креатарот на модерната драма, **Август Стриндберг** (1849-1912), воведувачот на мотивот *инферно*<sup>1</sup> во светскиот театар.

Каков е, воопшто, патот за пристигнување на Стриндберг на македонските професионални сцени? Тој е кривулест, дезориентиран и често непрооден. Наместо потсетување: ПРВАТА македонска премиера на драма на Стриндберг е „Татко“ (1887) во изведба на Градскиот театар - Битола во 1924 год., а истата драма ја играат и Народниот театар - Штип во 1963 год., во режија на Илија Арев, Народниот театар - Прилеп во 1966 год., во режија на Благоја Даневски, и Драмскиот театар - Скопје во 1989 год., во режија на Тодорка Кондова-Зафировска, каде што во насловната улога настапи Мите Грозданов. Во последнава верзија се инсистираше на строго почитување на говорните сегменти, со посебна нагласка на зададената сценска атмосфера. „Мртовечкиот танц“ (1899/1901) е игран само во Народниот театар - Скопје, и тоа во 1940 год., „Сонатата на сеништата“ (1907) во Македонскиот народен театар-Скопје во 1992 год., во режија на Стојан Стојаноски.

<sup>1</sup> B. Borut Trekman, „Popotnik skoz inferno“ in: August Strindberg, TRI DRAME, Mladinska kniga v Ljubljani, 1977, str. 134-153.

Во „Сонатата...“ до израз дојде визуелно-танцовата компонента на претставата, а улогата на студентот ја толкуваше Никола Ристановски. „Госпоѓица Јулија“ (1888) е реализирана како испитна претстава на Факултетот за драмски уметности од Скопје, што се подготвуваше и се играше во сезоната 1992/93 од страна на класата по актерска игра на проф. Владимир Милчин и таму играа: Сузана Киранџиска, како Јулија, Владимир Јачев, како Жан и Маја Вељковиќ, како Кристина. Во оваа претстава се случи едно ретко заокружено актерско обликување на ликовите, што е релевантно достигнување, кога се во прашање така прецизно и вонсериски поставените координати на ликовите од страна на Стриндберг.

На КРАЈОТ од XX и на почетокот од новиот век, прекумерните горештини, земјотресите, новокомпонираните војни и неизлечливите болести имаат речиси иста тежина како и мистичноста на секојдневието, бизарноста на некои машко-женски релации, бракот, љубомората и зависта, сецирани низ интимистичкиот дискурс на големиот Шведанец Стриндберг, чијшто писателски подем се манифестира сосема на почетокот од минатиот век. Сите овие тенденции водат кон разликување на семејната клетка, а со тоа и на општеството. Драмскиот пекол, во мало или во големо, е, de facto, само пекол, без разлика дали е почетокот или крајот на векот.

Родени во Европа, матрицата на културните цивилизации, Стриндберг и Хенрик Ибзен станаа поим за скандинавската драма, којашто беше пример за запазување и за негување на националното во драматиката, а од аспект на режијата, тука би се вброил и Ингмар Бергман, кој триумфално учествува на БИТЕФ’86 со прочуената верзија на „Госпоѓица Јулија“ во изведба на Kungliga Dramatiska Teatern од Стокхолм.

Во своите драмски дела Стриндберг постигнува посебен напредок во дефинирањето на ликот, конфликтот и композицијата, како и во кубистичкиот третман на просторот и на времето. Во последните години од својот живот тој престанува да посетува тетарски ПРЕТСТАВИ, но затоа, пак, му се зголемува апетитот за





гледање ФИЛМОВИ. Она што можел да го види во тоа време биле исклучиво немите филмови, а имал можност да ги доживее и црно-белите екранизации на „... Јулија“ и „Татко“. Останува дискутабилно како ли можел да функционира Стриндберг без неговиот сочен дијалог?!

„Патот за Дамаск“ (1898-1904), можеби една од најкомплексните и најчудните драми во историјата на драмата и театарот, покрај уште неколку драми важни за Стриндберговата поетика, за жал, сè уште не е изведена во Македонија, а токму во неа се прекршуваат сите идејно-занаески драматуршки определби на авторот. Во периодот на создавањето на оваа негова клучна творба во поглед на револуционерното во драмската техника, *театрарската дружина на Војдан Чернотрински* ревностно крстари низ Балканот, а англиската компанија „Чарлс Урбан“, преку геслото *nature of the stage*, снима документарни журнари за пре-

вирањата во Македонија, проектирајќи ги низ Западна Европа. Дефинитивно, врската на Стриндберг со Македонија е не само натурализмот<sup>2</sup>, туку и отпорот кон застарените правила и норми на драмското дејствување.

На почетокот сме на една нова културолошка епоха, но и во текот на изминатата, а еве, судејќи според репертоарскиот план за претстојните театарски сезони, никој од продуцентите не ја иницираше потребата на македонската сцена да се инсценира (барем) еден драмски текст на Стриндберг. Светското творештво е и наше наследство и афирмацијата на домашната драма значи исто толку колку изнаоѓањето свое место во светската ризница. Но зарем единствениот предуслов за тоа е по секоја цена да се одбираат „половични“ драмски текстови од самоуки автори? Патот за сценско (пре)прочитување на „странските“ драмските класици, како еден Стриндберг, не треба да се бара само во некаков посебен интерес или во каква и да е калкулантска мотивација, туку во потребата да се мисли на глобалната слика за театарот. На тој начин, можеби, би се постигнала неминовната комуникациска рамнотежа во релацијата Македонија-светот и обратно, а истовремено, вистински вредните македонски драмски дела би биле попознати, побарани и поценети надвор од границите? Па, дури и за сметка на БЕГСТВОТО од локалното („маалското“) вреднување, кое од ден на ден се полуцидно го нагризува македонскиот институционален театар.

---

<sup>2</sup> B. Josip, Kulundžić, „Simbolika naturalizma“ in: August Strindberg, OTAC - GOSPOĐICA JULIJA, Kr. zemaljska tiskara, Zagreb, 1921, str. 3-6.

Литература:

- Adamov, Arthur: STRINDBERG, L'Arche, Pariz, 1982.
- Donat, Branimir: „Opsednuti pjesnik: Druga scena Augusta Strindberga“ in: FANTASTIČNE FIGURE, Književne novine, 1984, Beograd, str.125-143.
- Meidal, Björn: AUGUST STRINDBERG: A writer for the world, The Swedish Institute, Stockholm, 1995.
- Puljizević, Jozo: „Strindbergove Tajne i Ispovesti (I-IV)“, Oko, Zagreb, 3, 17, 31 prosinca i 14 siječnja 1987.
- Стриндберг, Август: ИЗБОР НА ДРАМИ (превод: Саша Маркус), НК/Мисла/Култура/МК, Скопје, 1977.
- Volk, Maja: POETIKA AUGUSTA STRINDBERGA, Institut za pozorište, film, radio i televiziju/FDU, Beograd, 1992.
- Waldekranz, Rune: „Strindberg i nemi film“ (Strindberg and the Silent Cinema, „Essays on Strindberg“, Stockholm, 1966) in: Scena, br. 6, 1988, Novi Sad, str. 35-47.

## LAND-ТЕАТАРОТ & ЦРНАТА КОЦКА

Меѓу најновите облици на уметноста на XX век во почетокот на 70-тите забразди појавата на **land-артот**, правецот што за материјал ги смета творбите на ПРИРОДАТА и ЗЕМЈАТА. Wonderland, Disnieland, Tehnoland се измислени, но конзистентни светови-митологии. Во возбудливите пространства од ваков тип, чудото, играта и забавата се главни сфери низ кои се манифестираат законите на овие фиктивни земји. Во нашиов случај, терминот LAND станува интересен и како театарски предизвик.

Земјата на Полинејк и Етеокле е прокоцкана?! Дали, и покрај веселоста на неговите граѓани, црно му се пишува на градот Техноленд? Одговорите сигурно ги крие црната минијатурна коцка чијшто капак се отвора/затвора. Реквизитот црна коцка тука има функција на драмски лик. Таа ја зрачи сета магија, пророштвото, можеби и гатанката на Сфингата, кои се и втемелувачите на оваа семејна трагедија.

Концептуалноста на играта е еден од главните параметри низ кои се одвива дејствието во „Антигона во Техноленд“. Во првите минути од претставата, завртени со грб, со катранести коси и боси нозе, жителите на Техноленд се сосема out, со вонземјански црн хумор. Театарскиот чин започнува како проекција на некој филм под насловот „Принцезата Алиса и петте џуџиња“ или сл. Тој се одигрува врз квадратеста плоштина, која наликува на онаа од технозабавите. По редицата курцшлуси во односите на технолендското племе на оваа палуба се случува и бродолом, а капетанот сето тоа успева да го запише во својот дневник, со перце и мастило. Плодот-претстава наликува на форшпан измонтиран од остатоците на меморијата и од изблиците на видовитост од потсвеста

на колоритните ликови што дишат од ова свежо драматуршко ткиво. Со други зборови, овој ретроспективен чин за патешествијата на бродот/градот/државата и нивниот екипаж е прикажан како мозаик од своевидна virtual reality.

**Софокле** (ок. 496-406 п.н.е.), вториот драмски писател во историјата, храбро го нуди спорот околу законот на посмртните останки, што е основа и во трагедијата „Антигона“. „Родена сум за љубов, не за омраза“, вели насловниот лик (ст. 495)<sup>1</sup>. Сите последици од инцестуозниот брак помеѓу Едип и мајка му Јокаста „водата ги носи“, ги лечи времето, заборавот, а еве, предмет се и на ова „пловидбено“ навраќање кон прекршувањето на забраната.

Оваа претстава донесува со себе секвенци на морничава еротика, мигови на налудничав каприц, тушеви од разнообразни емоции. Ритмот/темпоот се одвива со брзина на компјутерска логика, а посебно бравурозна е сцената на двете жени (сестри) над мртвците. Во една блиц ситуација се случува и влажен бакнеж во уво, и тоа помеѓу двајца мажи, што укажува на друга димензија од инцестуозниот колосек.

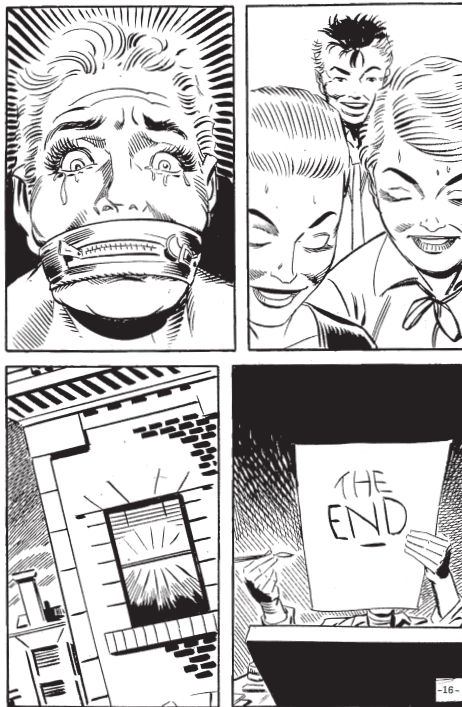
Во „Антигона во Техноленд“ повремено се инсистира на деструкција на стихот, како и на воведување на поинаква функција на хорот. Тенденцијата вода → копно е примарна во склопот на оваа актуелизирана ТРАГЕДИЈА, преку што егзистира овој, условно наречен, *land-theatīar*. Тишината, говорните варијации, изненадувачкиот трепет на грлата и импулсот на строгите телесни движења се координати на постигнувањето стилизација во актерската игра до степен на програмиран ритуал.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В. Софокле, АНТИГОНА-ФИЛОКТЕТ, преп. од старогрчки Љубинка Басотова, Мисла, Скопје, 1990, стр. 47.

<sup>2</sup> Режијата на Галин Стоев (1969, Бугарија) ги спојува драматургијата и актерскиот потенцијал низ својот модел за синтетички осиромашен театар. Младиот актерски секстет: М. Велковиќ, Е. Моше, Д. Лилиќ, Р. Муратовски, И. Трпчески, В. Јачев, кој ги толкува трансформациите, претендира за стамено заштрафување на зглобовите на една понова сценска чувствителност во македонската актерска уметност.

Консеквентното водење на драматуршкото кормило е заслуга на Огнен Георгиевски (1976), кој во својот оригинален концепт се залага за демитологизација на карактерите и создава секојдневни, забавни и навидум банални ситуации по мотивите на античкиот мит за Антигона. Фабулативно, оваа драмска композиција може да се третира и како *технобајка* раскажана преку ЈАЗИКОТ на Керол, а со СРЕДСТВАТА на Дизни. Трагичните судбини на Антигона, Исмена, Креонт, Стражарот, Хејмон, Тиресија и нивните своевидни алтер-ега, сенки или двојници, низ принципот на фрагментарноста, добиваат свој одглас низ играта на младата актерска екипа која во оваа претстава дефилира како ретко хомотен изведувачки ансамбл.

Во последните секунди од претставата, со опуштени лица, технолендовци се сосема in. Ја чуваат својата **црна коцка**, со домородечка грижливост кон утрешниот ден на цивилизацијата.<sup>3</sup>



Дизајнот потпишан од Б. Аџиќ-Урсолов овозможува чудесно одвојување и слевање на костимот од/со подиумот, како цветови кои изникнуваат, но и венат во техно-почвата.

<sup>3</sup> Текстот се однесува на претставата „Антигона во Техноленд“ во продукција на МНТ-Скопје, 1999 год.

## ВО ЧЕКАЊЕ ДО КРАЈОТ НА ВЕКОТ

- 10 години од смртта на Сем Бекет -

*Велат̄и, сме̄ ѓо одбиле каменот̄ како божји дар  
(мест̄ио ние сме̄ ѓо одбрале Плодо̄и и Падо̄и)  
ѓа за̄ѓоа живо̄ио̄и ни е зелен, ѓа зрел и ѓнил  
а не не̄променлив и бесмр̄ѓен*

(Од песната „Крај на векот“ на Богомил Ѓузел, 1998)

*Мист̄иер Бекет̄и*, човекот што љубеше да се слика пред канти за ѓубре, стана синоним за МОДЕРНАТА драма и театар. Тој Ирец, роден во Даблин на 13 април 1906 година, долго време важеше за мошне мистичен писател и својата репутација ја градеше уште пред да стане секретар на Џојс. Нобеловата награда, исто така, не беше некаков посебен стимул за него. Израсна во мајстор на речиси сите книжевни видови.<sup>1</sup> Својата животна приказна ја завршува како семец, во една париска болница, на 22 декември 1989 год.

Преведувани на многу јазици<sup>2</sup>, поставувани на повеќе сцени и вреднувани мошне високо, драмите на **Семјуел Бекет** (Samuel Beckett) беа иницијална каписла

<sup>1</sup> Бекет беше и исклучителен прозаист, поет и есеист. Сепак, севкупното разнородно книжевно искуство тој го има фокусирано кон драмскиот вид. Едно од првите негови дела низ кои се раѓаат контурите на неговите ликови-прототипови е „More Pkicks Than Kicks“ од 1934 год. Во Македонија е објавен романот „Неименливото“, Нова Македонија, 1970.

<sup>2</sup> Првото забележително печатено издание (на само една Бекетова драма) во Македонија се појави со македонската премиера на „...Годо“. В. Семјуел Бекет, ЧЕКАЊКИ ГО ГОДО, прев. Богомил Ѓузел, Драмски театар, Скопје, 1994.

за драмата и театарот на апсурдот, но и **ВОВЕД** во една нова техника на драмата<sup>3</sup>. Покрај него, но и по него, се јавуваа и други поборници на истата струја чиешто извориште беше камиевскиот егзистенцијалистички импулс: Јонеско, Адамов и Арабал од една страна, Пинтер и Олби - од друга страна. Подоцна се појавија и Мемет, Шепард, Фазбиндер и др. Сепак, за нечија сметка, неговото импортирање во Македонија се случи со извесно задоцнување. Отворено останува прашањето дали со тоа македонскиот театар доби или загуби повеќе?<sup>4</sup>

Ликовите на Бекет се типични антихерои<sup>5</sup>, кои се менуваат според околностите, и можеби затоа тие во својот дух содржат по нешто чаплиновско и китоновско. И покрај тоа што нивните полуцилиндри се излитени, а чевлите искинати, тие сепак дискутираат за своето потекло, суштествување и иднина<sup>6</sup>.

..... **ЕСТРАГОН**: Што дрво е ова?

**ВЛАДИМИР**: Не знам. Врба.

**ЕСТРАГОН**: Па кај ѝ се лисјата?

**ВЛАДИМИР**: Мора да е мртва...<sup>7</sup>

Брук изјави<sup>8</sup> дека преку Бекет полесно го разбрал Шекспир<sup>9</sup>, а други тврдеа дека севкупниот развој на комедијата дел'арте е скриен под ткивото на Бекет

<sup>3</sup> Emanuel Žakar, „Kompozicija i njene tehnike (Jonesko, Adamov, Beket)“ in: MODERNA TEORIJA DRAME (priř. Mirjana Mioćinović), Nolit, Beograd, 1981, str. 471-497.

<sup>4</sup> Првите професионални македонски праизведби на двете најпознати драми на Бекет, се случија дури по осамостојувањето на Македонија: „Крајот на играта“, во режија на Г. Тренчовски, која премиерно беше изведена на 4 декември 1991 год. во МНТ - Скопје и „Чекајќи го Годо“, во режија на Љ.Георгиевски, која имаше премиера на 28 април 1994 год. во Драмскиот театар - Скопје.

<sup>5</sup> За антихероите, како и за она што е антигеатар, многу пати е пишувано и зборувано, со мноштво елаборирања. В. Ronald Nauman, THEATRE AND ANTI-THEATRE, Oxford University Press, New York, 1979.

<sup>6</sup> В. Јован Христић, „Бекетово позорје људског живота“ во: СТУДИЈЕ О ДРАМИ, Народна књига, Београд, 1986, стр. 131-161.

<sup>7</sup> Op. cit., стр. 12.

<sup>8</sup> Сп. Петер Брук, „Посвећени театар“: ПРАЗНИ ПРОСТОР, Видици, Сплит, 1972, стр. 58-60.

<sup>9</sup> В. Rubi Kon, „Beket i Šekspir“: Vidici, 242/243, Beograd, 1986, str. 65-72.



товиот драмски полнеж<sup>10</sup>. Но со што всушност беа обременети соништата на Бекетовите ликови? Сигурно не со докрај песимистички настроените апокалиптични визији, туку со надеж дури и во апокалиптичниот свет, како оној доживеан, на пример, преку сликите на Магрит и Дали<sup>11</sup>.

„... ЕСТРАГОН: Сонив еден сон.

ВЛАДИМИР: Не кажувај ми го!

ЕСТРАГОН: Сонував како...

ВЛАДИМИР: Немој да ми го кажуваш!<sup>12</sup>

Бекет, пред сè, во драмите „Чекајќи го Годо“ (En attendant Godot, 1952) и „Крајот на играта“ (Fin de partie, 1956), чиешто протагонисти ги демне сивилото, сепак дава можности за ИЗЛЕЗ од тегобноста. Со тоа, драмската присутност на ликовите, око в око<sup>13</sup>, се зајакнува, а дејствието се слева со универзалната болка<sup>14</sup>.

„... ЕСТРАГОН: Што да правиме сега?

ВЛАДИМИР: Не знам.

ЕСТРАГОН: Да си одиме.

ВЛАДИМИР: Не можеме.

ЕСТРАГОН: Зошто да не?

ВЛАДИМИР: Го чекаме Годо...<sup>15</sup>

Постои еден филм на Рене и Роб-Грие, „Ланската година во Мариенбад“. Преку тезите што тој филм ги дава може да се протолкуваат и филозофските

<sup>10</sup> В. Edit Kern, „Beket i duh komedije del' arte“: Vidici, 247/250, Beograd, 1986, str. 231-238.

<sup>11</sup> Поттекот на сликите на Дирер како да е една од главните одредници на атмосферата кај драмите на Бекет. Апокалиптичноста што ја зрачат Диреровите цртежи како да станала судбина на многу од ликовите на Бекет. В. Georges Noel, ALBERT DÜRER, Les Editions Braun et Cie, Paris, 1953.

<sup>12</sup> Ибид., стр. 14.

<sup>13</sup> Сп. Боро Драшковиќ, „Позорница људског ока“: ПРОМЕНА, Свјетлост, Сарајево, 1975, стр. 185-186.

<sup>14</sup> В. Љубиша Георгиевски, „Сизиф“: ТЕХНОЛОГИЈА НА СУДБИНАТА, Наша книга, Скопје, 1990, стр. 57-58.

<sup>15</sup> Ибид., стр. 48.

аспекти<sup>16</sup> на претците на Бекетовите ликови, што значи и отворање на нивната биографска димензија. И тогаш, кога се соочуваме со стварната слика на нештата, упатени сме кон детерминантата наречена историска вистина. Повеќе нема **НУЖНОСТ**, туку има **БОРБА** за опстанок, преживување.

„... ВЛАДИМИР: Сакаш ли една ‘родква?’

ЕСТРАГОН: Нема друго?

ВЛАДИМИР: Има ‘родкви и репки.

ЕСТРАГОН: Нема моркови?

ВЛАДИМИР: Нема...“<sup>17</sup>

Долгоочекуваниот *Годо*, една од најпопуларните личности без идентитет, кој никако да дојде, станува еквивалент за спасението на човечкиот вид...<sup>18</sup> **Чекањето**, пак, како еден од најнапнатите драмски глаголи, станува една од главните тематски одлики во творештвото пред крајот и пред почетокот на секој век.

„... ВЛАДИМИР: Утре ќе се обесиме. (Пауза). Ако не дојде Годо.

ЕСТРАГОН: А ако дојде?

ВЛАДИМИР: Тогаш сме спасени...“<sup>19</sup>

Кога станува збор за драмолетите на Бекет, мора да се признае дека се тоа уникатни и прецизни творби што овој автор го вбројуваат во великаните на светската кратка драмска форма<sup>20</sup>. Еден од нив, со наслов „Катастрофа“ (1982),

<sup>16</sup> Б. Вивијан Мерсије, „Уметник/Филозоф“: Видици, 242/243, Београд, 1986, стр. 49-64.

<sup>17</sup> Ибид., стр. 67.

<sup>18</sup> Една „транзициона“ парафраза на чекањето на Годо, видена низ призмата на современите македонски театарски творци, се случи и во Драмскиот театар - Скопје во 1995 год. Тоа беше своевидниот плас Бецкетт, фарседијата „Фром тхе фирст Бреатх“, во режија на потписникот на овој текст. В. Данило Коцевски, „Од првиот здив“: Културен живот, 2/1999, Скопје, стр. 85-102.

<sup>19</sup> Ибид., стр. 67.

<sup>20</sup> Бекетовите „кондензати“, како што ги нарекуваат неговите драмолети, биле голема провокација за инсценирање во многу театри. Од есента 1997 год., шест такви едночинки од Бекет, обликувани во една претстава, со голема популарност се играат во лондонската „Ројал Шекспир компани“ и на други европски сцени. В. BECKETT SHORTS (šest krátkých her Samuela Becketta, RSC - Stratford-upon-Avon/Divadlo Archa-Praha, 1998).

премиерно изведен на Авињонскиот фестивал, му го посветува на Хавел. Тука главни ликови се РЕЖИСЕРОТ и неговиот женски асистент. Бекет за првпат конзистентно го спроведува ликот на режисерот во своето дело. Инаку, познат податок е дека во многу случаи, гледајќи разни верзии на своите драми на сцена, тој наоѓал многу недостатоци во режисерската постановка. Бекет, едноставно, сметал дека единствениот добар режисер на своите драми е тој самиот. Исклучок бил Роже Блин, за кого и ја напишал „Крајот на играта“, каде што Блин и го играл ликот на Хам, во 1957 год.

Во целост, драмското творештво на Бекет овозможува почеток на една нова, интермедијална комуникација. За него се напишани мноштво есеи, студии, книги, а тоа допрва ќе биде преиспитувано, истражувано, толкувано, со нови откривања и значења<sup>21</sup>. Покрај Кафка, Џојс и Борхес, и овој писател зазема рамноправно место под чадорот на модерната книжевност. Неговата животна драма се преплетуваше со неговото уметничко-драмско патешествие. По една деценија од Бекетовото заминување<sup>22</sup>, во дочеканиот *нов милениум*, може само повторно да се констатира дека тој остана трајно запаметен родоначалник на модерната драма и театар, кој до последниот свој здив работеше како вистински уметник, исконски посветен на своето генијално дело.

<sup>21</sup> Како пример в. Klara Bodis, „Teaching culture and language through drama: reflections on a Beckett workshop“, *Perspektives*, number 8, The British Council, Prague, spring 1998, pp 64-71.

<sup>22</sup> Прв студиозен проследувач на делото на Бекет во Македонија е драмскиот писател Горан Стефановски, чијшто драмски опус повеќе пати бил под (ин)директно влијание со инспиративен импулс од драмите на Бекет. В. Г. Стефановски, „Сценските напатствија како основа на драматургијата на Семјуел Бекет“ (магистерски труд), 1979, архив на Филолошки факултет, Скопје. Инаку, кај нас, мошне скромно е одбележувањето на датумите врзани со овој врвен драмски писател. Едно ретко јавување по повод деведесетгодишнината од раѓањето на Бекет е она на Тодор Кузманов, „Девет децении од раѓањето на Семјуел Бекет“ во: Театарски гласник, бр.42, ИТЦ при МКЦ, Скопје, јуни 1996, стр. 164-165. Прв посериозен омаж на Бекет во Македонија беше она на Б. Гарванлиева/В. Рангелова, „Црно-белиот свет на Семјуел Бекет“, презентација од CD-ROM на 1 мај 1999 год. во Струмица.

Литература:

- „Adieu, Beckett“ - Theater Heute (Suhrkamp Verlag), heft 2, februar 1990, Berlin.
- Adorno, Theodor W.: „Pokušaj da se razumije ‘Svršetak igre’“ in: FILOZOFSKO-SOCIOLOŠKI ESEJI O KNJIŽEVNOSTI, Školska knjiga, Zagreb, 1985, str. 181-215.
- „Апостолот Бекет ги пренесува своите зборови: Бекет - од театарската сцена на екранот“, Утрински весник, 15 септември 2000, стр. 17.
- Бекет, Семјуел: ДРАМИ (прир. Јелена Лужина), Детска радост, Скопје, 1998.
- Brook, Peter: (1987) PONYLIVÝ BOD (SHIFTING POINT, New York, 1988), Ypsilon, Praha, 1996.
- Esslin, Martin: „Samuel Beckett: The search for the self“ in: THE THEATRE OF THE ABSURD, Anchor Books, New York, 1969, pp 11-65.
- Knowlson, James: DAMNED TO FAME : The Life of Samuel Beckett, Bloomsbury, London, 1997.
- Константиновић, Радомир: БЕКЕТ ПРИЈАТЕЉ, Откровење, Београд, 2000.
- Кот, Јан: „Краљ Лир или крај игре“ во : ШЕКСПИР - НАШ САВРЕМЕНИК, СКЗ, Београд, 1963.
- Robbe-Grillet, Alain: „Povratak značenju“, Quorum, 1/1991, Zagreb, str. 248-253.
- Стефановић, Зоран: „Скаска о космичком јајету“ во: СЛОВЕНСКИ ОРФЕЈ и друге драме, Знак сагиге, 1995, Београд, стр. 82-108 .
- Hensel, Georg: BECKETT, Dtv, Hannover, 1970.
- COLLECTED SHORTER PLAYS OF SAMUEL BECKETT, Faber and Faber, London/Boston, 1984.

## ЗА ПОДЕМОТ НА КЛОВНОВИТЕ И НА АКТЕРИТЕ

*„Опшорой̄ кон уметноста е истовремено  
опшор кон новошо, кон нејредвидливошо...“*

(Од книгата „Белешки за кинематографот“ на Роберт Бресон, 1975)

Орфеј свири, а малкумина го слушаат! Дали проблемот е во него или пак во оние што одбиваат да слушаат? Ако карактерите на Орфеј ги побараме во почвата на балканскиот театар, сигурно дека ќе ни биде тешко да ги идентификуваме сите лица на восприемачите на играта на Орфеј. Но за каква игра, всушност станува збор?<sup>1</sup>

Театарот на Орфеј, кој може да биде сличен со оној на Тит Андроник<sup>2</sup>, е полигон преплавен со **кловнови** и **актери**. Кловновите не го кријат својот став кон нештата и нивната игра е поексплицитна, но актерите се склони кон двојна игра, а честопати и кон персифлажа. Дали, според тоа, преосетливоста на

<sup>1</sup> Илија Ивановски - Илчо е еден од малкутемина циркуски уметници во Македонија, кој како акробат, баланс-лајтер и жонглер имал можност професионално да работи во Градскиот циркус во Скопје, и тоа само три години, од 1950 до 1953. Во 1952 год. Градскиот циркус речиси се распаѓа, а Илчо по отслужувањето на воениот рок, заедно со неколку колеги формира приватен циркус под името „Кики“. И тој работел кратко - само неколку месеци. Случајот со циркускиот професионалец Илчо е пример за недоволниот слух на средината во која тој покажал вонредни афинитети за занимавање со една посебна театарска форма - циркусот. Коренот на постепено исчезнување на вистинските кловнови или актери во средините со најсурова нега на талентите може да се бара во таквите или слични епизоди. Впрочем, и настанокот на овој текст е инспириран од овој поклоник на циркусот.

<sup>2</sup> В. сцената помеѓу Тит и Кловнот, сцена 3, чин 4: William Shakespeare, „Titus Andronicus“, Leipzig, Bernhard Tauchitzm, 1868, pp 55-56.

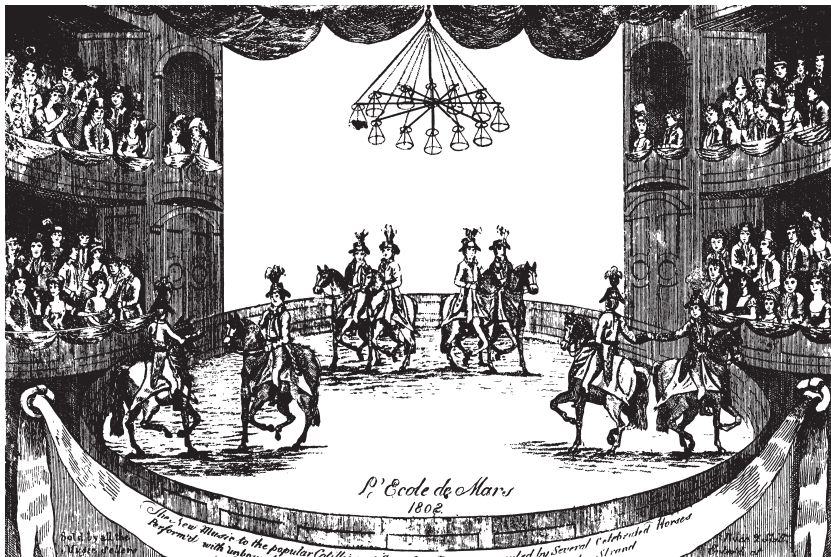
актерското битие ставено на работ од бурниот милениумски пресврт, води кон бегство од вистинската игра и препуштање кон еден нетеатарски облик на егзистенција?! Одговорот лежи во актерската генерација родена кон крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите, во времето на експанзијата на антитеатарот.

За позицијата на човекот во новиот век, во студијата „Двесиљадитите години“, Жак Атали вели: „*Човекој ќе го изненадуваат или ќе го луѓат многу остри ирејскажувања: денес, како и вчера, очигледно е дека многу нешта остiануваат надвор од секако предвидување.*“<sup>3</sup> Со ваквата констатација можеме да настапиме и во анализата на актуелната општа театарска ситуација, која е производ на хаотичноста на живеењето и на системите на живеење диктирани од државните институции. Демократијата и плурализмот наметнаа нов ракурс на читање на театарот. Тој начин често пати е вулгарен. Ќе речете, па и во животот некогаш има достаточна вулгарности. Да, ама театарот е достапен секому, па и на најмладите, на децата. Што може да се случи кога без (авторска) цензура насловните страници на повеќето (меѓу кои и такви кои претендираат за високосериозни) печатени медиуми и понатаму се преплавуваат со „модерните“ секси телефонски автомати?! Ми се чини дека во случајов не се работи за модерност, туку едноставно, за неизживеаност. Во овој поим е содржано постоењето на мизантропијата, хипокризијата и, најпосле, мимикријата. Можеби поради тоа во последнава деценија има сè повеќе „актери“ во животот, а помалку Актери на театарската и помалку Луѓе на животната сцена. Лицето на современиот човек, кое неприродно брзо се менува од миг во миг, добива нова вредност. За него Пол Валери во збирката „Мали вежби“ ќе каже: „*Лицето е носител на сите направи што се потребни за прием на емисиите чиј извор не е во контакти со нашето тело.*“<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Жак Атали (Jacques Attali), ОЦРТУВАЊЕ НА ХОРИЗОНТОТ (Lignes d'horizon, 1990, Paris), прев. Благоја Велковски-Краш, Мисла, Скопје, 1993, стр. 114.

<sup>4</sup> Пол Валери (Paul Valery), МЕЛАНЖ (Melange, 1957, Paris), прев. Мирјана Тренчева, Македонска книга, Скопје, 1988, стр. 60.

Кон крајот на деветнаесеттиот век на историската сцена на која дефилираат македонските прилики и неприлики пред заднината на отоманскиот вриеж подзасилен со соседските апетити, од македонска почва извираат повеќемина поборници на новата европска мисла. Еден од нив е и Војдан Чернодрински, чиешто дело досега беше прикажувано мошне сиромашно и површно, имајќи ја предвид напредната револуционерна носивост (во театарска смисла) што ја имаат неговите драми, од кои еден дел воопшто не се инсценирани.<sup>5</sup> Тука е и појавата на Петар Манџуков, сострадалник и соработник на Војдан, чиешто стихови дури по цел еден век видеоа свое покомплетно издание. Не смееме да го



<sup>5</sup> Наум Пановски, „Светот е сцена на ослободителната револуција или кога и каде се одигрува драмската приказна“ во: ТЕАТАРОТ КАКО ОРУЖЈЕ, Култура, 1991, стр. 9-21.

заборавиме ниту Наум Манивилов, деец што парадоксално се вивна во поетските висови на последниот културно-историски век. Сè се тоа ликови на своевидни актери (Орфеи) чишто одрази треба да се меморираат и да се овековечат, затоа што тоа не се само ликови од нашиот сокак туку ликови од светски формат, чие присуство на нашата културна почва треба да го воздигаме до искон.

Заборавот на една од најболните карактеристики на homo novus-от. Особено ако е тој принуден, насилен или искалкулиран. Историјата не смее да се заборава. Исто како и театарската претстава. Тие се чин што не смее да згасне, ни по цена на кој и да било закон. Одрекувањето од времето што сме го поминале со нашето комплетно битие, било низ текот на историјата, било низ текот на одредена театарска претстава, значи поигрување со самите себе. Создавање од човекот актер, или пак клоун. Животот, сепак не циркус, тој е Божја повела. Сето друго е прашање на личен избор и неизбришлив дел од нашето искуство, т.е. индивидуалната меморија. Или - стил?!

Стилот, сепак, го наметнува времето, а не луѓето. Промената на стилот на живот, игра, однесување или правила е ФЕНОМЕН што треба да се испитува, меѓу другото, и во појавата на подемот на клоуните и актерите од домашната сцена. „Илузијата на реалноста е реалноста на илузијата“, напишал Нортон Фрај. И зошто од театарската стварност да правиме животна имагинација? Одговорот лежи скриен зад наши(те) лица.



## ЈИРЖИ МЕНЦЕЛ И ЧЕШКИОТ ФИЛМ

Секако дека една од најинспиративните и, меѓу другото, една од најсочувачните метрополи од најстариот континент е - Прага, главниот град на Чешката Република. Прага честопати ја нарекуваат „златното срце на Европа“. Таа е несомнено и најинтересниот европски град во поглед на сочуваноста и изобилството на архитектонските стилови и форми. Фрлајќи поглед кон историјата на поновото време, можеме да констатираме дека неколкумина великани за свое живеалиште, привремено или за подолго време, го имаат одбрано токму тоа место. Тука покрај роднокрајците Чапек, Дворжак, Хапек, Храбал, Хавел, Хус, Кафка, Масарик, Муха, Неруда, Палацки, Рилке, Сеиферт, Сметана, живееле и престојувале Казанова, Ајнштајн, Кеплер, Моцарт и други личности што оставиле потраен личен белег врз оваа почва. Во уметничкото постоење на дваесеттиот век, чешката култура е мошне позната по т.н. прашка школа за визуелни уметности. Тука, покрај сликарството, вајарството и архитектурата, посебно место заземаат и изведувачките уметности, меѓу кои филмот е, можеби, најкарактеристичниот репрезент на оваа земја. Чешката кинематографија, која во својата златна доба произведуваше дури по педесетина филмови годишно, најизразито ја застапуваат авторите: Мартин Фрич (1902-1968), Елмар Клос (1910-1993), Отакар Вавра (1911), Јан Кадар (1918-1979), Франтишек Влачил (1924) (од постарата генерација), потоа Вјера Хитилова (1929), Евалд Шорм (1931-1988), Милош Форман (1932), Иван Пасер (1933), Јан Њемец (1936) и Јиржи Менцел (1938) (од средната генерација филмски творци), а во последно време се појавуваат и нови режисерски имиња, како што се: Владимир Михалек (1956), Томаж Ворел (1957), Јан Швјерак (1965), Петр Зеленка (1967) или Саша Геден

(1970). Инаку, чешкиот филм трипати триумфираше со највисокото американско филмско признание - Оскарот. Тоа беа успехите со: “Продавница на корзото“ (1965) на Кадар и Клос во 1966 год., „Строго надгледувани возови“ (1966) на Менцел во 1967 год. и „Колја“ на Швјерак во 1997 год. Во творештвото на онаа група автори што, и покрај строгата ограниченост и контрола во комунистичкиот режим, не одлучија да емигрираат, туку продолжија да креираат во сопствената земја, мошне битен придонес има филмскиот опус на режисерот Јиржи Менцел.<sup>1</sup>

Брилијатниот филм „Строго надгледувани возови“ доби Оскар за најдобар странски филм во 1967 год., а за истото признание беше номиниран и во 1986 год. за филмот „Село мое, малечко“. „Строго надгледувани возови“ е награден и на Фестивалот во Манхајм во 1967 год. Исто така, Менцел е добитник и на Големата награда на Фестивалот во Карлови Вари во 1968 год. за „Непредвидливо лето“, Сребрениот Хуго на Фестивалот во Чикаго во 1976 за „Викендичка во шумата“, Специјалната награда на жирито на Фестивалот во Венеција во 1981 за „Стрижено - косено“, Специјалната награда на Фестивалот во Монреал и Наградата на публиката на Фестивалот во Валадојд во 1986 год. за „Село мое, малечко“, Златната мечка на Берлинскиот фестивал во 1990 за „Ластовички на жицата“, Наградата „Акира Куросава“ за животно дело на Фестивалот во Сан Франциско во 1990 год. и Златниот медал од Италијанскиот сенат на

<sup>1</sup> Јиржи Менцел (Jiří Menzel) е роден на 23 февруари 1938 год. во Прага. Од далечната 1962 год., кога дипломира на прашката Филмска академија (ФАМУ) со краткиот филм „Ни умре господинот Форстер“, па досега овој најпознат претставник на новиот бран во чешкиот филм, е потписник на следниве долгометражни играни филмови: „Строго надгледувани возови“ (1966), „Непредвидливо лето“ (1967), „Злостор во ноќниот клуб“ (1968), „Ластовички на жицата“ (1969), две децении забранет за прикажување, „Викендичка во шумата“ (1976), „Стрижено - косено“ (1980), „Празник на кокичињата“ (1983), „Село мое, малечко“ (1985), „Крајот на старите времиња“ (1989), „Питачка опера“ (1991) и „Животот и необичните доживувања на војникот Иван Чонкин“ (1993). Покрај овие ги има режирано епизодите во истоимениот омнибус „Злостор во моминското школо“ (1965) и епизодата „Смртта на господинот Балтазар“ во омнибусот „Бисери на дното“ (1965), како и помалку познатите „Телото на Дијана“ (1974), „Кој го бара златното монисто“ (1974) и „Прекрасните момчиња со камера“ (1978).

Венецијанскиот фестивал во 1994 за „... Иван Чонкин“. На фестивалот во Вевеј „... Иван Чонкин“ освои две награди: Златен Шарлот и Специјална награда од жирито на младите. Наградата за животно дело „Ениа Флајана“ на Менцел му беше доделена во Пескара во 1996 год., а Наградата за долгогодишен придонес во чешкиот филм „Чешки лав“ ја доби истата година во Прага, од страна на Чешката филмска и телевизиска академија. Во 1989 год. од француското Министерство за култура е одликуван со Орден за уметност и писменост, а подолго време е член на Американската филмска академија. На 28.10.1996 е одликуван со Медал за заслуги, лично од претседателот Вацлав Хавел. Во март оваа година му е доделена наградата на Италијанската асоцијација на театарските и филмските творци - Златна европска плакета 2000.

Во режисерската кариера на Менцел е индикативна плодносната соработка со камерманот **Јарослав Шофр** (1939)<sup>2</sup>, актерот **Вацлав Нецкарж** (1943) и писателот **Бохумил Храбал** (1914-1997). Овој уметнички квартет заеднички има потпишано неколку филмски дела од самиот врв на чешката кинематографија.

Во филмскиот опус на режисерот Јиржи Менцел провејува еден специфичен, порано не толку присутен вид на хумор, кој е повеќеслоен и повеќезначен, при што Менцел се покажува и се докажува како еден нов мајстор за откривање на многуте лица на филмската смеа. Следејќи го авторскиот развој на филмската поетика на Менцел, може да се забележи дека првиот филм, во кој ја предвестува својата понатамошна окупација е „Смртта на господинот Балтазар“, како прв дел од „Бисери на дното“, интегрално работен по прозата на Храбал. Тој омнибус се смета за некаков манифест на чешкиот нов бран. Директор на фотографијата на сите делови е Јарослав Кучера, а останатите четири делови ги имаат режирано: Јан Њемец, Евалд Шорм, Вјера Хитилова и Јаромил Јиреш. Филм со кој Менцел

<sup>2</sup> Јаромир Шофр беше гостин на Македонија и претседател на жирито на XXI интернационален фестивал на филмската камера „Браќа Манаки“, Битола, 2000 год.

дефинитивно е исфрлен од орбитата на локалноста и анонимноста, секако, е црната комедија „Строго надгледувани возови“, пак по прозата на Храбал. Железничарот Милош Храма кој работи на мала станица во военото невреме кога неговата земја е окупирана, своето прво љубовно искуство го доживува негативно. Личните сексуални проблеми одлучува да ги реши по пат на самоубиство, но кога и тоа не му успева, останува препуштен на милоста и немилоста на сопствениот „хероизам“. Животот го губи сосема неочекувано, при една саботажа на железничката станица. Директорот на фотографија на оваа трагикомедија е Јаромир Шофр, со кој Менцел ја започнува серијата успешни остварувања, а во главната улога настапува Вацлав Нецкарж. Следниот Менцелов филм, исто така адаптација на проза, но овој пат по мотивите на Владислав Ванчура, е „Непредвидливо лето“ со директорот на фотографија Шофр. Ова, всушност, е една иронична параболоа за сонот и јавето лоцирана во едно бањско место, на крајот од дваесеттите години од минатиот век. Набргу Менцел прави уште еден филм инспириран од книжевноста, а тоа е бурлескиот „Злостор во ноќниот клуб“ според Јозеф Шкворецки. На амбициозниот филм „Ластовички на жицата“ кватетот Менцел - Храбал - Шофр - Нецкарж успева да му се радува по неговото излегување од дваесетгодишен бункер. „Стрижено-косено“ е модерна реалистичка комедија во која Менцел пак соработува со Храбал како писател и Шофр како директор на фотографија. Во питорескната комедија за чешкото село „Село мое, малечко“, Јиржи Менцел и Јаромир Шофр пак се потврдуваат како успешен тандем. Во гротескната „Питачка опера“ според истоимената театарска пиеса на Вацлав Хавел, своевременно забранета, како да завршува Менцеловиот интерес кон поединецот и средината, испреплетен со енормното количество на т.н. чешки хумор, од еден сосема оригинален ракурс. Филмските комедии на Јиржи Менцел станаа култни во тој жанр не само во чешки туку и во европски и пошироки размери. Анализирани од филмолошки аспект, покрај француските претставници на „новиот бран“ (Годар, Шаброл, Рене, Трифо, режисерите што се стремее кон нова

синтеза на сликата, тонот и монтажата), Јиржи Менцел (заедно со Хитилова и Форман) е еден од столбовите на чешкиот нов бран во филмот. Едно сосема ново, духовито книжевно транспонирање од овој филмски автор можеме да видиме во последното негово дело „Животот и необичните доживувања на војникот Иван Чонкин“, адаптација на прозата на Владимир Војнович.

Сепак, за типично менцеловски филмови, кои преку својата сугестивна моќ денес се вбројуваат во светската филмска антологија, се сметаат: „Строго надгледувани возови“, „Непредвидливо лето“, „Врапци на жицата“, „Стрижено - косено“ и „Село мое, малечко“. Тие пет филмови се здобија со светска слава и претставуваат своевидна пентологија во која на најнепосреден начин се изразуваат поетиката и естетиката на режисерот Јиржи Менцел.

Меѓу другото, Менцел настапува и како актер во речиси сите медиуми. Играл во некои свои филмови, но и во филмови на други чешки, унгарски, австриски, германски и француски режисери. На полето на актерската уметност има остварено триесетина забележителни ролји на филмот и телевизијата, но и во театарот, особено при неговата соработка со Драмскиот клуб во Прага. За неговите актерски креации добил и неколку признанија, меѓу кои: за најдобра машка улога во „Пансионска приказна“ од Шон О’Кејси на Театарскиот фестивал во Вирџин Ајлендс. Одиграл една од главните улоги во филмот „Мала апокалипса“ на Коста Гаврас. За Шведската телевизија ја снимил адаптацијата на „Мандрагола“, а за њујоршката МГМ продукција ги има снимено инсценацијата на Хавеловата драма „Аудиенција“ и документарниот филм за настанокот на таа претстава. Режирал во театри во Бохум, Будимпешта, Цирих, Берлин, Париз, Дубровник, Софија... Исто така, Менцел повремено пишува сценарија, предава на ФАМУ, автор е на две книги есеи, а во последно време е сè поприсутен како режисер на театарски претстави.

Една од нереализираните идеи на Јиржи Менцел е екранизацијата на романот на Бохумил Храбал „Му служев на англискиот крал“, при што по смртта на

Храбал, со кого беше близок пријател, од некои филмски кругови е вовлечен во полемиката околу авторските права за филмската адаптација на делото.

Гледано од сегашна дистанца на сето негово мајсторство во третманот на разнообразната трагикомика црпена од извонредната чешка литература, како и низ монументалниот автентичен кинематографски опус, Јиржи Менцел претставува вистински филмски класик на XX век.

Македонската публика имаше прилика во есента 1999 год. да ја гледа телевизиската емисија - портрет на Јиржи Менцел, специјално снимена за Македонската телевизија во Прага.<sup>3</sup> Господинот Менцел покажа нескриен интерес кон Македонија, со желба и отворена можност еден ден да ја посети. Еве за тоа еден голем повод: на дваесет и првото издание на Интернационалниот фестивал на филмска камера „Браќа Манаки“, на Јиржи Менцел му се доделува специјалното признание „Златна камера 300“ за исклучителен придонес во светската кинематографија.

Од 12 до 14 април 2001 год. пан Јиржи Менцел престојуваше во Скопје, каде ја прими наградата од страна на македонските филмски работници.

### Литература:

- „100 let české kinematografie“, Praha, 1998.
- „Československý film 1960-1970“, Jugoslávská kinoteka/Velvyslanectví České republiky, Bělehrad, 1996.
- „Herci & filmoví a televizní režiséři, scenáriste, kameramani“, AuraPont, Praha, 1996.
- Škvorecký, Josef: VŠICHNI TI BYSTRÍ MLADÍ MUŽI A ŽENY, Horizont, Praha, 1991.

---

<sup>3</sup> Во емисијата што трае 40 мин. и која во документациониот архив на МТВ е складирана на лентата бр. 23492-Бета, Менцел зборува за: Балканот како провокација, за театарското и филмското искуство, за новиот бран, за хуморот, за трагикомичните мотиви, за сопствениот вкус, за своите есеи, за чувството кон понежниот пол, за предапокалиптичните тенденции, за евентуалната соработка со Македонија, за релацијата чешки-европски филм, за Прага и др.

## УЛОГАТА НА МАКЕДОНСКАТА ДРАМСКА ЕМИГРАЦИЈА ВО ПЕРИОДОТ НА ПРЕМИНОТ ПОМЕЃУ XIX И XX ВЕК

*Зашчо, зашчо ја да љубам?  
Зашчо себеси да љубам? -  
Јарка младосѝ, јарко зреѝѝ  
И ко цвеќе ме венеѝѝ.  
Барам сенка да с'оладвам,  
В месѝѝо сенка, в жарој ѝадвам.*

(Од песната „Думание“ на Костантин Миладинов,  
напишана во февруари 1859 год. во емиграција)

Во потрага по издавач што би бил заинтересиран за печатење на Зборникот на народни умотворби, македонскиот *емигрант* Константин Миладинов во ноември 1859 год. на страниците на цариградските „Б'лгарски книжици“ објавува свои новонапишани стихови, наместо носталгичен крик од далечната Русија, упатен кон Македонците во татковината и надвор од неа. Во речиси исто време, се случува протерувањето на велешанецот **Јордан Хаџи-Константинов - Џинот** во Мала Азија. На патот кон принудната емиграција, на Џинот сверски му е истерано едното око, а од тој миг претстојат можеби најм(р)ачните македонски години низ кои немило е потиснувано чувството за развој на македонската национална духовност. Бројчаникот на драматичниот временлов инверзно ги отчитува последните две цифри од второто илјадалетие по Исуса: 1859 е годината во која Ѓурчин Кузманов Славковски, како еден од ретките селчани, се учи на „четмо и писмо“ во манастирот Св. Јован Бигорски, а 1895 е годината во која

точно по еден месец од дваесеттиот роденден на неговиот син во туѓина Војдан Поп Георгиев<sup>1</sup>, de facto, започнува да дејствува првиот организиран театарски облик на македонските емигранти<sup>2</sup>, под името „Македонски зговор“.

Тој театарски облик првобитно бил замислен како КРУЖОК, но за кратко време целосно се осамостоил и прераснал во театарска ТРУПА, прва од неколкуте што **Војдан Чернодрински** во текот на својот живот ќе ги предводи. Активноста на трупата е сврзана со престојот на поголема група наши младинци во соседна Бугарија, во добата кога политичката положба на Македонија, наспроти другите балкански земји, е на мошне критично ниво.<sup>3</sup> Јадрото на „Македонски зговор“ го сочинуваат македонските емигранти во Софија: **Филе Филев, Марко Бошнаков, Димитар Лимончев, Крсто Јосифов, Христо Киров, Наум и Методи Цареви, Пантум Сеизов** и, секако, Војдан. На самиот почеток, односно на 2/15 февруари 1895 год. во салонот „Славјанска беседа“ трупата ја изведува својата прва самостојно подготвена сценска *вечеринка* составена од два дела, при што се пееле народни песни, се рецитирала поезија од Ботев и Вазов,

<sup>1</sup> Во годината кога ги славиме 100-годишнината од произведбата на „Македонска крвава свадба“ и 125-годишнината од раѓањето на нејзиниот автор Војдан, познат како Чернодрински, кој на некои плакати се потпишува и под псевдонимот Зоров, не треба да ја пренебрегнеме и селективната хронологија на настаните пред активирањето на трупата „Македонски зговор“. Имено, во 1892 год. Војдан важи како еден од најмладите основачи на „Младата македонска книжовна дружина“, која започнува да го издава списанието „Лоза“. Една година подоцна, Војдан заедно со другите „лозари“ се наоѓа во челните редови на македонската емиграција и е еден од организаторите на Внатрешната македонска револуционерна организација. Во мај 1894 год. бугарскиот диктатор Стефан Стамболов ја разбива ММКД, а есента Војдан го создава литературно-театарскиот кружок „Македонски зговор“, кој брзо ќе се интегрира со обновената „Млада македонска дружина“ на Коста Шахов. Во тој период се случува првиот посериозен расцеп меѓу македонското членство на ММД, при што на една страна ќе се најде „Македонски комитет“, а на друга „Братски сојуз“ во кој се инфилтрираат видни Македонци, но и приврзаници на бугарскиот двор.

<sup>2</sup> Александар Христов, „Првите акции на задграничното претставништво во Софија и нивното значење за независноста на ВМРО“ во: СОЗДАВАЊЕ НА МАКЕДОНСКАТА ДРЖАВА (I), Мисла, Скопје, 1985, стр. 105-108.

<sup>3</sup> Сп. „Балканските земји и Македонија“ во: Ѓорѓи Абаџиев, БАЛКАНСКИТЕ ВОЈНИ И МАКЕДОНИЈА, Мисирков, Битола, 1992, стр. 10-18.



а секој од деловите завршувал со по една сценка. На споменатата премиера, всушност, биле праизведени едночинките на Војдан Чернодрински „Дрварите“ и „Во меаната“. Покрај членовите на јадрото, во изведбата учествувале и Т. Ангелов, П. Јоцов, М. Лесева и Р. Балџиева. Битно е да се спомене и тоа дека трупата била непрестајно во контакт со Трајко Китанчев, еден од моторите на македонската емигрантска интелигенција во Бугарија, кој, меѓу другото, ги советува членовите на трупата - по завршувањето на школото да се вратат дома и да продолжат со просветителската дејност. Меѓутоа, по Обединителниот конгрес на македонската емиграција, во 1895 год. Китанчев ненадејно умира и кормилото на нашата тамошна емиграција станува нестабилно. Тоа е еден од поводите да се створи раскол во емиграцијата, што е еден од мотивите на драмата „Македонска емиграција“,<sup>4</sup> којашто Чернодрински започнува да ја пишува во 1896 год., за врз неа да продолжи да работи и во текот на 1897 год., додека учителствува во битолското село Могила.

Во драмата „Македонска емиграција“,<sup>5</sup> која се смета за недовршена, Чернодрински неверојатно вешто ги симнува маските на една бивша олигархија. Дејствието го сместува во софиските ентериери во коишто македонските емигранти се засолнуваат од отоманската репресија. На моменти таа заличува на трагикомична пиеса, алудирајќи на кодошпакот, полтронството и манипулацијата наспроти - искомското тежнење за реализација на *македонското дело*. Тука јазот помеѓу *коцкариџе* (оние што, според Чернодрински, „си поигруваат со судбината на Македонија“) и *даскалиџе* (оние што се за „просветителско воздигнување на свеста кај Македонецот“) е повеќе од евидентен.<sup>6</sup> Тријадниот курцшлусен спој

<sup>4</sup> В. факсимил од драмата „Македонска емиграција“ од Војдан Чернодрински, ОДБАНИ ДРАМИ, Мисла/Македонска книга, Скопје, 1985, стр. 59.

<sup>5</sup> Војдан Чернодрински, „Македонска емиграција“ во: ОДБАНИ ДЕЛА, Мисла, Скопје, 1992, стр. 31-92.

<sup>6</sup> Трајче Кацаров, „Драма со прека реч“ во афишот за претставата „Македонска емиграција“, Народен театар, Штип, март 2000.

на карактерите Изворски - Горски - Машев е класичен пример на историските типови на Македонецот-емигрант: интелегент, фајтер или предавник. На тој начин се отвора можност за надополнување, но и за конфронтирање на трите наведени драмски карактерни типови во „Македонска емиграција“. Во претставата што ја режирал според овој, кај нас долго време неизведен текст на Чернодрински, во еден момент сите тројца заигруваат оро, касапско.<sup>7</sup> Маските повеќе ги нема врз лицата. За тоа симнување на маските во „Македонска емиграција“ мошне занимлива е анализата на Наум Пановски во книгата „Театарот како оружје“, редок труд во кој се истражуваат феномените што ги наметнува театарскиот модел на Чернодрински.

По службата во Македонија, Чернодрински е еден од клучните фактори при анимирањето на македонската емиграција, особено во доменот на организирањето на македонските студенти во странство.<sup>8</sup> Во кореспонденцијата<sup>9</sup> помеѓу Војдан и неговите пријатели од „Македонски зговор“, започнуваат почесто да се спомнуваат Елзас, Лотарингија<sup>10</sup>, Грац, Фрајбург, Швајцарија... Во 1898 година тој пристигнува во Австрија, каде што се поврзува со македонските студенти, а во ноември 1899 станува студент по право во Берн. Таму редовно го посетувал театарот, каде што настапувала актерката Мина Фелдек. Во целиот тој период додека студирал, Чернодрински им праќал на колегите драми од Швајцарија, но во ниеден момент не престанал да пишува и свои трудови. Во првата половина на 1900 год. бил подготвен да замине за Париз, но сепак! се вратил во Софија. Во последните години од деветнаесеттиот век, за разлика

<sup>7</sup> В. телевизиска снимка на претставата „Македонска емиграција“, адаптација и режија: Горан Тренчовски, Македонска телевизија, 2000.

<sup>8</sup> В. Александар Алексиев, „Улогата на Чернодрински во организирањето на македонските студенти во странство“ во: Војдан Чернодрински, СОБРАНИ ДЕЛА (V), Мисла, Скопје, 1976, стр. 32-39.

<sup>9</sup> Војдан Чернодрински, „Писма“ во: СОБРАНИ ДЕЛА (IV), Мисла, Скопје, 1976, стр. 111-131.

<sup>10</sup> Исто, стр. 111.

од некои делови од светот, Балканот го обвиткува сеопшт мрак. Историската сцена станува *политички шедевр*, *par excellence*.

За премиерата на „Македонска крвава свадба“ на Чернодрински на 7/20 ноември 1900 год. во Софија, како и за конституирањето и активноста на театарската трупа „Скрб и утеха“, која се преименува во „Столичен македонски театар“, фактите се за малку попознати. За нас мошне интересна е епизодата по Илинденското востание, кон крајот на 1903 год., кога Чернодрински со својот ТЕАТАР ќе тргне на пат за Европа и „преку океанот“, имајќи ја за цел како



последна дестинација Америка. Станува збор за средбата помеѓу трупата на Чернодрински и трупата „Слобода“, која исто така била македонска трупа. Фузијата помеѓу двете трупи била незамислива, бидејќи, наводно, постоеле идеолошки несогласувања кај мнозинствата и на двете трупи. И едната и другата група имале желба да се префрлат на Запад. По низата макотрпни

обиди, театарот на Чернодрински, окарактеризиран од властите од кои се чекала виза за светската турнеја како „пропаганден“ театар, се вратил во Бугарија. Сличениот неуспех доживеала и театарската група „Слобода“. Покрај сето ова, не смееме да заборавиме дека Чернодрински бил оската околу која гравитирале сите тие нескротливи индивидуални енергии, од кои секоја од нив барала свој пат на манифестирање.

На крајот од „Македонска емиграција“ Изворски ќе рече: „*Го ѝрезирам емигрантскиот живот, ѝ резирам и оние што живеат далеку од својата татковина...*“, а С. Кусев, во писмото од 19.10.1921 год. ќе му напише на Чернодрински: „*Ако ти би имал сега една стабилна македонска група, тогаш ти би имал и најголеми шанси да заминеш за Америка...*“ Помеѓу тие две тенденции: **да се биде дома** или **да се замине** егзистира и целокупната емисарска моќ на театарскиот деец Војдан Чернодрински, на преминот помеѓу деветнаесеттиот и дваесеттиот век. Притоа, неоспорна констатација е дека неговите драми, дури и оние пишувани во емиграција, се одликуваат со „еден чист и сочен говор“.<sup>11</sup>

Во овој контекст, не треба да се премолчува и фактот дека во 1901/02 год. под редакција на Борис Рашков излегува весникот „Емиграција“, кој се заложува за потполно административно, политичко и културно отцепување на Македонија од Турција, што треба да се случи по револуционерен пат. Такви гласила имало уште неколку, но повеќето не опстојале.

На листата од театарски емигранти што во одредени периоди како актери (но некогаш и во својство на друг тип театарски работници) биле приклучени кон трупата на Војдан Чернодрински, не може а да не се наведат и имињата на: **Димитар Хаџи Динев** (учител од Дојран, автор на драмата „Револуционер“; по виничката афера се засолнува во Софија), **Лука Церов** (битолчанец што по

<sup>11</sup> Јован Бошковски, „Драмското творештво на Војдан Чернодрински“ во: МАКЕДОНСКАТА ДРАМА - XIX и XX век, прир. Раде Силјан, стр. 234-250.

завршувањето на гимназијата во Солун бил учител во Македонија; за време на Илинденското востание станува војвода), **Атанас Раздолв** (публицист и поет), **Георги Занков** (еден од раководителите на илинденската организација), **Пантелеј Куртелов** (охриѓанец што студира во Загреб), **Матеј Т. Христов** (роден во Дебарско, автор на драмата „Ропство и слобода“), **Коста Шахов** (редактор и издавач на повеќе весници), **Никола Церв** (роден во Софија од родители по потекло од Охрид, писател и автор на либретото за операта „Меглена“), **Димитар Хаџиев** (галичанец и организатор на трупата „Слобода“), **Петар Манџуков** (поет; за време на студиите во Швајцарија заедно со група македонски студенти го основа Македонскиот таен револуционерен комитет, а набргу станува дел и од Анархистичкиот кружок)...<sup>12</sup>

Накратко, нивната улога во периодот на преминот помеѓу XIX и XX век се состоела во пробивање на диктатурата исклучиво со *тиеатрски средствија*. Некои од тие имиња брзо ги снема. За нивното непоимливо (при)времени исчезнување/заборавање можеби, еден ден ќе просведочат и некои нови *dramatis personae*, како ткиво за нови драми на секогаш провокативната тема *македонска емиграција*.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Значително поддржан од македонската емиграција, сестраниот македонски културен деес Арсени Јовков подоцна ќе снимат филм за својата татковина.

<sup>13</sup> В. Иван Доровски, „Национална историја - емиграција - дводомност“ во: „XXVI НАУЧНА ДИСКУСИЈА“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“/Меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура, 2000, Скопје, стр. 335-344.

*Литература:*

- Аврамовска, Наташа: „Урбаниот лавиринт на македонската емиграција кон крајот на деветнаесеттиот век“, Културен живот, бр. 2, 2000, Скопје, стр. 28-32.
- Илиќ, Воислав И.: ДРАМАТА „РЕВОЛУЦИОНЕР“ на Димитар Хаџи Динев, Дојрански ракувања, Гевгелија, 1988.
- Лужина, Јелена: ИСТОРИЈА НА МАКЕДОНСКАТА ДРАМА: македонската битова драма, Култура, Скопје, 1995.
- Мокров, Боро: АРСЕНИ ЈОВКОВ: журналистика, Студентски збор, Скопје, 1988.
- Пановски, Наум: ТЕАТАРОТ КАКО ОРУЖЈЕ: театарскиот модел на Чернодрински, Култура, Скопје, 1991.
- Тоциновски, Васил: ЖИВОТ И СЦЕНА, Студентски збор, Скопје, 1987.
- Чернодрински, Војдан: СОБРАНИ ДЕЛА (IV), прир. Александар Алексиев, Мисла, Скопје, 1976.

## ОД ПОЧЕТОКОТ КОН КРАЈОТ И ОБРАТНО

*Дипломиравиџе со „Крајот на израиша“ на Бекет, изведена во МНТ, со блескава оценка од Вашиот професор Боро Драшковиќ, наметнувајќи од самиот почеток еден себесвоен режиски ракопис, исполнет со многу истражувања. Еве, сега, по толку години, одново се навраќивџе на истиот текст. Зошто?*

Точно пред десет години во МНТ се случи иницијацијата на мојот професионален режисерски опус, во кој, како што можете да забележите, ништо не било случајно: ни изборот на екипа, ни просторните решенија, ни понатамошната судбина на проектот. Тоа беше своевидна хит претстава која се одржа на репертоарот дури три сезони, што за тип на драматургија што во наши услови бара одбран публицум навистина значеше помрднување од мртва точка. Ако тогаш основната константа при работата ни беше постмодерниот отклон на модерната текстуална матрица, овој пат, со нова екипа и нов концепт се обидовме да го третираме веќе класичниот Бекетов драмски текст со актуелистички тенденции, но и со неопходен историски КОМЕНТАР. Притоа, десетгодишната дистанца на толкување беше мошне полезен фактор. Во 1991 год. сите бевме убедени дека дошол дефинитивниот крај на една бивша игра. Периодот што следуваше, и дома и во соседните држави, беше лакмус за докажување сестрана подготвеност при дочекот на новиот милениум, на сите полигони, па и во културата. Токму во првата година од едно многу важно и ново столетие предизвиците на балканската сурова игра каде што очигледно не важи фер-плејот (дури и кај уметниците!), нè наведоа да ја насловиме оваа претстава „Крај на играта ММГ“. Тука во енорма оптимистичка застапеност е присутна хипотезата: не е ли, почетокот во самиот крај?! Во таа смисла, остваривме полн погодок во

пласирањето на кодовите, благодарение, пред сè, на брилијантниот актерски квартет. Беше повеќе од возбудливо материјата да се раслојува посветенички, имајќи го предвид податокот од Питер Брук, кој укажува на тоа дека за бекевските проекти е потребно запазувањето на четирите принципи: скромни средства, интензивна работа, ригорозна дисциплина и апсолутна точност.

*Вашиите театарски режии главно се зафакати со современата драматургија на Европа, на кој начин доближувајќи и на нашата театарска јавност дел од она што е театарски актуелно во светот. Пријато покажуватие однос кон овие современци како кон класици. Дали Вашиите намери беа навистина такви? Од друга страна, некои млади македонски автори доживеаја своја првична афирмација низ Вашиите режиски постановки... Како ја оценувате младата македонска драматургија?*

Сигурно ќе се сложите оти би бил премногу скромен ако го пренебрегнам фактот дека со одлуката некои драми од Бекет, Јонеско, Виткаци, Бихнер и Хавел да му ги приближам на македонскиот гледач сум нанижал неколку моности од герданот што мојата генерација творци го креираше и што сè уште го креира последнава културолошка деценија во Македонија. Тука клучна улога одиграле актерите, тие неуморни толкувачи на разнородни роли, како директни носачи на енергетскиот потенцијал и индиректни спроведувачи на ваквиот концептуалистички театар. Во сферата на таа т.н. свежа драматуршка струја, наспроти странските автори, значително ме мотивираа и драмите на Андоновски, Гарванлиева, Коцевски, Мирчевска, Насев, од коишто некои првпат се промовираа како одлични драмски автори. Домашниот драмски автор кај нас, за жал, е многу малку ценет. Ми се чини дека КРИЗАТА на македонскиот театар, во голем процент се должи на несистемското, би рекол, и импровизаторско пополнување на некакви шаблон-програми, во кои се вртат едни исти вредности. Според мене, ситуацијата во институциите е драстично поларизирана. Од една страна имаме два хомогени театри со најпрофесионални услови, а од друга



- имаме безброј ентузијастички што својот удел го бараат под капата на куќите што имаат редица кадровски и организациони проблеми. Излезот, додека не се верифицира националната програма за култура, можеби е во поддржувањето на вонинституционалниот облик на дејствување. Тука би го изразил задоволството од појавата на сè поголем и поголем број приватни стопанственици што имаат усет за изнаоѓање разни форми на помагање и финансиско закрепнување на буџетите на многу нови културолошки проекти. Со спроведувањето на ваквата стратегија на повидок е создавањето на нови вредности. Видете, ние сме оптоварени со старите вредности, а забораваме дека огромна количина на тие, можеби понекогаш и лажни вредности, уште во времето на едноумието беа чинители на монополите што тешко се уриваат сè до денес.

*Колку експериментирате, лабораторискиот работење во театарот, е Ваш предизвик и потреба и колку паквиот приспај се вклопува во современите македонски театарски трендови?*

Секој театарски процес, секое создавање претстава значи активирање на автентична творечка лабораторија. Таа функционира во сите сегменти на истражување и за крајна цел не го има само опитот на дадена театарска супстанција, туку има и опсерваторски, компаративистички цели. И во последнава претстава, „Крај на играта MMI“, имавме прилика да примениме лабораториски пристап. Тоа значи дека воопшто не бевме ограничени во трагањето по изразни решенија и координати по кои би егзистирала претставата. Инаку, како посебна рамка на истражувањата беше детерминантата на Аристотел за простор, време и дејствие, во чиешто единство и се случува оваа драма, што е мошне обврзувачко за актерската игра. Актерите се на сцена исто толку колку што трае и самото дејствие. Нема паузи, нема мракови, нема фрагменти. Сè се одвива ВО ЕДЕН ЗДИВ, пред очите на гледачите. **Од почетокот кон крајот и обратно.**

*Во Вашиот драмски процес е нагласено присуството на мултимедијалниот приспај, а од друга страна се потврдуваат и како филмски и ТВ-*

*режисер. Сејак, како Вие гледате на себе, како се дефинирате, како човек од индустријата или можеби, пред сè, како филмски творец?*

Имаше фази во кои применував строго ФИЛМСКА граматика во некои театарски претстави. Тоа ги правеше сценските тлоцрти подинамични, раскадрирани, исполнети со кинестетичка моќ. Но сега можам да кажам дека сум ја совладал одмереноста при дозирањето на интермедијални средства. Инаку, мошне инспиративни се моментите на промена на медиумот. Започнуваш со нови технологии, без предрасуди. Постои и една мала, незанемарлива, но практична предност на филмската уметност пред театарската. Филмската лента објективно има неограничена можност да патува низ светот, за разлика од театарската трупа, која зависи од еден куп технички препреки. Можеби тоа е малку повеќе економично размислување, но сепак во ова рестриктивно време, има свое покритие.

*Со сегашната прејситуава веројатно заокружувате една фаза од својата работа. Што понатаму?*

Сепак, понатаму ТЕЛЕВИЗИЈАТА И ФИЛМОТ би биле медиумите што го фокусираат моето режисерско интересирање. Сето друго би било хоби или само одржување на занаетот. Nulla regula sine exceptione. Добро е кога има планови, но тие подеднакво да ги почитуваат сите тие од коишто зависи нивната реализација.\*

---

\* Интервју со авторот по повод последната театарска режија, објавено во Лик/Нова Македонија, 18 јули 2001. Интервјето го водеше Гоце Ристовски.





**CAMERA OBSCURA**



## КРЕЧО

- Синописис за документарна драма -<sup>1</sup>

Ова е приказна за **Никола Кречев**, познат како Кречо, кој е родум од Дојран и сè уште живее таму. Овој беќар, кој навлегол во петтата декада од животот, дури и Василица ја поминува сам, со сопствената визија за светот. Деновите ги брои во живописниот дојрански крај, во пространството каде што се родил и израснал и каде што сака да остане до крајот на својот живот. Оваа драма, меѓу другото, најнепосредно одговара и на прашањето *зошто судбината го предодредила нашиот јунак да се бори со духовната и еколошката катастрофа на Дојран, во предворјето на новиот милениум?*

Кречо небаре е лик од неореалистички филм. Измачен од товарот на времето што драматично се напластило на територијата трансформирана од Добер преку Тауриана или Полин во - Дојран, тој им приоѓа на навидум баналните секојдневни ситуации со неверојатен искон. Неговата чиста ко солза емоционалност и неговиот искрен начин на доживувањето на светот создаваат карактер што во голем процент се надврзува на многуетното премрежничко искуство на македонскиот народ токму на ова место, карши Беласица и Круша.

Кречо е распнат помеѓу мигот-ВЧЕРА и мигот-СЕГА. Не само низ мноштвото куриозитетни стари фотографии, монети и сувенири коишто самиот ги собирал, туку и низ архивирањето на новиот, сосема актуелен здив на Дојран. Воочлива е пулсирачката енергија на просторот каде Кречо израснал. Како потомок на

---

<sup>1</sup> Синописисот се однесува на истоимениот документарен снимен и емитуван за Македонската телевизија во 2000 год.

познат дојрански трговец чијашто куќа била во близина на монументалните крајбрежни јавори, Кречо е единствениот Дојранчанин што својата иднина ја гледа во Дојран. Тој е еден од последните мохиканци што решително остануваат крај родното огниште, без ниту малку сомнеж или колебање за својата егзистенција.

*Зошто да се живее во самоиџа, во ојкружение на дворската калинка и ѝесој скиџник?! Зошто да се слуша цвилежои на џајжниџе корморани?! Зошто да се џази џлоџо од илјадници изумрени школки?! Зошто да се весла кајчеџо кое сѐ џочесџо е налик на оаза среде џусџа вода?! Зошто да се џроба џоследниџо вкус на „риба на колиба“?! Зошто џо којзнае кој џаџ да се џосеџува џробоџ на џаџко Дончо?! Сѐ поради одлуката да се биде во родниот кат, без оглед на тоа колку тој е немилосрден, суров и неприфатлив. Оти, за Кречо, Дојран е сѐ: и среќа, и задоволство, и извор на надеж.*

Тука се и остатоците од црквата „Св. Илија“, Шеховата чешма, Саат-кулата... На ридот, недалеку од домот на Кречо, се наоѓаат и бункерите од „Македонскиот фронт“, од времето кога градот до темел е разурнат. Духовите на роднокрајците: Христофор Жефарович, Теодосиј Синаитски, Голда Маер, Антон Панов, како и на неговите привремени жители: Евренос-беј, Партениј Зографски, Димитар Миладинов, редицата загинати војници од Првата светска војна, а понекогаш и на некоја



Дојрана, се постојани талкачи во сонот на Кречо. Значи, тој сепак не е потполно сам. Не е сам и поради милата вистина дека на пет минути возење велосипед, се наоѓа куќичката во која живее - Тина, мајка му на Кречо, некогаш вредна снајдерка.

Звукот на возовите што Кречо редовно ги надгледува сега доаѓа отаде границата. Одвреме-навреме, на посета на Кречо во Дојран му доаѓа и братот Ристо, технолог од Скопје, со кој си личат како јајце на јајце, само што другиот носи мустаќи...

Дојранското Езеро не е тоа што некогаш беше. Ниту пак бројот и составот на населението во Стар Дојран е онаков каков што бил порано. Повеќето се иселени, но тоа не значи дека живот повеќе тука нема. Овде е Кречо, олицетворение на митот за македонскиот староседелец.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Во меѓувреме, Никола Кречев објави книга под наслов ДОЈРАН И ЗАВЕТОТ НА ДОЈРАНА, во издание на Батев, Скопје, 2000.



## ТУТУНСКИ СПОМЕНАР

- Тритмент за мултимедијален проект<sup>1</sup> -

*На актиероѝ Јосиф Јосифовски,  
ѝосѝѝхумно*

Влегување во Земјата на тутунот: се појавува Стариот ПАТНИК од под сцената. Започнува да се слуша неговиот внатрешен глас, а истовремено се проектираат кадри со неговата Судбина (животната сопатничка која веќе ја нема).

„Тоа го помнам од твосто прикажување...

...си немала, тогаш, ни дванаесет години...

...приближно на половина пат меѓу создавањето на светот  
и нашата прва средба...“

Во позадината се наоѓаат чудесни фигури на танцовачи. Патувањето е започнато.

Првиот спомен: гласот на Девојката што потсетува на првата духовна и физичка *средба* помеѓу Младиот патник и Судбината.

Младиот патник веќе е зрел Патник, кој проговорува за раѓањето на нештото. Трите лица на Патникот (стариот, зрелиот и младиот) се наоѓаат на иста патека.

Вториот спомен: *ѝанцоѝѝ на будењеѝѝо*.

Дијалог помеѓу Патникот и Судбината. Во заднината Судбината со младешки лик.

Третиот спомен: помеѓу Младиот патник и неговата сопатничка веќе се има родено *љубовѝѝа*. Се слуша гласот на Стариот патник.

<sup>1</sup> Тритментот се однесува на истоимената претстава изведена во Македонскиот национален театар - Скопје на 4 април 2001 год. со почеток во 20.30 час. во продукција на Македонија Табак 2000.

„Островот каде што сум те одвел немал ни име ни земја...  
...Си се пожалила со својот возрасен глас, како тука ќе спиеме,  
непрестајно залулеани...“

Младиот патник прозборува за почетокот на еден нов пат. За миг, се создава пространство од чудесни фигури на танцувачи. Младиот пар, еден до друг заспива.

Четвртиот спомен: *соноѝ* на патниците.

Патникот зборува за истерувањето на маглата од патот. Патешествието продолжува. Трите лица на една патека.

Петтиот спомен: *свршувачкаѝа* на младите патници.

Патникот проговорува за најинтимните доживувања од спомен-патувањето.

Шестиот спомен: *ѝанцоѝ* на *ѝуѝуноѝ*.

Патникот привршува со своето кажување.

На крајот, како и на почетокот, Стариот патник (со неговиот глас) останува сам со своите патувачки **с п о м е н и**.

„...Но бранувањето било како здив вечно,  
и ти не си можела да замислиш крај толку лекомислено убав...  
...на врвот од водениот столб на небото.“<sup>2</sup>

Го придружува уште гласот на женскиот дух кој, заедно со споменот на патникот пополека исчезнува во некоја Terra incognita.

---

<sup>2</sup> Текстот во наводници е преземен од кусата проза „Спомен патување“ на Митко Маџунков, објавена во книгата ДРВОТО НА НАРАЈАНА, Македонска книга, 1998, Скопје, стр. 160-161.



### ЛЕГЕНДА НА ФОТОГРАФИИТЕ:

- стр. 6 - „Венера“, цртеж на Aubrey Beardsley, 1895
- стр. 8 - Милтон во посета на браќа си Јанаки во битолскиот затвор, пред интернацијата во Бугарија; преземена од каталогот „Браќата Манаки“, Скопје, 1986
- стр. 13 - Илија Милчин и Мери Бошкова во сцена од филмот „Мирно лето“
- стр. 16 - Ристо Шишков во сцена од филмот „Планината на гневот“ (*горе*)
- стр. 16 - Сцена од филмот „Истрел“ (*долу*)
- стр. 17 - Сцена од филмот „Татко“ (*горе*)
- стр. 17 - Сцена од филмот „Преку езерото“ (*долу*)
- стр. 18 - Сцена од филмот „Минато“
- стр. 19 - Плакатот од филмот „Црно семе“
- стр. 19 - Сцена од филмот „Црно семе“
- стр. 20 - Плакатот од филмот „Среќна нова ‘49“
- стр. 21 - Душко Костовски и Мето Јовановски во сцена од филмот „Среќна нова ‘49“
- стр. 22 - Данчо Чеврески и Ф. Шоваговиќ во сцена од филмот „Хај-Фај“
- стр. 23 - Кетлин Кертлиц во филмот „Пред дождот“
- стр. 24 - Плакатот од филмот „Пред дождот“
- стр. 25 - Дарко Дамевски во краткиот филм „Споменик“ (*горе*)
- стр. 25 - Сцена од краткиот филм „Темно огледало“ (*долу*)
- стр. 26 - Сцена од филмот „Вета“; преземена од каталогот на Скопскиот филмски фестивал, 2001
- стр. 28 - Иван Митевски на снимање; од приватниот архив на режисерот
- стр. 30 - Душан Наумовски во договор за снимање со П. Прилчко; од приватниот архив на режисерот
- стр. 33 - Бајруш Мјаку и Васил Шишков во сцена од ТВ-филмот „Бог да ги убие шпионите“; фотографира: В. Плавевски

- стр. 34 - Диме Илиев и Н. Арнериќ во сцена од филмот „Исправи се, Делфина“
- стр. 35 - Сцена од краткиот филм „Сонце зад решетки“
- стр. 54 - „Пјеро и Кокета“, цртеж на Aubrey Beardsley, 1894
- стр. 63 - Илустрација на Hugo Steiner за библиофилското издание на „Голем“ од Мејринк, 1919
- стр. 67 - Сцена од играниот филмски материјал „Експлозија на крстосувачот Мен“ на Ж. Мелиес; преземена од книгата Georges Sadoul, „Dějiny filmu: Od Lumière až do doby současné“, Praha, 1958
- стр. 78 - Екипата која ја подготвила и извела претставата „Голфо“, Струмица, 1909; непознат автор
- стр. 96 - Сцена од претставата „Госпоѓица Јулија“ на И. Бергман адаптирана во филмскиот медиум; преземен од книгата „Кралството на експериментот“, Белград, 1987
- стр. 101 - „Confidential TV“, илустрација на Eric Stanton, 1964
- стр. 110 - „L'Ecole de Mars - 1802“, цртеж преземен од книгата на R. Toole Stott, „Circus and allied arts“, Derby: England, 1958
- стр. 122 - Сцена од филмот „Македонија 1923“ на А. Јовков
- стр. 130 - Сцена од ТВ-филмот „Вампирција“; фотографирал: В. Плавеvски
- стр. 132 - „Сигфрид“, цртеж на Aubrey Beardsley, 1893
- стр. 134 - Сцена од документарниот филм „Крчо“; фотографирал: А. Касапинов, Дојран, 2000

### ЗАБЕЛЕШКА:

Студијата „Македонската филмска и ТВ-режија“ е настаната како резултат на истражувањето на овој феномен од страна на авторот во текот на 2001 год.

Еден дел од преостанатите текстови во книгата се дополнети и изменети есеи, студии и огледи за драмските уметности, претходно објавени во печатот и периодиката.

- *Прага - Mater Urbium*, Струмица денес, бр. 70/V, јули/август, 1998
- *Прејознавање на феноменот режија*, Нова Македонија, Скопје, 14 октомври, 1998
- *Заминувањето на „посвојаниот принц“*, Нова Македонија, Скопје, 26-27 јуни, 1999
- *Под здивот преку озледалото*, од монографијата „Ческори по свездените птици“, Струмица, 1999
- *Македонската постмодерна режија во театарот* во зборникот „Актерството и режијата во македонскиот театар“, Прилеп, 1999
- *Патот за Сириндберџ*, Форум, бр. 44, Скопје, 1999
- *Land-teatarot & црната коцка*, Форум, бр. 45, Скопје, 1999
- *Во чекање до крајот на векот*, Театарски гласник, бр. 46, Скопје, 1999
- *За подемот на клоновите и на актериите*, Театарски гласник, бр. 47, Скопје, 1999
- *Јуржи Менцел и чешкиот филм*, предговор кон книгата „Вера и скепа“, Штип, 2000; Форум, бр. 68, Скопје, 2000
- *Улогата на македонската драмска емиграција во периодот на преминот помеѓу XIX и XX век* во зборникот „Прилози за историјата на македонскиот театар“, Прилеп, 2000

Во секој од деловите на книгата, текстовите се подредени според годината, односно датумот на пишување.

Биографиите, филмографијата и азбучниот регистар ги подготви Софија Тренчовска.



## АЗБУЧЕН РЕГИСТАР НА ИМИЊА:

- Абаџиев, Ѓорѓи 28, 119  
 Аврамовска, Елизабета 59  
 Адамов, Артур 103  
 Ајнштајн, Алберт 112  
 Алексиев, Александар 121  
 Александар 72  
 Александров, Григориј 10  
 Алексов, Ацо 33, 37, 38, 39, 40, 50  
 Алексов, Томислав 30  
 Ангелов, Т. 120  
 Ангеловска, Звездана 56  
 Андоновски, Венко 84, 124  
 Ангеловски, Коле 17, 40  
 Андревски, Живко 29  
 Андреев, Благој 31  
 Андрејеv, Леонид 81  
 Андриќ, Иво 14  
 Апостолски, Филип 31  
 Арабал, Фернандо 103  
 Арев, Илија 94  
 Ареников, Димитар 73  
 Аризанова, Оливера 56  
 Аристотел 72, 128  
 Арнаудов, Мирчо 76  
 Арсовски, Петар 50  
 Арто, Антонен 70  
 Атали, Жак 109  
 Атанасовски, Душко 31  
 Аџиќ-Урсулов, Бјанка 101
- Бабамов, Панде 73  
 Балџиева, Р. 120  
 Барба, Еуџенио 68, 88  
 Басотова, Љубинка 100  
 Бачовски, Тихомир 30  
 Бекет, Семјуел 79, 84, 92, 102, 103, 104, 105, 106,  
 126, 127  
 Бесњини, Роберто 80
- Бергман, Ингмар 95  
 Билбиловски, Ѓорѓе 50  
 Билбиловски, Кио 31  
 Билбиловски, Љупчо 25, 27, 31, 40  
 Бинер, Пјер 69  
 Бихнер, Георг 127  
 Блажевски, Владимир 21, 22, 37, 38, 39, 40, 48  
 Блин, Роже 106  
 Богдановски, Русомир 31, 50, 84  
 Бодис, Клара 106  
 Боев, Стојчо 76  
 Бојаџи, Атина 18  
 Борхес, Хорхе Луис 106  
 Ботев, Христо 119  
 Бошкова, Мери 13  
 Бошковски, Јован 123  
 Бошнаков, Марко 119  
 Брезовец, Бранко 87  
 Бресон, Роберт 108  
 Брод, Макс 60  
 Брук, Питер 68, 103, 127  
 Бузалковска, Зоја 91  
 Булгаков, Михаил 90  
 Бурхан, Рахим 87
- Вавра, Отакар 112  
 Вазов, Иван 119  
 Валери, Пол 109  
 Ван Гог, Винсент 92  
 Ван Итали, Жан Клод 87  
 Ванчура, Владислав 115  
 Вапцаров, Никола Ј. 7  
 Варлаמידис, Леонида 73  
 Василевски, Георги 8, 12, 14  
 Вапштјатка, Рудолф 74, 75  
 Велјанова, Лиџија 31  
 Велјанова, Лилјана 56  
 Велковски-Краш Благоја 109



- Вељановски, Драган 30  
 Вељановски, Роберт 56  
 Вељковиќ, Маја 95, 100  
 Вендерс, Вим 81  
 Вета, Гиго 76  
 Вешкрнова, Дагмар 61  
 Витанов, Миљо 74  
 Виткани, Станислав 127  
 Владова, Јадранка 13  
 Влчил, Франтишек 112  
 Војнович, Владимир 116  
 Ворел, Томаж 112
- Гаврас, Коста 116  
 Гаврилова, Дивна 76  
 Гаврилова, Фроска 76  
 Галевски, Влатко 25  
 Гарванлиева, Билјана 85, 91, 106, 127  
 Гапо, Бранко 16, 37, 41  
 Гастер, Николас 48  
 Гедеон, Саша 112  
 Геј, Џон 55  
 Георгиева, Кума 76  
 Георгиевски, Љубиша 11, 15, 41, 85, 86, 89, 103, 104  
 Георгиевски, Огнен 101  
 Георгиевски, Петар 56  
 Георгиевски, Ташко 19, 47  
 Глигориќ, Велибор 75  
 Глигоровски, Петар 34  
 Гогов, Стојан 76  
 Годар, Жан Лик 115  
 Гоја, Франциско 55  
 Готје, Жан Пол 80  
 Грбевски, Димитар 49  
 Грозданов, Миге 47, 94  
 Гроздановски, Миле 26, 41  
 Гротовски, Јежи 68, 69, 70, 79, 84  
 Грубач, Видосава 56  
 Грчев, Ѓорѓи 73  
 Грчев, Ристо 74, 76  
 Грчева, Софија 74, 75
- Дали, Салвадор 104  
 Дамевски, Дарко 47  
 Дамовски, Борис 31, 41  
 Данаилов, Костаќи 73  
 Даневски, Благоја 94  
 Дворжак, Антонин 112  
 Дворжак, Јан 58  
 Делчев, Гоце 9  
 Денчов, Владо 30  
 Деспотовски, Слободан 26, 31, 41  
 Дизни, Волт 101  
 Диков, Стевчо 76  
 Димитров, Братислав 85  
 Димитровски, Огнен 31  
 Динков, Петар 74  
 Дирер, Алберт 104  
 Дифрен, Микел 34  
 Додевски, Војо 31  
 Донсва, Вукосава 48  
 Доровски, Иван 124  
 Драгичевиќ, Билјана 56  
 Драшковиќ, Боро 14, 104, 126  
 Дрнков, Благоја 10  
 Дуковски, Дејан 75  
 Думов, Александар 76
- Ѓоргиевски, Душко 31  
 Ѓорѓевиќ, Драги 50  
 Ѓоревска, Елизабета 48  
 Ѓорчев, Ацо 47  
 Ѓузсл, Богомил 85, 102  
 Ѓуров, Методи 74, 76  
 Ѓурчинов, Александар 18
- Евренос, Беј 134  
 Еко, Умберто 30  
 Елијад, Тјудор 15  
 Ефтимовски, Трајче 31
- Жакар, Емануел 103  
 Жефарович, Христофор 134

## Appendix

---

Зајков, Димитар 75  
Занков, Георги 124  
Зафировски, Борјан 31  
Зафировски, Борко 31  
Зафрановиќ, Лордан 62  
Звориќин, Владимир К. 28  
Зеленка, Петр 112  
Зердевски, Ристо 9  
Зографски, Партениј 134  
Зубчевиќ, Миралем 56

Ибзен, Хенрик 95  
Иванов, Игор 31  
Ивановски-Илчо, Илија 108  
Икономов, Наке 73  
Иљоски, Васил 57, 77

Јакуб, Ибрахим Ибн 58  
Јанаќисвиќ, Срѓан 31  
Јаневски, Владо 50  
Јаневски, Славко 18  
Јаќоски, Фидан 11  
Јачев, Владимир 95, 100  
Јесенска, Милена 60  
Јирец, Јаромил 114  
Јовановиќ, Бранка 91  
Јовановски, Ацо 47  
Јовановски, Љупчо 31  
Јовановски, Мето 47  
Јовков, Арсени 9, 37, 38, 39, 124  
Јолевски, Горѓи 56, 90  
Јонеско, Ежен 91, 127  
Јосифов, Крсто 119  
Јосифовски, Јосиф 136  
Јоцов, П. 120

Кадар, Јан 112, 113  
Казанова, Џакомо 62, 63, 112  
Калдерон, Педро 69  
Калезиќ, Божидар 28  
Калиќ, Душко 10  
Камберски, Јово 31  
Карел, Рада 18

Касапи, Дритеро 91  
Кафка, Франц 60, 106, 112  
Кацаров, Трајче 120  
Керн, Едит 104  
Керол, Луис 101  
Кертлиц, Кетлин 48  
Кеплер, Јохан 112  
Киранциска, Сузана 95  
Киров, Христо 119  
Китанчев, Трајко 120  
Клос, Елмар 112, 113  
Ковачевиќ, Александра 84, 87  
Коди, Вилијам 64  
Колар-Панова, Дона 29  
Колин, Грегоар 48  
Колтес, Бернар Мари 91  
Колчаков, Димитар 74, 75, 76  
Колчаков, Пандеџија 76  
Кон, Руби 103  
Кондова-Зафировска, Тодорка 31, 94  
Конески, Блаже 26  
Конеска, Елизабета 31  
Константинов, Љупчо 47, 48, 49, 50  
Корнеј, Пјер 86  
Костова, Марина 23  
Костовски, Душко 47  
Кот, Јан 70, 79, 89  
Коцевска, Катерина 49, 56  
Коцевски, Данило 24, 105, 127  
Крчев, Никола 133, 135  
Крле, Ристо 57, 90  
Кроб, Андреј 55, 61  
Крстевски, Зоран 31  
Крстевски, Младен 31  
Крстевски, Трајче 17, 85  
Кузманов, Тодор 89, 106  
Кузмановски, Ангеле 50  
Кујумџисв, Кирил 74, 76  
Кули, Скендер 31  
Кулунџиќ, Јосип 97  
Куновска, Софија 50  
Куновски, Благоја 18, 22  
Куросава, Акира 80

Куртелов, Пантелеј 124  
 Кусев, С. 123  
 Кучера, Јарослав 114

Лазаров, Маја 13  
 Лазик, Радослав 35, 67  
 Ламбевски, Сапо 23  
 Лапе, Љубен 71  
 Лекоски, Стојан 61  
 Лесева, М. 120  
 Лилиќ, Дејан 100  
 Лимани, Цевад 31  
 Лимиер, Луј и Огист 65  
 Лимончев, Димитар 119  
 Личеноски, Вељо 25, 42  
 Лорка, Федерико Гарсија 87  
 Лужина, Јелена 85

Магрит, Рене 92, 104  
 Маџели, Паоло 87  
 Маер, Голда 134  
 Мазов, Иван 28  
 Малинов, Коле 31  
 Малински, Бранко и Стојан 10  
 Манаки, Милтон и Јанаки 8, 9, 37, 38, 39  
 Манев, Коле 31  
 Манвилев, Наум 111  
 Манчев, Васе 85  
 Манчевски, Милчо 22, 23, 24, 25, 42, 48  
 Манџуков, Петар 110, 124  
 Марковиќ, Дарко 34  
 Марковски, Благоја 30  
 Маркус, Сапо 26, 31  
 Масарик, Томас 112  
 Маџунков, Митко 85, 137  
 Мелиес, Жорж 65  
 Мелчингер, Сигфрид 56  
 Мемст, Дејвид 103  
 Менцел, Јиржи 56, 112, 113, 114, 115, 116, 117  
 Мерсије, Вивијан 105  
 Миладинов, Димитар и Константин 118, 134  
 Миладинов, Сигфрид 10  
 Миландар, Алберт 74

Миленковски, Сапо 31, 90  
 Милер, Хајнер 90, 91  
 Милосављевиќ, Слаѓана 31  
 Милчин, Владимир 31, 84, 85, 86, 90, 95  
 Милчин, Илија 13, 14, 75  
 Минанов, Миле 73  
 Миневски, Блаже 84  
 Миноски, Кирил 10  
 Миоциновиќ, Мирјана 103  
 Мирковиќ, Петар 48  
 Мирчевска, Јанина 84, 124  
 Митев, Киро 76  
 Митевска, Лабина 48  
 Митевска-Стругар, Теона 27, 42  
 Митевски, Иван 32, 37, 38, 39, 42, 50  
 Митревски, Дарко 31  
 Митриќески, Антонио 17, 43  
 Михајлов, Делчо 34  
 Михајловски, Јовица 49  
 Михалек, Владимир 112  
 Михиќ, Гордан 47  
 Мицев, Стојан 76  
 Мицевска, Маја 85  
 Мјаку, Бајруш 50  
 Младеновиќ, Зоран 31  
 Младеновска, Маја 30  
 Моцарт, Волфганг Амадеус 63, 112  
 Моше, Елена 100  
 Мураговски, Рубенс 56, 100  
 Мустафа, Дилавер 50  
 Муха, Алфонс 58, 112

Насев, Сапо 85, 127  
 Наумовски, Душан 32, 33, 37, 38, 39, 43, 49  
 Неделкоски, Миле 85  
 Недков, Кочо 31  
 Немировиќ-Данченко, Владимир 66  
 Неруда, Јан 112  
 Нецкарж, Вацлав 114, 115  
 Никодиновски-Биш, Љубиша 83  
 Николовска, Ема 49, 50  
 Николовски, Мето 49, 50  
 Николовски, Тодорче 79

## Appendix

---

- Нобл, Чарлс Рајдер 8  
Новковски, Никола 31  
Ноел, Жорж 104  
Нонгие, Лисиен 7  
Нушиќ, Бранислав 76
- Њемец, Јан 112, 114
- О'Кејси, Шон 116  
Окли, Ени 64  
Олби, Едвард 103  
Оровчанец, Димитар 31  
Осински, Збигњев 69  
Османли, Димитрие 13, 37, 38, 39, 43  
Османли, Томислав 31
- Павловски, Борислав 85  
Павловски, Сашо 30  
Палацки, Франтишек 112  
Панов, Антон 75, 134  
Панов, Митко 31  
Пановски, Наум 87, 110, 121  
Пасер, Иван 112  
Пате, Шарл и Емил 7  
Пашовиќ, Харис 87  
Пејчинов, Боро 34  
Пекиќ, Борислав 84  
Персијадис, Спиридон 73  
Петковски, Јане 31, 44  
Петковски, Љубе 13, 47  
Петровски, Ацо 31  
Петровски, Југослав 57, 85  
Петровски, Мето 24, 44  
Петрушева, Илинденка 9, 10  
Пинтер, Харолд 103  
Плавевски, Владимир 31, 50  
Плевнеш, Јордан 84, 85  
Поплавска, Наташа 31  
Попов, Столе 20, 37, 38, 39, 44, 47  
Попов, Трајче 18  
Поповски, Александар 31, 84, 91  
Поповски, Анте 15  
Поповски, Диме 31
- Поп Ѓорчев, Богдан 31, 44  
Поп Стефанија, Благоја 10  
Поп Трајков, Игор 30  
Прличко, Петре 13  
Проданов, Ристо 74  
Прокопиев, Александар 29  
Протогеров, Алеко 76  
Протугеров, Ѓорги 73  
Прошевца, Марга 76
- Рада, Карел 18  
Раздолов, Атанас 124  
Рангелова, Викторија 85, 106  
Рашков, Борис 123  
Рене, Алан 104, 105  
Решад, Мехмед V 8  
Рилке, Рајнер Марија 112  
Ристановски, Никола 95  
Ристевски, Радислав 31  
Ристески, Благоја 85  
Ристески, Кристијан 31, 91  
Ристиќ, Љубиша 83  
Ристовски, Гоце 129  
Ристоски, Кирил 49  
Ричлиев, Илија 74  
Роб-Грие, Алан 104  
Рогановиќ, Мишо 32  
Роже, Жос 36  
Ружевиќ, Тадеуш 87  
Русјаков, Александар 32
- Савевски, Драги 30  
Савин, Драгутин 13  
Самоиловски, Мишо 47, 48  
Светозарев, Валентин 56  
Свибен, Златко 87  
Свуп, Херберт 35  
Сезов, Пантум 119  
Ссиферт, Јарослав 112  
Сидовски, Стефан 12, 34  
Сикерова, Елена 32  
Силјан, Раде 75  
Симјановски, Аљоша 27, 31, 32, 37, 38, 39, 44, 49

- Синаитски, Теодосиј 134  
 Славенски, Златко 32, 84, 90  
 Славковски, Гурчин Кузманов 118  
 Словацки, Јулиус 69  
 Сметана, Беджих 112  
 Солев, Димитар 16  
 Сонгаг, Сузан 22  
 Софокле 90, 100  
 Спиркоски, Благоја 50  
 Србиновски, Младен 85  
 Сремац, Стеван 76  
 Ставрев, Бранко 32, 85, 86  
 Стамболиев, Димитар 73  
 Стамболов, Стефан 119  
 Станиславски, Константин Сергеевич 66, 68, 70  
 Станковски, Александар 32  
 Станкоски, Димитар 32  
 Стантон, Ерик 80  
 Стефановски, Горан 22, 48, 57, 84, 90, 106  
 Стефановски, Ристо 28, 76  
 Стоев, Галин 100  
 Стојановиќ, Душан 34  
 Стојановски, Ѓорѓи 32  
 Стојановски, Ненад 50, 87  
 Стојаноски, Стојан 31, 45, 90, 95  
 Стојков, Слободан 49, 50  
 Стојков, Томче 32  
 Стриндберг, Август 94, 95, 96, 97  
 Струма 71
- Тавчиоски, Даниел 87  
 Таковски, Ефтим 32  
 Таневски, Драги 49  
 Тасевски, Сашо 56  
 Тауфер, Вито 87  
 Темелковски, Петар 56  
 Теран, Мануел 48  
 Тибериј 71  
 Тозија Љупчо 31, 45  
 Трајков, Иво 18, 45  
 Трајковски, Андреј 32  
 Трехман, Борут 94  
 Трендафилов, Блажо 32
- Тренчева, Мирјана 109  
 Тренчевски, Горан 32, 84, 91, 103, 121  
 Трифо, Франсоа 115  
 Трнкова, Синоличка 47  
 Трпчески, Игор 100  
 Турковиќ, Хрвоје 11
- Ќортошев, Васил 31, 45  
 Костаров, Димитар 32
- Уневска, Сунчица 13  
 Унковски, Слободан 32, 85, 86  
 Урдин, Киро 31  
 Урдин, Кочо 73  
 Урошевиќ, Влада
- Фазбиндер, Рајнер 103  
 Фелдек, Мина 121  
 Фелонов, Лав 36  
 Ферарис, Мауризио 92  
 Филев, Филе 119  
 Филиповски, Илија 32  
 Филкенсон, Ерик 79  
 Филиповиќ, Фрида 13  
 Фон Трир, Ларс 80  
 Форман, Милош 112, 116  
 Фрај, Нортон 111  
 Фрејманова, Ана 61  
 Фрич, Мартин 112
- Хавел, Вацлав 55, 56, 61, 62, 106, 112, 114, 115, 127  
 Хала, Овен 75  
 Хамамџиева, Билјана 56  
 Хармс, Даниел 91  
 Хапек, Јарослав 112  
 Хаџи Динев, Димитар 123  
 Хаџиев, Димитар 124  
 Хаџи-Јанев, Трифун 8  
 Хаџи-Константинов-Џинот, Јордан 118  
 Хаџи-Мишев, Димитар 73  
 Хаџи-Николов, Никола 70  
 Хвојкова, Барбара 18  
 Хејман Роналд 103

## Appendix

---

- Херин, Филип 32  
Херцигова, Ева 58  
Хитљадников, Ванчо 32  
Хитилова, Вјера 59, 112, 114, 116  
Хјулк, Мелком 28  
Храбал, Богомил 112, 114, 115, 116, 117  
Христиќ, Јован 103  
Христов, Александар 119  
Христов, Васил 26, 46  
Христов, Димитар 32  
Христов, Матеј Т. 124  
Худини, Роберт Жан Етјен 65  
Хус, Јан 112
- Цветановски, Владо 32, 84, 87, 90  
Цветановски, Саво 92  
Цанев, Борис 76  
Цаневски, Кирил 19, 37, 38, 39, 46, 47  
Црвенковски, Стево 18  
Цуцуловски, Љубомир 64
- Чамински, Александар 49  
Чапек, Карел 112  
Чаповски, Петре 32  
Чаушеску, Николае 83  
Чашуле, Коле 84, 89  
Чеврески, Данчо 48  
Челебија, Евлија 72  
Чемчев, Лаки 24, 47  
Чепинчиќ, Мирослав 20  
Чернодрински, Војдан 18, 83, 90, 96, 110, 119, 120,  
121, 122, 123  
Черњенко, Мирон 9  
Чех, Јан 58
- Чехов, Антон П. 77  
Чешлак, Ричард 69  
Чинго, Живко 16, 32, 86
- Цареви, Наум и Методи 119  
Цармуш, Џим 80  
Џејмсон, Фредрик 92  
Џеров, Лука 123  
Џеров, Никола 124  
Џинев, Васил 74  
Џицева, Марија 32  
Џојс, Џејмс 106  
Џолева, Виолета 32  
Џонс, Сиднеј 75  
Џорџ III 55  
Џундева, Љупка 13
- Шаброл, Клод 115  
Шапкалиска, Ана 49  
Шахов, Коста 119, 124  
Швјерак, Јан 112, 113  
Шекнер, Ричард 86  
Шекспир, Вилијам 85, 90, 103, 108  
Шелева, Елизабета 24  
Шепард, Сем 103  
Шербедија, Раде 48  
Шишков, Васил 50  
Шишков, Ристо 16, 47, 87  
Шкворецки, Јозеф 117  
Шнајдер, Слободан 86  
Шоваговиќ, Фабијан 48  
Шокаровски, Игор 32  
Шопов, Таќи 73  
Шорм, Евалд 112, 114  
Шофр, Јаромир 114, 115

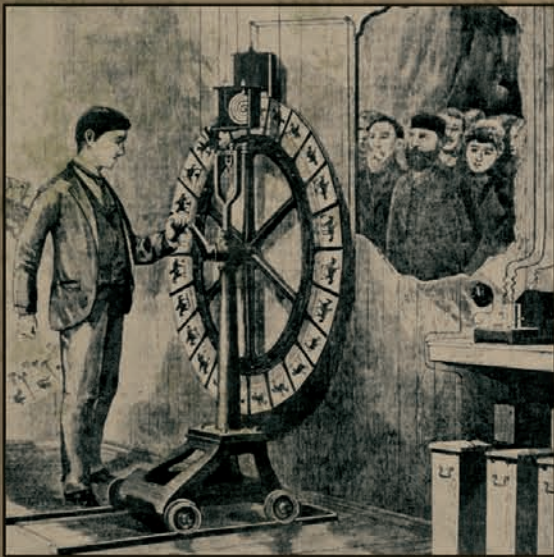
ГОРАН ТРЕНЧОВСКИ (24.04.1970), професионален режисер  
*дипломирал режија (театар, филм, радио и телевизија)*  
*на Академијата за уметности во Нови Саг.*  
*Режирал повеќе ТВ филмови, како и разни драмски*  
*проекти во медиумите.*  
*Во меѓувреме ги објави Поетика на (де)иронизацијата*  
*(2004) и Парс про што (2008).*  
*На оваа книга ѝ претходи „Од илџач до крал“ (1995).*  
*Вработен е во Македонската телевизија.*

---

Во едицијата *Intermedia* објавена е и книгата  
*Blues говорница* од Игор Исаковски

Новото што авторот ни го донесува со оваа книга е специфичниот вид на компаративно согледување на режијата во драмските уметности, согледувајќи ги и проучувајќи ги сличностите и разликите на режисерските постапки.

*Петар Волнаровски, филмлог*



Ова е книга која македонските дела од различни ме-  
диуми ги разгледува во теориско-историски рамки, но модела  
назначено е што притоа се создава момент на информирање  
на неинформираниот (од оваа област) читател.

ISBN 9989-851-49-2



9789989851490