

Кристина Леловац

**ПОЕТИКАТА НА ТЕАТАРСКИОТ РЕЖИСЕР И ПЕДАГОГ
ВЛАДИМИР МИЛЧИН**

Скопје, 2024

Издавач:

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

Уредничка за издавачка дејност на УКИМ:

проф. д-р Биљана Ангелова, ректор

Уредничка на публикацијата:

проф. д-р Кристина Леловац, Факултет за драмски уметности - Скопје

Рецензентки:

1. проф.д-р Сузана Киранџиска
2. проф. д-р Ана Стојаноска

Техничка обработка:

Кристина Леловац

Лектура на македонски јазик:

Татјана Б. Ефтимоска

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

792.071.2.027Милчин, В.

378.011.3-051:792.028Милчин, В.

792(497.7)"1964/2019"

ЛЕЛОВАЦ, Кристина

Поетиката на театарскиот режисер и педагог Владимир Милчин [Електронски извор] /
Кристина Леловац. - Скопје : Универзитет "Св.
Кирил и Методиј", 2024

Начин на пристапување (URL):

https://www.ukim.edu.mk/e-izdaniya/FDU/Poetikata_na_teatarskiot_rezhiser_i_pedagog_Vladimir_Milchin.pdf.

- Текст во PDF формат, содржи 241 стр., илустр. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 26.01.2024. - Фусноти кон текстот. -

Белешки: стр. 226-[239]. - Биографија на авторката: стр. 240. -

Библиографија: стр. 213-225

ISBN 978-9989-43-505-8

а) Милчин, Владимир, 1947- -- Театарска режија и педагогија б) Театар -- Македонија -- 1964-2019

COBISS.MK-ID 62844933

Содржина

1. Вовед	5
1.1. Образложение на работните хипотези и тези.....	7
2. Поставување на теоријата	9
2.1. Цели на истражувањето.....	11
2.2. Методи на истражувањето.....	11
2.2. Извори.....	13
3. Биографски податоци за Владимир Милчин	16
4. Преглед на творештвото на Владимир Милчин во и за театарот	18
4.1. Театарски режии.....	18
4.2. Режии на културни манифестации.....	24
4.3. Испитни и дипломски претстави и гостувања на класите по Актерска игра на ФДУ.....	24
4.4. Награди и признанија.....	25
4.5. Фестивали и гостувања.....	26
4.6. Предавања и работилници.....	29
4.7. Објавени текстови.....	30
4.8. Преводи на драмски текстови.....	30
4.9. Објавени текстови за театарската дејност на Владимир Милчин.....	31
5. Реконструкција на избраните претстави	34
5.1. Сид за водата: „Големата вода“ од Живко Чинго, Нова сцена – Братислава, 1977.....	34
5.2. Слободата како пасија: „Калуѓерички тишини“ од Слободан Шнајдер, НТ Битола, 1987.....	42
5.3. Демитологизација на националниот херој: „Спиро Црне“ од Благоја Ристески-Платнар, НТ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, 1989.....	59
5.4. Случајот „Свети Сава“: „Свети Сава“ на Сениша Ковачевиќ, НТ Зеница 1989.....	68
5.5. Ритуално пропрашување на догматските вистини: „Дервишот и смртта“ од Меша Селимовиќ, Албански театар – Скопје, 2003.....	86
5.6. Поигрување со смртта: „Црна се чума зададе“, според стихови на Ренцов и текстови на Дефо, Арто, Пушкин и Вилсон, НТ Битола, 2008.....	98
5.7. Омаж на уметноста на слободата: „Подемот и падот на кабарето“, според текстови на Шницлер и Тома и стихови на Бирбаум, Демел, Красинска, Лаутенсах, Лиленкрон, Меринг, Ришпен, Хармс и Хиан, МНТ Скопје, 2013.....	105

5.8. Црна катарза: „Нашиот клас“ на Тадеуш Слобоѓанек, ТДМ Скопје 2014....	115
5.9. Деконструкција на една пропадната револуција: „Пантаглез“ на Мишел де Гелдерод, Драмски театар Скопје 2019.....	133
6. Анализа на педагошката работа на Владимир Милчин на Факултетот за драмски уметности – Скопје: Професорот.....	150
6.1. Експерименталниот театар на Милчин вон и наспроти институциите.....	152
6.2. Од конаците и улиците до ФДУ.....	163
6.3. „Театар на бегане“ и „Во потрага по Данил Хармс“	171
6.4. Новите актер(к)и на македонскиот театар.....	177
7. Заклучни согледби.....	180
7.1. Резултати од истражувањето.....	180
8. Прилози.....	187
8.1. Театрографски податоци за анализираните претстави.....	187
8.1.1. Скици од преданието каинавелско.....	187
8.1.2. Vel'ká voda (Големата вода) и Ujë i Madh (Големата вода).....	189
8.1.3. Калугерички тишини.....	192
8.1.4. Спиро Црне	194
8.1.5. Sveti Sava (Свети Сава).....	195
8.1.6. Dervishi dhe Vdekja (Дервишот и смртта).....	197
8.1.7. Театар на бегане.....	199
8.1.8. Црна се чума зададе.....	200
8.1.9. Во потрага по Данил Хармс.....	201
8.1.10. Подемот и падот на кабарето.....	202
8.1.11. Нашиот клас.....	204
8.1.12. Пантаглез.....	206
8.2. Речник.....	208
8.3. Библиографија.....	213
8.3.1 Теориска библиографија.....	213
8.3.2. Интернет-страници.....	221
8.4. Белешки.....	226
Биографија на авторката.....	240

Нема толку тешки околности кои би ни биле оправдување за молчењето, за откажувањето од самите себеси, зашто ако се откажеме од театарот, ние сме се откажале од самите себеси. Театарот и етиката, нивниот спој, нивната испреплетеност, се става на проба токму во такви тешки времиња.

Владимир Милчин

1.

Вовед

Овој учебник е преработена верзија на мојата докторска дисертација чиј предмет на истражувањето беше автентичната поетика на театарскиот режисер и професор по Актерска игра Владимир Милчин.

„Поетиката на театарскиот режисер и педагог Владимир Милчин“ претставува базична, како теориско-методолошка така и основна театролошка студија за начинот на работа на Владимир Милчин како една од клучните фигури на македонскиот современ театар, со која се актуелизира неговата режисерска поетика, но и се детерминираат и специфичностите на неговата педагошка практика и се утврдуваат потенцијалите за апликативност на неговите приоди во работата со студентите по Актерска игра на драмските факултети.

Учебникот има за цел да им овозможи, првенствено на студентите на драмските факултети, преку примерот на неговото импозантно творештво во и за театарот, да ги разберат специфичностите на уметничките пристапи и процеси на создавање во театарот, како и специфичностите на педагошката работа во полето на драмските уметности, за која кај нас ретко се пишува.

Содржината на учебникот научно, методолошки и практично е усогласена со предметната програма и одговара на наставната програма по предметите Актерска игра 1-8 на Факултетот за драмски уметности при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје. Истиот може да се користи и по предметите поврзани со сродни области: театарска режија, драматургија, театрологија, македонска драма и театар.

Потребата да се истражува и пишува за театарското творештвото на Милчин произлезе од потребата да се архивира, да се анализира и да се синтетизира придонесот на Милчин во и за театарот, којшто е повеќеслоен и сеопфатен, какви што се и неговите интереси и приоди во работата.

Дополнителна мотивација во ова време во кое домашниот театар, којшто, главно без особена уметничка релевантност, се наоѓа на маргините на општеството, беше да се афирмира една автентична страст и чувство за одговорност кон театарот којшто е прво идеал, а потоа можност за егзистенција и една естетика која, неодвоена од етиката, се остварува во театар што е во средиштето на општествените текови, театар којшто е свеченост и потреба!¹

Милчин се смета за основоположник на македонскиот експериментален театар; неговата специфична режисерска естетика е една од клучните основи за детектирање на режисерскиот театар во Македонија, а неговата педагошка работа на Факултетот за

¹ Милчин, Унковски и Панчевски, 1970.

драмски уметности при Универзитетот Св. Кирил и Методиј – Скопје² е клучна за развојот на македонското актерство.

Во македонската театрологија, со творештвото на Милчин досега најпродлабочено се занимавала проф. д-р Ана Стојаноска, која неговите претстави ги истражувала во повеќе наврати, а за неговата работа како режисер во македонскиот театарски контекст пишувале и проф. д-р Јелена Лужина и проф. д-р Иван Додовски. Поконкретно за неговите приоди во работата со студентите пишувала проф. д-р Сузана Киранциска, долгогодишна соработничка на Милчин на ФДУ – Скопје.

Сепак, досега немало театролошка студија која, како овој труд, сеопфатно го обработува целокупното, екстензивно и разновидно творештво на Владимир Милчин – неговото експериментирање во независните театарски трупи, работата во институционалните театри и педагошката работа.

При истражувањето беа земени предвид ангажманите на Милчин на полето на театарот во период од 55 години – од формирањето и работата во аматерскиот театар „не-Театар КАКТУС“ во 1964, до неговата последна режија во Драмскиот театар – Скопје во 2019 година.

Со цел детектирање на поетиката и естетиката на режисерот Милчин, покрај базичната реконструкција на неговите - до финализирањето на докторскиот труд, вкупно 100 режии во домашните и странски театри, беше направена сеопфатна реконструкција на претставите:

- „Големата вода“ од Живко Чинго, Нова сцена – Братислава, 1977;
- „Калуѓерички тишини“ од Слободан Шнајдер, НТ Битола, 1986;
- „Спиро Црне“ од Благоја Ристески, НТ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, 1989;
- „Свети Сава“ од Синиша Ковачевиќ, НТ – Зеница, 1990;
- „Дервишот и смртта“ од Меша Селимовиќ, Албански театар – Скопје, 2003;
- „Црна се чума зададе“, според стихови на Ренцов и текстови на Дефо, Арто, Пушкин и Вилсон, НТ – Битола, 2008;
- „Подемот и падот на кабарето“, според текстови на Шницлер и Тома и стихови на Бирбаум, Демел, Красинска, Лаутенсах, Лиленкрон, Меринг, Ришпен, Хармс и Хиан, МНТ – Скопје, 2013;
- „Нашиот клас“ од Тадеуш Слобоѓанек, Театар за деца и млади – Скопје, 2014 и
- „Пантаглез“ од Мишел де Гелдерод, Драмски театар – Скопје, 2019.

За лоцирање на влијанието на искуствата на Милчин во експерименталниот театар, со посебен фокус врз работата со театарот-комуна „Театар кај Свети Никита Голтарот“ од 1970 до 1972 година, како обележје на неговиот автентичен пристап во работата со студентите по Актерска игра на ФДУ – Скопје со која афирмирал специфичен модел на актерска игра, целосно се реконструирани и претставите:

- „Скици од преданието каинавелско“, според стихови од Славко Јаневски, заедничка режија со Слободан Унковски, Театар Кај Св. Никита Голтарот – Скопје, 1969;
- „Театар на бегане“, по текстови на Блок, Галчински, Ласица и Сатински, испитна претстава на класата драмски актери 2005 – 2009, УКИМ ФДУ – Скопје, 2008 и

² Понатаму во текстот: ФДУ – Скопје.

- „Во потрага по Данил Хармс“, по раскази, стихови и дневнички записи на Данил Хармс, испитна претстава на класата драмски актери 2009 – 2013, УКИМ ФДУ – Скопје, 2012.

Во рамките на подготовките на овој труд беше собран и проучен обемен театрографски материјал за реконструирани претстави – литература врз основа на која биле правени драматизациите, работни текстови, дневници и белешки од личната архива на Милчин и на неговите соработници, фотографии и снимки, сценографски скици, рекламен материјал, новински написи, осврти, рецензии и критики, како и белешки и снимен материјал од работата со студентите на ФДУ – Скопје.

Во текот на истражувањето беа реализирани интервјуа и редовни интернет-преписки со Милчин, но и со некои од неговите долгогодишни соработници и актери, од кои дел се и негови поранешни студенти. Во октомври и ноември 2019 година, за потребите на истражувањето, редовно ги следев пробите за претставата „Пантаглез“ во Драмскиот театар – Скопје.

Прашањата наменети за актерите и за соработниците ги осветлија спецификите на нивната работа со режисерот Милчин, а од него, освен за работата со актерите и со креативниот тим, добив јасен увид во неговите уметнички мотиви за поставување на конкретните текстови во актуелниот општествено-политички контекст. Цитатите од разговорите и преписките со режисерот, со неговите соработници и со актерите беа користени да се елаборираат согледбите добиени во текот на истражувањето.

Во истражувањето внимавав објективно да ги користам и моите лични искуства како на студентка во класата драмски актери 2005 – 2009, на актерка во претставата „Подемот и падот на кабарето“ и на соработничка на проф. Милчин и проф. Киранџиска на ФДУ – Скопје од 2011 до 2013 година.

Истражувањето беше конципирано, структурирано и изработено за да се детектираат и да се промислат клучните обележја на поетиката на Владимир Милчин како театарски режисер и педагог. Со таа цел, сеопфатно беа анализирани темите со кои тој се занимава во театарот, драмските автори кои ги поставува, приодот што го има при развојот на драматизациите од домашната и од светската литература, определбата за поставување праизведби на текстови од домашните драмски автори и за работа со ансамбли на други етнички заедници, третманот на македонскиот јазик во преводите што ги прави или ги користи, спецификите на работата со актерите и на актерската игра која претендира да ја постигнат, третманот на сценскиот простор и костим, употребата на музиката во претставите, како и мотивациите од и импликациите на општествено-политичките актуелности во неговата работа како режисер. Спецификите на неговиот приод во работата со студентите по Актерска игра беа утврдени преку споредбена анализа на етичките, естетските, но и политичките позиции во неговата работа во експерименталните театарски трупи.

1.1. Образложение на работните хипотези и тези

1.1.1. Владимир Милчин како основоположник на македонскиот експериментален театар

Како еден од основачите на алтернативниот театар „не-Театар КАКТУС“ (1964 – 1967), на експерименталната трупа „Театар кај Св. Никита Голтарот“ (1970 – 1972) и клучен соработник на Театарската работилница на Филозофскиот факултет (1979 – 1985), кои ја обележаа алтернативната театарска сцена во Македонија и, воопшто, во Југославија,

Владимир Милчин може да се смета за основоположник на македонскиот експериментален и модернистички театар.

1.1.2. Владимир Милчин како претставник на македонски режисерски театар

Специфичната естетика на театарскиот режисер Владимир Милчин го бележи развојот на македонскиот театар од 1970-те до денес. Неговиот уникатен авторски стил е еден од клучните за детектирање на спецификите и за развојот на режисерскиот театар во Македонија.

1.1.3. Општествениот ангажман во режиите на Владимир Милчин

В. Милчин, без остаток, како појдовна точка во создавањето во театарот ги зема општествено-политичките актуелности коишто не само што се одразуваат врз неговиот творечки израз, туку и значајно го одредуваат неговиот ангажман во/за театарот.

1.1.4. Со својата педагошка работа, Владимир Милчин афирмира специфичен модел на актерска игра

Повеќедецениска педагошка работа на Владимир Милчин на Факултетот за драмски уметности во Скопје е клучна за развојот на македонското актерство. Во неговите класи, својата професионалната подготовка ја имаат реализирано некои од најактивните македонски театарски и филмски актери денес.

Поставување на теоријата

За да се истражува поетиката на Владимир Милчин, кој претставува клучна фигура во современиот македонски театар како режисер во чија работа се препознава македонскиот експериментален и режисерски театар и како професор по Актерска игра на ФДУ – Скопје, неопходно е да се постави и теоријата³ која ќе биде основа на конкретното истражување.

Тргувајќи од насловот на ова издание, на почетокот е неопходно да се елаборира поимот **поетика**. Етимолошки, терминот потекнува од старогрчкиот збор ποιητικός, што значи „она што се однесува на поезијата“, „креативно“, „продуктивно“. Во контекст на театарот, терминот за првпат се среќава во делото „За поетиката“ (Περί ποιητικῆς, околу 330 г. пр. н. е.) на старогрчкиот философ Аристотел (Αριστοτέλης, 384 – 322 г. пр. н. е.) – најстарото сочувано дело кое теориски го промислува театарот и *уметноста на оние кои го создаваат* т.е. „поетската уметност (вештина)“. Кон крајот на XVIII век, а особено на почетокот на XX век, поетиката на театарот се фокусира врз односот на авторот и неговото дело и, напуштајќи ја нормативноста за сметка на посеопфатна дескриптивност, ги проучува театарските претстави како автономни уметнички собитија. Во овој текст, терминот поетика го означува **целокупното творештво во и за театарот на Владимир Милчин, т.е. неговиот теориски, методолошки, естетски и етички систем на работа како режисер и педагог.**

Поимот **режија** датира од крајот на XIX век, кога **режисерот** станува оној кој е одговорен за создавањето на театарската претстава, т.е. за театрализацијата на драмскиот текст. Дотогаш, претставите ги создавале актерите водачи на трупата според однапред утврден *калап* (Pavis, 2004). Но со *демократизацијата* на пристапот до театарот на разновидна публика, која повеќе не доаѓала во него со однапред утврдени очекувања за стилот и значењето на она што ќе го гледа, се јавува потребата од водечка фигура во процесот на создавање, која нема само да ги *аранжира* актерите и декорот на сцената, ниту, пак, само логистички ќе ги реализира подготовките, туку ќе има **клучна авторска улога во создавањето на театарската претстава како автентично уметничко дело.**

Со промовирањето на режисерот во централна творечка фигура во театарот, почнува да се афирмира **режисерскиот театар**. Како модел на создавање во театарот, се насетува уште во средината на XIX век во претставите на Мајнингенците (Meiningen Theatergruppe)¹, кои настапувајќи ширум Европа во периодот 1874 – 1890 година влијаеле врз развојот на европскиот театар, во којшто почнала да се афирмира улогата на **режисерот како централна фигура во креативниот процес, одговорна за севкупната концепција, интерпретација и стил на театарската претстава**. Ваквиот модел станува толку доминантен што историјата на европскиот и на американскиот театар во XX век практично ја испишуваат професионалните биографии на театарските режисери – во Германија Ервин Пискатор (Erwin Piscator, 1893 – 1966),

³ Клучните теориски термини користени во оваа публикација се и лексикографски претставени во делот 8.3 Прилози: Речник.

Бертолд Брехт (Berthold Brecht, 1898 – 1956), во Русија двојката Станиславски (Константин С. Станиславский, 1863 – 1938) и Немирович-Данченко (Владимир И. Немирович-Данченко, 1858 – 1943), Мејерхолд (Всеволод Э. Мейерхолд, 1874 – 1940), Вахтангов (Евгений Б. Вахтангов, 1883-1922), Михаил Чехов (Михаил А. Чехов, 1891 – 1955), Јури Љубимов (Юрий П. Любимов, 1917 – 2014), во Англија Питер Брук (Peter Brook, 1925 – 2022), во Полска Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 – 1999), во САД Шекнер (Richard Schechner, 1934), Вилсон (Robert Wilson, 1941).

Во македонскиот театар, обележја на режисерскиот театар се препознаваат во „режисерската поетика на Димитар Костаров (1912 – 1997), Илија Милчин (1918 – 2002) и Мирко Стефановски (1921 – 1981), за кон крајот на 60-тите години, „режисерскиот театарски модел (да) се етаблира со работата на Љубиша Георгиевски (1937 – 2018), Владимир Милчин и Слободан Унковски (1948)“⁴.

Со општественото легитимирање на режисерот и на режијата како полноправна уметничка дејност, театарот станува поле за „експериментирање кое претпоставува дека уметноста, во своето трагање по она што сè уште не постои или по некоја скриена вистина, е подготвена на многу обиди и грешки“⁵. **Експерименталниот театар** – авангардниот театар, театарот-лабораторија, перформансот, истражувачкиот театар или, едноставно, модерниот театар се одредува во својата опозиција кон традиционалниот, конвенционален, комерцијален, граѓански театар насочен кон финансиска одржливост. Тој не е жанр, ниту правец којшто се поврзува со одреден историски период, ами уметнички став кон традицијата, институцијата и комерцијалноста на театарот како уметност, но и како општествен феномен. Експериментирањето се практикува во работата на/со актерите, воспоставувањето, одржувањето и рушењето на односите со публиката, во режисерскиот однос кон текстот и сценскиот простор и конечно, во разбирањето на тоа што е и што сè може да биде сценска изведба и како таа може да се восприема. Експериментални приоди во работата во театарот се детектираат кај натуралистите Станиславски и Антоан (André Antoine, 1858 – 1943), кај руските авангардисти Вахтангов и Мејерхолд, кај пионерите на сценската технологија Апиа (Adolphe Appia, 1862 – 1928) и Крег (Edward Gordon Craig, 1872 – 1966), кај францускиот иноватор Арто (Antonin Artaud, 1896 – 1948), кај основоположниците на критичкиот (политички) реализам Пискатор (Erwin Piscator, 1893 – 1966) и Брехт, кај основачот на театарот-лабораторија Гротовски, неговиот следбеник Барба (Eugenio Barba, 1936) и во мултикултуралните театарски истражувања на Брук.

Искусвата на Милчин во експерименталниот театар – „не-Театар КАКТУС“ (1964–1967), „Театар кај св. Никита Голтарот“ (1970–1972) и „Театарската работилница на ФФ“ (1979–1985), се клучни за развојот на неговата специфична режисерска поетика, но и за воспоставувањето на приодите во **образованието на актерите** на УКИМ ФДУ – Скопје. Актерското образование може да се смета за уште една придобивка на систематизацијата на работата на режисерот во театарот. Дотогаш, професионалната подготовка на актерите се сведувала на совладување на (главно телесни) техники на одредени традиции за, со цел да ги задоволи специфичните барања на претставата (режисерот) која е автентично уметничко дело, да прерасне во структурирана програма за развој на сите димензии на личноста на актерите – нивните глас, тело, интелект, чувства, разбирања на драмската литература, уметноста и културата, но и општествената улога на театарот. Денес професионалното образование на актерите се одвива во универзитетските средини, обединувајќи ги теориските (академски,

⁴ Стојаноска, 2018.

⁵ „*Eksperimentiranje* pretpostavlja da je umjetnost, u svom traganju za onime što još ne postoji ili za nekom skrivenom istinom, spremna na brojne pokušaje, kao i na pogreške.“ (Pavis, 2004)

дескриптивни) и практични пристапи (процес на творештво којшто тежнее кон создавање уметнички предмет којшто, како и самиот процес на создавање, е предмет на анализа).

2.1. Цели на истражувањето

Истражувањето е насочено кон (1) **дефинирање на иманентната поетика на В. Милчин како театарски режисер**, која примарно го подразбира теорискиот, методолошкиот и естетичкиот систем што имплицитно се детектира во начините на кои тој создава во театарот и кон (2) **утврдување на специфичните методи во педагошката работа на В. Милчин** со студентите по актерство на Факултетот за драмски уметности при Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје.

2.2. Методи на истражувањето

Сериозната задача театролошки да се проучи обемен и значаен опус во и за театарот, каков што е оној на режисерот и педагог Владимир Милчин, бара најпрво она што тој го создава во театарот да се третира како значенски и комуникациски феномен, специфичен, не само естетски туку и општествен израз, којшто се конституира низ заемна симболичка интеракција на режисерот и актерите, но и на изведуваното, публиката и начинот на којшто таа истото го восприема. За проучување на *целиот свет на/што го опкружува* театарското творештво на Милчин, неопходен е **интердисциплинарен пристап** типичен за **новата театрологија**ⁱⁱ.

Наспроти традиционалната театрологија, која како сеопфатна дисциплина ги проучува сите аспекти на театарската претстава – драмската литература, режијата, актерските техники, сценографијата, костимографијата, употребата на музиката во театарот – новата театрологија е повеќе теорија на целокупниот систем на сценската изведбаⁱⁱⁱ. Таа се дефинира како „театрологија која е постсемиолошка, мултидисциплинарна, експериментална, во смисла дека истражувањето на терен се смета за неопходно, вклучува исклучително блиска, интимна поврзаност со уметничката пракса. Уште една важна дистинктивна карактеристика на новата театрологија лежи во фактот дека теорискиот предмет не се претставите, туку процесите на создавање и восприемање на претставите – процесите кои ги иницираат, опкружуваат и конституираат претставите.“^{iv}

Методологијата која ја користи новата театрологија се лоцира во заемноста на теоријата, историјата (историографијата) и праксата. Историјата на театарот нуди широк корпус на историски факти кои, доколку се читаат **контекстуализирано и од критичка позиција**, стануваат инспиративен материјал за нови теориски погледи на театарот. Еднакво легитимни за научното истражување и за рамноправни спознајни перспективи се сметаат и авторефлексии, искуствата и знаењата на театарските практичари (изведувачи, актери, режисери итн.). Нивната методолошката саморефлексија е важна за сите фази од процесот на создавање на претставата, исто како што нивното експлицитно, непосредно знаење и искуство е исклучително важно за театролошкото истражување. Директната вклученост на теоретичарот во творечкиот процес е начин до тоа знаење да се дојде непосредно.

Потпирајќи се врз методологијата специфична за новата театрологија, со ова истражување се проучува театарското творештво на режисерот Владимир Милчин преку **анализа, поврзување со соодветна теорија и синтеза на информациите и**

⁶ "... teatrology that is postsemiological, multidisciplinary, experimental, meaning that filed work is considered necessary, involving extremely close, I would even say intimate, relationship with the artistic work. Another important distinctive characteristic of this new teatrology lies in the fact that its theoretical object is not spectacular products, in short, performances, but the process of theatre production and reception, etc. - the processes that initiate, surround, and constitute performance." (de Marinis, 2011)

сознанијата за односот на авторот Милчин кон театарската претстава како уметничко дело втемелено во актелниот општествен, културен и политички контекст.

За анализата беше користена доминантната театролошка метода – **реконструкцијата**. Како примарно театролошки инструментариум, реконструкцијата претставува своевидно „исчитување“ на начинот на којшто режисерот го третира драмскиот текст, сценскиот простор и начинот на којшто работи со актерите и со екипата. Тоа „исчитување“ подразбира нотирање и интерпретација на театарската претстава како уметничко дело, но и на нејзиниот вонуметнички контекст.

За реконструкција на театарските претстави, театрологијата како извор користи примарна и секундарна театрографска граѓа. Во **примарни (непосредни) извори** спаѓаат податоците за сценскиот простор, за техниката и опремата, сценографијата, костимите, реквизитите, фотографиите и снимките, работните белешки и книги на режисерот или на другите членови на екипата и материјалот наменет за промоција на претставата. Како **секундарни (непосредни) извори** се земаат предвид текстуалната предлошка која може да биде драмски текст, драматизацијата, авторската адаптација и сл., театролошките студии пишувани за претставата и за авторите, новинските написи, критичките осврти и рецензии, како и биографиите и авторефлексиите, искуствата и знаењата на театарските практичари (изведувачи, актери, режисери итн.) добиени преку следење на подготовките или преку интервјуа и прашалници.

Интервјето се покажа како особено ефикасна истражувачка алатка уште во првата фаза на утврдување на предметот на истражувањето, зашто овозможи собирање податоци, информации и согледувања токму на вонуметничкиот (општествен, културен, политички) аспект на театарското творештво на В. Милчин. При истражувањето беше користено т.н. **полуструктурирано интервју**, кое во голема мера се одликува со слободата карактеристична за неструктурираните интервјуа^{iv}, но подразбира претходно подготвена водилка – листа на прашања и/или теми кои мора да бидат опфатени при разговорот, со цел да се добијат доследни и квалитетни информации. На овој начин, оној кој прашува има целосна контрола врз претходно утврдената цел на разговорот, а во исто време им се остава слобода на соговорниците за дигреси и дополнувања.

Подолу е даден детален преглед на целокупното истражување направено за потребите на изработка на „Поетиката на театарскиот режисер и педагог Владимир Милчин“.

2.2.1. Театрографски преглед на целокупното творештво

Со цел соодветно да се прикаже екстензивното и разновидно творештво на Владимир Милчин во и за театарот, беше структуриран сеопфатен хронолошки приказ на режиите на Милчин во и надвор од институционалните театри во земјата и во странство и на ФДУ (година, наслов, автор и продукција), преглед на освоените награди и признанија, на преводите на драмски текстови, како и на реализираните предавања и работилници од областа на театарот во земјата и во странство.

2.2.2. Реконструкција на одбрани театарски претстави

Покрај базичната реконструкција на сите сто претстави, кои до завршувањето на истражувањето ги режирал В. Милчин, со цел поконцизна анализа, во целост беа реконструирани 9 претстави – 7 во македонските институционални театри и 2 во театри надвор од Македонија. Изборот на претставите од опусот на Милчин кои беа реконструирани беше направен со цел да се опфати неговиот целокупен творечки развој – од почетоците со аматерските експериментални трупи до работата во театарските институции денес, за да се детектираат и да се промислат клучните обележја на неговата авторска естетика – темите со кои се занимава, драмските автори кои ги поставува, драматизациите на романи од домашната и од светската литература,

произведбите на текстови од домашните драмски автори, третманот на македонскиот јазик во театарот, работата со актерите и спецификите на актерската игра која претендира да ја постигнат, третманот на сценскиот простор, употребата на музиката во претставите, работата со ансамбли на други етнички заедници и импликациите на општествено-политичките актуелности во неговата работа како режисер.

2.2.3. Анализа на педагошката работа на УКИМ ФДУ – Скопје

Спецификите на педагошкиот приод на Милчин во неговата работа со студентите по актерство и на актерската игра која ја афирмирал беа утврдени преку преглед на неговата работа на УКИМ ФДУ – Скопје, преку реконструкција на уште 3 претстави – 1 претстава работена со трупата „Театар Кај Св. Никита Голтарот“ и 2 испитни претстави работени со студентите на ФДУ во рамките на предметот Актерска игра б.

2.3. Извори

За потребите на реконструкцијата на избраните претстави беше анализиран обемен театрографски материјал. Подолу се претставени сите користени посредни и непосредни извори.

2.3.1. Драмски дела

- „Градот на чумата“ од Џон Вилсон („The City of Plague“, 1816);
- „Пир во времето на чумата“ од Александар Пушкин („Пир во время чумы“, 1830);
- „Зелениот папагал“ од Артур Шницлер („Der grüne Kakadu“, 1899);
- „Шатра“ од Александар Блок («Балаганчик», 1906);
- „Пантаглез“ од Мишел де Гелдерод („Pantagleize“, 1929);
- „Калуѓерички тишини“ од Слободан Шнајдер („Dumanske tišine“, 1986);
- „Свети Сава“ од Сениша Ковачевиќ („Sveti Sava“, 1988);
- „Спиро Црне“ (1989) од Благоја Ристески-Платнар;
- „Апокалипса“ (2002) од Михаил Ренцов и
- „Нашиот клас“ од Тадеуш Слобоѓанек („Nasza klasa“, 2008).

2.3.2. Драматизации

- „Големата вода“ од Живко Чинго, драматизација: В. Милчин и
- „Дервишот и смртта“ од Меша Селимовиќ, драматизација: В. Милчин.

2.3.3. Авторски адаптации

- „Скици од преданието каинавелско“, според стихови од Славко Јаневски, адаптација: Русомир Богдановски, Владимир Милчин и Слободан Унковски;
- „Црна се чума зададе“, според стихови на Петар Ренцов и текстови на Дефо, Антонен Арто, Александар Пушкин и Вилсон;
- „Театар на бегање“, по текстови на Александар Блок, Инделфонс Галчински, Ласица и Сатински;
- „Во потрага по Данил Хармс“, според раскази, стихови и дневнички записи на Данил Хармс и
- „Подмот и падот на кабарето“, според текстови на Артур Шницлер и Тома и стихови на Бирбаум, Демел, Красинска, Лаутенсах, Лиленкрон, Меринг, Ришпен, Хармс и Хиан.

2.3.4. Друг вид литература – основа на драматизациите и адаптациите

- „Дневник на чумата“ (новела) од Даниел Дефо („A Journal of the Plague“, 1722);

- „Војна“ (кабаретски монолог) од Лудвиг Тома („Der Krieg: Ein Schülersatz“ 1902/1903);
- „Театарчето *Зелена гуска*“ (драмолети за читање), од Константи Галчински („Teatrzyk *Zielona Gęś*“, 1946-1950);
- „Дервишот и смртта“ (роман) на Меша Селимовиќ („Derviš i smrt“, 1966);
- „Евангелие по Итар Пејо“ (1966) и „Каинавелија“ (1968) (стихозбирки) од Славко Јаневски;
- „Соитарии“ (кабаретски скечеве) од Милан Ласица и Јулиус Сатински („Soirée“, 1968);
- „Македонско народно творештво“ (1968), зборник уреден од Кирил Пенушлиски;
- „Книга за кабарето“, зборник уреден од Јиндрих Покорни („Kniha o kabaretu“, 1988);
- „Големата вода“ (роман, 1971) на Живко Чинго;
- „Јас Оксиморон“ (стихозбирка, 1998) и „Псалми“ (стихозбирка, 2005) на Михаил Ренцов и
- Собрани дела – раскази, песни, дневнички записи и иследнички извештаи од Данил Хармс („Sabrana dela 1-2“, 2005).

2.3.5. Интервјуа

- Владимир Милчин на 19.3.2016 (организирано како јавен настан на Академската сцена на ФДУ – Скопје),
- Борка Павичевиќ (Borka Pavičević, 1947 – 2019) на 18.6.2017 во Центарот за културна деконтаминација – Белград (Centar za kulturnu dekontaminaciju – CZKD);
- Владимир Милчин и Ема Маркоска Милчин на 29.1.2019 во нивниот дом во Скопје;
- Соња Стамболџиоска на 15.10.2019 во Драмски театар – Скопје;
- Дамјан Цветановски и Стефан Вујисиќ на 15.10.2019 во Драмски театар – Скопје;
- Димитрија Доксевски на 25.10.2019 во Драмски театар – Скопје;
- Златко Митрески на 1.11.2019 во Драмски театар – Скопје;
- Зоран Љутков на 23.11.2019 во Драмски театар – Скопје;
- Владимир Милчин и Ема Маркоска Милчин на 27.12.2019 во нивниот дом во Скопје;
- Сузана Киранџиска на 29.7.2020 во Фондацијата ЧЕКОР ПО ЧЕКОР – Скопје;
- Симона Спировска на 1.4.2021 година во Градскиот парк – Скопје.

2.3.6. Интернет-преписки

- Владимир Милчин од 12.12.2020, 19.4.2021, 13.2.2022, 27.2.2022 и 02.4.2022;
- Драган Довлев од 8.4.2021;
- Марјан Неќак од 8.2.2022;
- Марија Пупучевска од 2.4.2022 и
- Крсте С. Џидров од 20.5.2022.

2.3.7. Друг театрографски материјал:

- работни дневници и белешки на Владимир Милчин;
- фотографии;
- снимки;
- сценографски скици;

- рекламен материјал;
- новински написи;
- критички осврти и рецензии;
- лични белешки од следењето на пробите за претставата „Пантаглез“ во Драмскиот театар – Скопје, во октомври и ноември 2019 година;
- лични белешки од часовите и
- снимен материјал од работата со студентите на ФДУ – Скопје.

За потребите на истражувањето, од 3.10.2019 до премиерата, во Драмскиот театар – Скопје ги следев подготовките за претставата „Пантаглез“. Во текот на мизансценските проби и по премиерата, направив интервјуа со дел од актерската екипа и со режисерот. Цитатите од овие и од останатите интервјуа се користени со цел да се елаборираат моите лични согледби до коишто дојдов во текот на истражувањето.

Целиот користен театрографски материјал е детално претставен во делот *8.1 Прилози: Театрографија*, а прегледот на обемната теориска литература користена при истражувањето е даден во делот *8.3 Прилози: Библиографија*.

3.

Биографски податоци за Владимир Милчин

Владимир Милчин е роден на 29.4.1947 година во Скопје, каде што ги завршил основното училиште и првите две години од средното образование. Поради оштетувањата на семејната куќа во Скопскиот земјотрес во 1963 година, татко му Илија Милчин (1918–2002) – актер, режисер, преведувач, педагог и една од најважните фигури на македонскиот театар – го испратил во Прага кај вујко му, кој работел како аташе на Југословенската амбасада, за да заврши гимназија. Таму првпат се сретнал со сатиричната и политички ангажирана програма на малите прашки театри, што го смета за своја прва мотивација за занимавање со театар.

По враќањето во Скопје во зимата 1964 година, ја формирал аматерската трупа „не-Театар КАКТУС“, во која ги режирал своите први претстави до 1967 година, кога поради заминувањето на студии, членовите ја прекинале работата на трупата.

Милчин дипломирал во 1970 година на одсекот Режија, во класата на професорот д-р Хуго Клајн (Hugo Klajn, 1894–1981), на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград (Akademija za pozorište, film, radio i TV – Beograd, денес Fakultet dramskih umetnosti – Beograd). Дипломската претстава „Пантаглез“ („Pantagleize“) од Мишел де Гелдерод (Michel de Ghelderode, 1898–1962) ја поставил во Драмскиот театар – Скопје, каде што една година претходно, како студент, ја режирал „Балада за лузитанското страшило“ („Gesang vom lusitanischen Popanz“, 1967) од Петер Вајс (Peter Weiss, 1916–1982).

Истата година се вработил како драматург во Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје, каде што подоцна станал и раководител на репертоарот на Малата сцена, а заедно со режисерот Слободан Унковски (1948) и продуцентот Мартин Панчевски (1948) ја основал првата театарска комуна на овие простори „Театарот кај Свети Никита Голтарот“, која како театарска лабораторија, во линија со тогаш актуелните авангардни тенденции во европскиот и во американскиот театар, функционирала две години.

Во 1972 година Милчин бил поканет на Одделот за драмски актери на Високата музичка школа во Скопје, каде што како хонорарно ангажиран предавач работел со класата драмски актери до 1974 година.

Иако вработен во клучната национална театарска институција како драматург и со повеќе од 10 режии во професионалните театри, Милчин во 1978 година се придружил кон работата на Театарската работилница на Филозофскиот факултет во Скопје – пример за филозофијата, естетиката, етиката и културното значење на алтернативниот театар.

Прекинувајќи го работниот однос во Драмата на МНТ, но не и својот ангажман во алтернативниот театар, во 1982 година Милчин редовно се вработил на тогаш веќе

формираниот Факултет за драмски уметности – Скопје. На додипломските студии на факултетот водел класи драмски актери и предавал Актерска игра, а предавал и на постдипломските студии по театрологија и на постдипломските театарски студии, како и на третиот циклус докторски уметнички студии. Бил избран за декан во четири мандати. Се пензионирал во 2013 година, две години по редовниот рок за пензија, по дипломирањето на својата десетта класа драмски актери.

Во импресивната театрографија на Милчин се вбројуваат 100 претстави, поставени во театри во Македонија и во странство. За некои од нив ги добил најзначајните театарски награди во регионот, меѓу кои Награди за најдобра режија на МТФ „Војдан Чернотински“ – Прилеп, Награда за најдобра драматизација на Фестивалот Стеријино позорје – Нови Сад (*Jugoslovenske pozorišne igre Sterijino pozorje*, денес *Festival nacionalne drame i pozorišta Sterijino pozorje*), плакета „Јурислав Корениќ“ на Фестивалот МЕС – Сараево (плакета *Jurislav Korentić*, *Internacionalni teatarski festival MES – Sarajevo*), наградата „Јудита“ на Фестивалот „Сплитско лето“ (награда *Judita* за значајно уметничко dostignuće u dramskom programu Splitskog leta). Покрај режијата и педагошката дејност, значаен придонес за македонскиот театар е и преведувачката дејност на Милчин, во која се вбројуваат 17 преводи на драмски текстови од англиски, руски, чешки и словачки јазик.

Покрај оној во и за театарот, клучно обележје на биографијата на Милчин е и неговиот граѓански ангажман темелен врз заложбите за човековите права, слободи и толеранција. Потпирајќи се на солидарните пријателски врски создадени при учеството во студентските демонстрации во Белград во 1968 година, Милчин бил еден од основачите на политичката организација „Здружение за југословенска демократска иницијатива“ (UJDI – Udruženje za Jugoslovensku demokratsku inicijativu) која се застапувала за одржување на заедничката држава како демократска федерација. Во 1992 година, станал раководител на Институтот Отворено општество (денес ФООМ – Фондација Отворено општество – Македонија), којшто во Македонија, како и во останатите поранешни југословенски републики, го основал филантропот Џорџ Сорос (George Soros, 1930), со цел поддршка на демократизацијата на општествата погодени од војна и економски кризи. Милчин раководел со ФООМ 23 години, период во којшто од програмите на Фондацијата се формирани десетици невладини организации, со што е практично создаден невладиниот сектор во државата којшто останува да биде иницијатор и спроведувач на клучните реформи во општеството – во медиумите, образованието, здравството, инклузијата, доброто управување и владеењето на правото. Својот граѓански ангажман Милчин го остварувал и пишувајќи и објавувајќи колумни и коментари за општествените акуелности и иницирајќи и учествувајќи во граѓански движења и протести против заробувањето на државата и повредите на човековите права.

Владимир Милчин денес активно се занимава со театарска режија, критички ги коментира јавно актуелните политички случувања и ги пишува своите мемоари.

Преглед на творештвото на Владимир Милчин во и за театарот

4.1. Театарски режии

1965

1. „Кактус – коктел бр. 1“, не-Театар КАКТУС – Скопје
2. „Бла блу“, не-Театар КАКТУС – Скопје
3. „Кактус – коктел бр. 2“, не-Театар КАКТУС – Скопје

1967

4. „Кактус под чадор или рецитал што не е рецитал“, заедничка режија со Слободан Унковски, не-Театар КАКТУС – Скопје
5. „Божем комедија во три чин-чина“ и една надреалистичка сцена „Другарки и другари или Конференција, како тоа бесконечно звучи“ по текст на Аљоша Руси и Слободан Унковски, не-Театар КАКТУС – Скопје

1969

6. „Балада за лузитанското страшило“ од Петер Вајс, Драмски театар – Скопје

1970

7. „Пантаглез“ од Мишел де Гелдерод, Драмски театар – Скопје
8. „Скици од преданието каинавелско“ според стихови од Славко Јаневски, адаптација: Р.Богдановски, В. Милчин и С. Унковски (заедничка режија со С. Унковски), Театар кај Свети Никита Голтарот – Скопје

1971

9. „Фарса за храбриот Науме“ од Русомир Богдановски (праизведба), Македонски народен театар – Скопје

1972

10. „Тесен пат кон далечниот север“ од Едвард Бонд, Македонски народен театар – Скопје

1973

11. „Хелдерлин“ од Петер Вајс, Македонски народен театар – Скопје

1974

12. „Господа Глембаеви“ од Мирослав Крлежа, Македонски народен театар – Скопје

1975

13. „Сојка“ од Милан Кундера, Народен театар – Куманово

1976

14. „Славата и смртта на Хоакин Муриета“ од Пабло Неруда, Македонски народен театар – Скопје
15. „Соблазна во Шентфлоријанската долина“ од Иван Цанкар, Македонски народен театар – Скопје

1977

16. „Големата вода“ од Живко Чинго, драматизација: В. Милчин, Нова сцена – Братислава (забранета по првата генерална проба)
17. „Големата вода“ од Живко Чинго, драматизација: В. Милчин, Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје

1978

18. „Алексијада“ од Богомил Ѓузел (праизведба), Македонски народен театар – Скопје

1979

19. „Сојтари“ од Ласица, Сатински и Руси, Македонски народен театар – Скопје
20. „Обесеник“ од Борислав Пекиќ (праизведба), Македонски народен театар – Скопје
21. „Хасанагиница“ од Љубомир Симовиќ, Турска драма при Театарот на народностите – Скопје

1980

22. „Свечена вечера во погребалното претпријатие“ од Иво Брешан, Народен театар – Битола
23. „Најмалото театарче на светот ‘Зелена гуска’“ од Константи Илдефонс Галчински, Театарска работилница ФФ – Скопје
24. „Кандид“ од Волтер, адаптација: Алена и Јарослав Востри, Македонски народен театар – Скопје
25. „Бркотница“ од Лев Бирински, Драмски театар – Скопје

1981

26. „Житолуб“ од Коле Чашуле (праизведба), Македонски народен театар – Скопје
27. „Кутрите“ од Миливоје Мајсторовиќ (праизведба), Македонски народен театар – Скопје
28. „Како трупата ‘Сина блуза’ ќе ја прикажеше ‘Животинската фарма’ од Џорџ Орвел“, адаптација: А. Руси и В. Милчин, Театарска работилница ФФ – Скопје

1982

29. „Бовча“ од Едвард Бонд, Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје
30. „Пиреј“ од Петре Андреевски, драматизација: А. Руси и В. Милчин, Народен театар – Битола

31. „Маскерада“ од Лев Бирински, Хрватско народно казалиште „Аугуст Цесарец“ – Вараждин
32. „Пепелашка во поправен дом“ од Јануш Гловацки, Театарска работилница ФФ – Скопје

1983

33. „Преспански круг со црвена боја“ од Миле Неделковски (праизведба), Драмски театар – Скопје
34. „На домашна нега“ од Иван Бакмаз (праизведба), Хрватско народно казалиште „Аугуст Цесарец“ – Вараждин
35. „Натемаго на Филозофскиот факултет“ од Иво Брешан, Народен театар – Битола

1984

36. „Пахинтика во сон“ од Џабир Ахмети (праизведба), Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје
37. „Конфитеор“ од Слободан Шнајдер (праизведба), Албанска драма, Покраинско народно позориште – Приштина
38. „Сцени за шмекерите“ од Антонин Пшидал, Театарска работилница ФФ – Скопје
39. „Бакхи“ од Еврипид, Летни игри – Дубровник

1985

40. „Рамна земја“ од Ташко Георгиевски, драматизација: А. Руси и В. Милчин, Македонски народен театар – Скопје
41. „Дожд во Уертемонто“ од Ресул Шабани (праизведба), Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје
42. „Дервишот и смртта“ од Меша Селимовиќ, драматизација: В. Милчин, Албанска драма, Покраинско народно позориште – Приштина

1986

43. „Зеф Љуш Марку“, либрето за балет на музика на Акил Коци, кореограф: Олга Милосавлева, Покраинско народно позориште – Приштина

1987

44. „Калуѓерички тишини“ од Слободан Шнајдер (праизведба), Народен театар – Битола
45. „Баал“ од Бертолд Брехт, Македонски народен театар – Скопје
46. „Брегот на жалоста“ од Теки Дервиши (праизведба), Албанска драма, Покраинско народно позориште – Приштина
47. „Руво“ од Шемсудин Гегич (праизведба), Народно позориште – Зеница

1988

48. „Самоубиец“ од Николај Ердман, Хрватско народно казалиште – Сплит
49. „Клавиго“ од Гете, Театар – Нови Сад (Újvidéki Színház)

1989

50. „Мизантроп“ од Молиер, Македонски народен театар – Скопје/ Охридско лето
51. „Спиро Црне“ од Благоја Ристески (праизведба), Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп

52. „Предел сликан со чај“ од Милорад Павиќ, драматизација: В. Милчин, Народно позориште – Зеница

1990

53. „Свети Сава“ од Сениша Ковачевиќ (праизведба), Народно позориште – Зеница
54. „Лонг плеј“ од Горан Стефановски, Народен театар – Битола

1991

55. „Беспаќето на куклата“ од Сафет Плаќало (праизведба), Камерни театар 55 – Сараево
56. „Крик“ од Блаже Миневски (праизведба), Македонски народен театар – Скопје/Охридско лето
57. „Клетиот пејач“ од Мишел де Гелдерод, Хрватско народно казалиште – Сплит/ Сплитско лето

1992

58. „Централен затвор“ од Билјана Јовановиќ (праизведба), Народен театар – Битола
59. „Лулка“ од Блаже Миневски (праизведба), Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп/Охридско лето
60. „За Непознатиот“, балет на музика на Вангелис, либрето: В. Милчин, според епот за Гилгамеш, кореограф: Душка Градишки, Македонски народен театар – Скопје
61. „Мечка се жени“ од А.П. Чехов, Театар „Дијалог“ – Скопје

1993

62. „Сонцето заоѓа“ од Мишел де Гелдерод, Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје
63. „Женски прилог во ноќта“ од Блаже Миневски (праизведба), Македонски народен театар – Скопје
64. „Арсениј“ од Благоја Ристески (праизведба), Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп

1994

65. „Мртви души“ од Гогољ, драматизација: В. Милчин, Македонски народен театар – Скопје
66. „Летни Силјане“ од Благоја Ристески (праизведба), Народен театар – Битола

1995

67. „Крал Лир“ од Вилијам Шекспир, Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје/Охридско лето
68. „Лепа Ангелина“ од Благоја Ристески (праизведба), Македонски народен театар – Скопје

1996

69. „Смртта на Дантон“ од Георг Бихнер, Национален театар – Тирана

1997

70. „Медеја“ од Еврипид, Народен театар – Битола/Охридско лето

1998

71. „Коските што доаѓаат доцна“ од Теки Дервиши (праизведба), Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје

72. „Мурлин Мурло“ од Николај Кољада, Македонски народен театар – Скопје

1999

73. „Лудиот Ибрихим“ од Туран Офлазоглу, Турска драма при Театарот на народностите – Скопје

74. „Кралот Иби“ од Алфред Жари, Народен театар – Битола/Охридско лето

2000

75. „Земјомерот“ од Николај Кољада, Драмски театар – Скопје

76. „Случајот Д.Х.“, драматизација: В. Милчин, Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп и Факултет за драмски уметности – Скопје

2001

77. „Бесови“ од Ф.М. Достоевски, Македонски народен театар – Скопје

2002

78. „Искрените“ од Мариво, Турски театар – Скопје

2003

79. „Колку пати ќе умираме“, според романот „Небеска Тимјановна“ од Петре М. Андреевски, драматизација: С. Али и В. Милчин, Народен театар – Битола

80. „Дервишот и смртта“ од Меша Селимовиќ, драматизација: В. Милчин и С. Али, Албански театар – Скопје

2004

81. „Марисол“ од Хозе Ривера, Драмски театар – Скопје

82. „Балада за големиот костур“ од Мишел де Гелдерод, Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп

2005

83. „Вишновото градинче“ од Алексеј Слаповски, Народен театар – Куманово

84. „Фотографии“ од Селвиназе Абази, Детски театарски центар – Скопје

85. „Роберто Зуко“ од Бернар Мари Колтес, Национален театар – Приштина

2006

86. „Глогов цбун“ од Братислав Димитров, Народен театар – Куманово

87. „Ревизор“ од Николај Гогољ, Македонски народен театар – Скопје

2007

88. „Балкан експрес“ од Штефан Чапалику, Детски театарски центар – Скопје

2008

89. „Црна се чума зададе“, според стихови на Ренцов и текстови на Дефо, Арто, Пушкин и Вилсон, драматизација и превод: В. Милчин, Народен театар – Битола

2010

90. „Црвена магија“ од Мишел де Гелдерод, Народен театар „Антон Панов“ – Струмица

2011

91. „Чекајќи го Годо“ од С. Бекет, Турски театар – Скопје

2012

92. „Пеликан“ од Аугуст Стриндберг, Факултет за драмски уметности – Скопје во соработка со Амбасадата на Кралството Шведска во Скопје во рамки на 21-те студентски средби СКОМРАХИ

2013

93. „Подемот и падот на кабарето“, според текстови на Шницлер и Тома и стихови на Бирбаум, Демел, Красинска, Лаутенсах, Лилиенкрон, Меринг, Ришпен, Хармс и Хиан, драматизација: В. Милчин, Македонски народен театар – Скопје

2014

94. „Нашиот клас“ од Тадеуш Слобоѓанек, Театар за деца и младинци – Скопје

2015

95. „Заспаниот разум раѓа чудовишта или Денес не напишав ни збор“, според текстови на Данил Хармс, Франциско де Гоја и Антонио Буеро Ваљехо, драматизација: В. Милчин и Е. Маркоска Милчин, Театар за деца и младинци – Скопје

2018

96. „Ужегнатост“ од Иван Вискочил, Артопија – Скопје
97. „Аждер“ од Евгениј Шварц, Народен театар – Битола

2019

98. „Злосторството на 21 век“ од Едвард Бонд, Театар „Џинот“ – Велес
99. „Пантаглез“ од Мишел де Гелдерод, Драмски театар – Скопје

2021

100. „Вишновата градина“ од А. П. Чехов, Турски театар – Скопје

2023

101. „Аудиција“ од Александар Галин, Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп

2024

102. „Вујко Вања“ од А. П. Чехов, Албански театар – Скопје

4.2. Режији на културни манифестации

Велики школски час: „Доста су свету једне Шумарице“, ораториум на отворен простор (стихови Л. Чаловска, музика Р. Аврамовски) Крагуевац, 1976.

Светски фестивал на младината и студентите, Хавана (културните активности на југословенската делегација, вклучително и „Светот го разбираам како поле за културен натпревар меѓу народите“, одбележување на празникот 2 Август), 1978.

Четириесет години АСНОМ, сцеска изведба по текст на Славко Јаневски на сцената на МНТ, 1984.

Сценарио и режија на Отворањето на Средбите на дипломците на театарските академии од Југославија под наслов „Како да се освои Хамлет...“, во рамки на Подбиоковски вечери во Макарска, 1986.

„Мир во светот, мир во земјата“, манифестација за мир, со учество на уметници од сите републики на поранешна Југославија, МНТ, 1991.

4.3. Испитни и дипломски претстави и гостувања на класите по актерска игра на ФДУ

„Да се биде кралица во Самандал“ од Карло Гоци, испитна претстава на II година, 1983. Изведена е и на МОТ, 1983.

„Мерка“ од Бертолд Брехт, испитна претстава на III година, 1984.

„Соблазна во Шентфлоријанската долина“ од Иван Цанкар, дипломска претстава, 1985. Изведена и на Средбата на дипломците на театарските академии од Југославија во рамките на Подбиоковски вечери во Макарска, 1985.

„Тајната вечера кај другарот Арсе“ од Живко Чинго, испитна претстава на I година, 1988. Прикажана и на фестивалот Мало Позорје во Нови Сад, 1990.

„Баал“ од Бертолд Брехт, испитна претстава на I година, 1990.

„Искрените“ од Мариво, испитна претстава на II година, 1991.

„Мртви души“ од Николај Гогољ, испитна претстава на III година, 1992.

„Жена“ од Едвард Бонд, дипломска претстава, 1993.

„Домот на Бернарда Алба“ од Лорка, испитна претстава на I година, 1994.

„Три есенски приказни“ од Јукио Мишима, дипломска претстава, 1997.

„Пепелашка во поправен дом“ од Јануш Гловацки, испитна претстава на I година, 1998.

„Случајот Д.Х.“, испитна претстава на III година, 2000. Прикажана е и на Театарфест во Сараево.

„Аудиција“ од Александар Галин, дипломска претстава, 2001. Прикажана и на Скобрахи 2001.

„Малечката“ од Сема Али, испитна претстава на III година, 2004. Прикажана на фестивалот Мало Позорје во Нови Сад и на Меѓународниот фестивал на студентски театри во Лион, 2004.

„Контаминација Кољада“, дипломска претстава, 2005. Прикажана и на фестивалот Сцена Ап во Приштина во 2005.

„Уплав од Плаут“, испитна претстава на II година, 2007. Прикажана и на Фестивалот на театарски академии во Белград и на фестивалот Сцена Ап во Приштина.

„Театар на бегане“ по текстови на Блок, Галчински, Ласица и Сатински, испитна претстава на III година, 2008.

„Вртелешка“ од Артур Шницлер, дипломска претстава, 2009.

„Варвари“ од Максим Горки, испитна претстава на II година, 2011.

„Во потрага по Данил Хармс“, испитна претстава на III година, 2012. Прикажана и на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп и на 19. Меѓународен фестивал на театарски академии „Истрополитана проект“ во Братислава, 2012.

„Прогонот и убиството на Жан Пол Мара во изведба на дипломците“ од Петер Вајс, дипломска претстава, 2013 изведена и на МОТ истата година.

4.4. Награди и признанија

Специјална награда на стручното жири и награда за најдобра претстава на „Вечерњи лист“ за „Скици од преданието каинавелско“ на Интернационалниот фестивал на студентски театри во Загреб, 1971.

Награда на „Вјесник“, Загреб, за најдобра претстава на Фестивалот на Хвар за „Скици од преданието каинавелско“, 1971.

Награда за режија на „Хасанагиница“ и „Обесеник“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 1979.

Награда за режија на „Свечената вечера во погребалното претпријатие“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 1980.

Награда за уметничко остварување во целина и награда за режија на претставата „Пиреј“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 1982.

Награда за режија на претставите „Натемаго на Филозофскиот факултет“ и „Пахинтика во сон“, Специјална награда за уметничко остварување во целина и Златна плакета на „Нова Македонија“ за „Натемаго на Филозофскиот факултет“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 1984.

Награда „11 Октомври“ за режија на претставата „Пахинтика во сон“, 1984.

Награда „Млад борец“ за претставата „Сцени за шмекерите“, 1985.

Плакета „Јурислав Корениќ“ за режија на претставата „Дождот во Уертемонто“ на Фестивалот на југословенскиот театар – МЕС Сараево, 1986.

Стериина награда за современа сценска драматизација на романот „Дервишот и смртта“, Стериино позорје, 1986.

Награда за уметничко остварување во целина и награда за режија на претставата „Калуѓерички тишини“, како и Златна плакета за севкупен уметнички резултат на весникот „Нова Македонија“ за истата претстава на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 1987.

Награда за најдобра режија за претставата „Брегот на жалоста“ на Театарските средби „Јоаким Вујиќ“, Приштина, 1988.

Награда за режија на „Спиро Црне“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 1989.

Награда за режија на „Мизантроп“ на Фестивалот на југословенскиот театар – МЕС Сараево, 1990.

Награда за претстава и за режија за „Свети Сава“ на Театарските игри на Босна и Херцеговина во Јајце, 1990.

Повелба на печалбарството, Вевчани, 1991.

Награда „Грозданин кикот“ за придонес во развојот на театарското образование што ја доделува Театарот на младите од Мостар, 1997.

Награда за режија на „Коските што доаѓаат доцна“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 1998.

Награда за уметничко остварување во целина за претставата „Лудиот Ибрахим“ на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 1999.

„Гран при“ за „Мурлин Мурло“ на меѓународниот фестивал „Театарски празници“ во Благоевград, 1999.

Награда за режија на „Колку пати ќе умираме“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, 2003.

Претседателски медал за заслуги за придонесот на полето на културата и образованието од Претседателот на Република Косово, 2016.

Државната награда „Св. Климент Охридски“ за животно дело, 2018.

Награда „Војдан Чернодрински“ за животно дело, 2019.

4.5. Фестивали и гостувања

1971 „Скици од преданието каинавелско“ на Фестивалот Охридско лето, Фестивалот на аматерски театри на Југославија во Хвар и Интернационалниот фестивал на студентски театри ИФСК ви Загреб; „Фарса за храбриот Науме“ на Охридско лето.

1974 „Господа Глембаеви“ на Охридско лето.

1976 „Соблазна во Шентфлоријанската долина“ на Денови на македонска култура во Братислава и на Денови на македонска култура во Москва, Ленинград и Киев; „Славата и смртта на Хоакин Муриета“ на Охридско лето; „Сојка“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1977 „Соблазна во Шентфлоријанската долина“ на Охридско лето.

1978 „Големата вода“ на Охридско лето, на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп и на гостување во Ателје 212 во Белград..

1979 „Хасанагиница“ на Охридско лето и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп; „Обесеник“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1980 „Најмалото театарче на светот ‘Зелена гуска’“ на фестивалот „Денови на театарот на младите“ во Мостар, на Фестивалот МЕС во Сараево, на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, на фестивалот „Млад отворен театар“ во Скопје, на Меѓународниот фестивал на новиот театар во Ночера Инфериоре и на гостување во Беневенто и Кава деи Тирени (Италија); „Сојтари“ на фестивалот „Денови на сатирата“ во Загреб, на гостување во ХНК Вараждин и на Охридско лето; „Свечената вечера во погребалното претпријатие“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1981 „Најмалото театарче на светот ‘Зелена гуска’“ на Меѓународниот фестивал на новиот театар во Ночера Инфериоре и на гостување во Агрополи и Искија (Италија), на 5. Средба на театарските аматери во Загреб, на фестивалот „Борштниковите средби“ во Марибор, на Југословенскиот фестивал на детето во Шибеник, на Мостарско културно лето и на гостување во Студентски културен центар во Белград; „Како трупата ‘Сина блуза’ ќе ја прикажеше ‘Животинската фарма’ од Џорџ Орвел“ на 17. Републичка смотра на драмски аматери во Кочани, Југословенскиот фестивал на драмски аматери во Требиње, Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, Млад отворен театар во Скопје, Борштникови средби во Марибор и Студентски културен центар во Белград; „Бркотница“ на фестивалот „Гавелини вечери“ во Загреб и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп; „Житолуб“ на Охридско лето и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1982 „Пиреј“ на Охридско лето и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп; „Како трупата ‘Сина блуза’ ќе ја прикажеше ‘Животинската фарма’ од Џорџ Орвел“ на фестивалот Денови на театарот на младите во Мостар, Фестивалот МЕС во Сараево и на Денови на сатирата во Загреб; „Пепелашка во поправен дом“ на БРАМС, белградска ревија на аматерски и алтернативни мали сцени, на Студентската културно-уметничка манифестација „Заедно 82“ во Сараево, гостување во Словенско младинско гледалиште во Љубљана.

1983 „Кутрите“ и „Бовча“ на Охридско лето; „Пепелашка во поправен дом“ на фестивалот „Горишки средби“ на малите (и експериментални) сцени; „На домашна нега“ на фестивалот „Гавелини вечери“, Загреб, 1983.

1984 „Како трупата ‘Сина блуза’ ќе ја прикажеше ‘Животинската фарма’ од Џорџ Орвел“ гостува во Титоград и Котор во рамките на Театарските денови за ученици и студенти; „Сцени за шмекерите“ на турнеја Белград, Загреб и Марибор; „Натемаго на Филозофскиот факултет“ и „Пахинтика во сон“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1985 „Дожд во Уертмонто“ и „Сцени за шмекерите“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1986 „Дожд во Уертмонто“ на Охридско лето.

1987 „Калуѓерички тишини“ на Охридско лето, на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп и на Фестивалот на југословенскиот театар – МЕС Сараево; „Дервишот и смртта“ на Стериино позорје во Нови Сад, на Фестивалот на

југословенскиот театар – МЕС Сараево, на гостување во Ателје 212, во ХНК Загреб и во СНГ во Љубљана.

1988 „Баал“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1989 „Мизантроп“ на Охридско лето; „Спиро Црне“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп и на Охридско лето.

1990 „Лонг плеј“ на гостување во Москва и Ташкент; „Свети Сава“ на фестивалот „Стеријино позорје“ во Нови Сад, гостување во Белград и на Театарските игри на БИХ во Јајаце, 1990.

1991 „Крик“ и „Клетиот пејач“ на Охридско лето; „Лонг плеј“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1992 „Лулка“ на Охридско лето; „Крик“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1993 „Сонцето заоѓа“ и „Мртви души“ на Охридско лето; „Лулка“ и „Женски прилог во ноќта“ на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1994 „Арсениј“ на Македонските театарски игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1995 „Крал Лир“ на Охридско лето.

1996 „Лепа Ангелина“ на Македонските театарски игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1997 „Медеја“ премиерно изведена на Охридско лето. „Крал Лир“ на Мителфест во Чивидале дел Фриули, на фестивалот Пулско лето, Денови на културата во Тирана, на фестивалот МЕС – Сараево и на Театарските средби во Цанкариев дом, Љубљана; „Смртта на Дантон“ на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1998 „Медеја“ на Фестивалот на европски театар во Гренобл и на гостување во Епинал, Франција, и на гостување во Ателје 212 во Белград; „Коските што доаѓаат доцна“ на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

1999 „Коските што доаѓаат доцна“ на фестивалот „Хомо новус 99“ во Рига и на гостување во Стокхолм во рамки на програмата „Албански траги 99“; „Кралот Иби“ премиерно изведен на Охридско лето; „Лудиот Ибрахим“ и „Мурлин Мурло“ на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

2000 „Коските што доаѓаат доцна“ на Биеналето во Бон; „Лудиот Ибрахим“ гостува во Државниот театар во Истанбул.

2001 „Случајот Д.Х.“ на Меѓународниот театарски фестивал „Тест“ – Загреб.

2003 „Колку пати ќе умираме“ на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

2004 „Дервишот и смртта“ на гостување во Истанбул и на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп; „Марисол“ на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

2005 „Вишновата градинка“ и „Фотографии“ на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

- 2007 „Ревизор“ на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.
- 2008 „Ревизор“ на гостување во ХНК во Загреб.
- 2009 „Црна се чума зададе“ на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.
- 2010 „Црвена магија“ на Фестивалот на камерен театар „Ристо Шишков“ во Струмица и на Фестивалот „Јоаким Интерфест“, Крагуевац.
- 2011 „Црвена магија“ на ТКТ Фест во Тузла.
- 2012 „Чекајќи го Годо“ на Фестивалот „Јоаким Интерфест“, Крагуевац.
- 2014 „Нашиот клас“ на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, на фестивалот Млад отворен театар во Скопје, и на Фестивалот „Јоаким Интерфест“, Крагуевац.
- 2018 „Ужегнатост“ на МТФ „Војдан Чернодрински“, Прилеп и ИТФ „Лица без маски“ – Скопје
- 2019 „Злосторство на 21 век“ на МОТ
- 2021 „Вишновата градина“ на МОТ
- 2022 „Вишновата градина“ на МТФ „Војдан Чернодрински“, Прилеп

4.6. Предавања и работилници

Работилница со студентите по Актерска игра на Институтот за театар во Ташкент, 1990.

„Мултикултурната практика под закана“, предавање на семинарот Културен плурализам: политика и практика во уметноста во рамки на Амстердамскиот летен универзитет, 26 август 1995.

Предавање за студентите по драматургија на Театарската академија во Сараево, 1997.

„Митот меѓу културата и политиката“, Охридски летен универзитет, 17 јуни 1998.

„Митот, историјата и драмата – за ‘Спиро Црне’, ‘Летни Силјане’, ‘Арсениј’ и ‘Лепа Ангелина’ од Благоја Ристески“, предавање на Семинарот за македонски јазик и литература во Охрид, 2000.

„Театар во транзиција“, предавање во Францускиот културен центар во Скопје, 29.11.2000.

„Меѓуетничките односи во Република Македонија“, предавање на Државниот универзитет Аризона, 25 јануари 2001.

Работилници седумдневни со студенти по Актерска игра од Македонија, Германија и Франција (Скопје, Париз, Берлин, Лион и Лил). Презентациите на работилниците „Прашање на точка на гледање“, „Во Палатата на соништата“, „Чекајќи ги варварите“ и „Јас, Данил Хармс“ имаа јавни презентации. Работилниците беа финансирани од Канцеларијата на Германија и на Франција за млади, 2003 – 2013.

Предавање на студентите по драматургија на Универзитетот Браун во Провиденс, САД, 2013

„Одговорноста на уметникот во општествена и политичка криза“, предавање на АКТО фестивал за современи уметности, Скопје, 24 септември, 2016.

Школа за култура и политика, пет триндневни сесии, 2016.

4.7. Објавени текстови

„За Театарот кај Свети Никита Голтарот“, прилог во зборникот *Алтернативно позориште у Југославији*, Стеријино позорје, 1982.

„Od svega na svetu najteže je sačuvati pozorište“, заеднички текст со Слободан Унковски, во *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, Стеријино позорје, Ново Сад, 1982, стр. 123-126.

„На крстопатот на старото и новото“, говор на Собирот на културните работници на СРМ, објавен во *Културен живот*, бр. 7-8, 1989.

„Задоцнети белешки“, стр. 109-114, објавено во Зборникот *Актерството и режијата во македонскиот театар*, уред. д-р Јелена Лужина, во издание на МТФ „Војдан Чернодрински“, 1999.

„Митот, историјата и драмата – за ‘Спиро Црне’, ‘Летни Силјане’, ‘Арсениј’ и ‘Лепа Ангелина’ од Благоја Ристески“, објавено во Зборникот *Прилози за историјата на македонскиот театар*, уред. д-р Јелена Лужина, во издание на МТФ „Војдан Чернодрински“, 2000, стр. 137-149.

„Длабочината на мислата и бездните на моралот“, *Културен живот*, бр. 1, 2000.

„Роман со власта – Како темнината го проголта Мејерхољд“, по повод шест децении од смртта на Мејерхољд, *Утрински весник*, 2 февруари 2000.

„Сто години подоцна: откривање на митот“, објавено во *Современост*, бр. 1 – 3, 2001.

„Наместо поговор: Недостигот на стратегија“, кон Данкан Пери, *Политика на теророт*, Магор, Скопје, 2001.

Од издавачот, предговор кон фототипското издание на Horace G. Lunt, *Grammar of the Macedonian Literary Language*, Скопје, 1952 (*Граматика на македонскиот литературен јазик* од Хорас Лант), Фондација Отворено општество – Македонија, Скопје, 2012.

4.8. Преводи на драмски текстови

„Пепелашка по име Луција“ од Антонин Ходек, превод од чешки, изведен во Драмски театар, Скопје, 1970.

„Сојка“ од Милан Кундера, превод од чешки, изведен во Народен театар – Куманово, 1975.

„Замок“ од Иван Клима, превод од чешки, објавен во *Културен живот*.

„Крчма под зеленото дрво“ од Петер Ковачик, превод од словачки, изведен во МНТ, 1977.

„Бркотница“ од Лев Бирински, превод од чешки, изведен во Драмски театар, 1980.

„Кандид“ од Волтер, адаптација: Алена и Јарослав Востри, превод од чешки, изведен во МНТ, 1980.

„Сојтари“ од М. Ласица и Ј. Сатински, превод од словачки, изведен во МНТ, 1980.

„Зелената гуска“ од К.И. Галчински, превод од чешки, изведен од Театарската работилница ФФ, 1980.

„Пепелашка во поправен дом“ од Ј. Гловацки, превод од чешки, изведен од Театарската работилница ФФ, 1982.

„Сцени за шмеќерите“ од А. Пшидал, превод од чешки, изведен од Театарската работилница ФФ, 1984.

„Балада за големиот костур“ од М. де Гелдерод, превод од чешки, изведен во НТ „Војдан Чернодрински“, 2004.

„Црвена магија“, М. де Гелдерод, превод од чешки, изведен во НТ „Антон Панов“, 2009.

„Зелениот папагал“ од А. Шницлер, превод од англиски заедно со Ема Маркоска Милчин, изведен во МНТ под наслов „Подемот и падот на кабарето“, 2013.

„Нашиот клас“ од Т. Слобоѓанек, превод од англиски заедно со Ема Маркоска Милчин, изведен во Театарот за деца и младинци, 2014 и објавен во Културен живот.

„Ужегнатост“ од Иван Вискочил, превод од чешки заедно со Ема Маркоска Милчин, изведен во Артопија, 2018.

„Аждер“ од Евгениј Шварц, превод од руски заедно со Ема Маркоска Милчин, изведен во Народен театар – Битола, 2018.

„Злосторството на 21 век“ од Едвард Бонд, превод од англиски заедно со Ема Маркоска Милчин, изведен во Театар „Џинот“ – Велес, 2019.

4.9. Објавени текстови за театарската дејност на Владимир Милчин (искористени во реконструкциите и истражувањето на примарниот материјал)

Risto Lazarov, „Sezona koja će se pamtiti“ (за претставата „Пиреј“) во *Savremena drama i pozorište u Makedoniji*, зборник уреден од Благоја Иванов, Стериино позорје, Нови Сад, 1982, стр. 338-342.

Петре Бакевски, *Премиери*, книга со рецензии, „Фреска на патилата“ (за „Пиреј“), стр. 19-22, „Во мрежата на црнилата“ (за „Житолуб“), стр. 32-235, „Големата вода на животот“ (за „Големата вода“), стр. 61-63, „Матно е сето тоа во нас...“ (за „Господа Глембаеви“), 170-173, „Драма за тековите на свеста“ (за „Бовча“), стр. 181-184, „Таков е светот“ (за „Кандид“), стр. 200-202, „Иронија и илузии“ (за „Сојтари“), стр. 209-210, „Кога се бркаат сојки“ (за „Сојка“), стр. 237-239, Македонска ревија, Скопје, 1983.

“O Klajnu” – razgovor s Vladimirom Milčinom, објавено во книгата *Dramska režija* од Radoslav Lazić, Белград, 1985, стр. 150-154.

Во Иван Ивановски, *Битолски театарски деноноќија*, Мисирков, Битола, 1987, „Претстава со иронија и модерен дух“ (за „Натемаго на Филозофскиот факултет“), стр. 137-140, и „Драма за нашето време“ (за „Калуѓерички тишини“), стр. 186-190.

Во Иван Ивановски, *Плодови на времето*, театарски критики за дела од македонски автори, Култура, Скопје, 1988, „Заокружување на една трилогија“ (за „Житолуб“), стр. 23-26, „Етичките и моралните дилеми на човекот“ (за „Преспански круг со црвена боја“), стр. 54-47, „Драмска кантата за една голема трагедија“ (за „Пиреј“), стр. 195-198, „Сценско преточување на роман“ (за „Рамна земја“), стр. 203-207.

Aleksandar Milosavljević, „Slučaj gostovanja predstave 'Sveti Sava' u Beogradu“, во зборникот *Kultura vlasti – index smena i zabrana*, Radio B92, 1994, стр. 21-28.

Во Владимир Додовски, *Театарски времеплов, хроника и критички осврти за дејноста на Народниот театар од Битола*, БИД „Мисирков“, Битола, 1994, „Жестока, беспопштедна сатира“ (за „Свечената вечера во Погребалното претпријатие“), стр. 111-112, „Неуништливиот 'Пиреј'“ (за „Пиреј“), стр. 117-119, „Експлозија на слободата“ (за „Калуѓерички тишини“), стр. 147-148.

Во Gradimir Gojer, *Pozornica (kazališne marginalije)*, Radio Kameleon Tuzla i Bosanska biblioteka Klagenfurt – Austrija, 1997, „Teatarska seansa“ (за „Руво“), стр. 103-105, и „Uz čaj i preko zida“ (за „Предел сликан со чај“), стр. 121-124.

Иван Ивановски, *Пред крената завеса – скопска театарска хроника*, Дирекција за култура и уметност Скопје, 1998, книга со рецензии, „Триумф на младоста“ (за „Мртви души“), стр. 20-22, „Драма со длабока филозофска суштина (за „Сонцето заоѓа“), стр. 39-41, „Дело кое им припаѓа на сите времиња“ (за „Мизантроп“), стр. 74-76, „Словита претстава“ (за „Баал“), стр. 101-104, „Дело со раскошна асоцијативност“ (за „Кандид“), стр. 160-162, „Навраќање на стариот литературен мотив“ (за „Хасанагиница“), стр. 172-174, „Црнохуморна визија за современиот отуѓен човек“ (за „Обесеник“), стр. 174-177, „Демистифицирање на личностите“ (за „Господа Глембаеви“), стр. 209-211, „Варијации на теми за односот спрема револуцијата“ (за „Хелдерлин“), стр. 228-229, „Уште едно ново и надежно режисерско деби“ (за „Лузитанското страшило“), стр. 254-255.

Сашо Огненоски, „Моделот 'Медеја' низ режисерската поетика на Владимир Милчин“ во Зборникот *Актерството и режијата во македонскиот театар*, уред. д-р Јелена Лужина, МТФ „Војдан Чернодрински“, 1999, стр. 115-117.

Тодор Кузманов, *Играта продолжува*, МНТ, Скопје, 2001, книга со рецензии, „Драма за Охридската архиепископија“ (за „Арсениј“), стр. 25-27, „Современа фарса“ (за „Летни Силјане“), стр. 50-52, „За моќта, власта и лудилото“ (за „Лудиот Ибрахим“), стр. 116-117, „Силниот Крал Иби“, стр. 132-133.

Сашо Огненовски, *Режисерската семантика на Владимир Милчин – декодирање на театарските знаци*, магистерски труд одбранет на ИСППИ во Скопје, издание на Педагошки факултет при Универзитетот „Св. Климент Охридски“, Битола, 2002.

Во Лилјана Мазова, *ТОЈ и ТИЕ – театарски сложувалки*, ФДУ, Скопје, 2003, поглавјата „Акцент на убавиот збор“ (за соработката на Благоја Ристески – Платнар и Владимир Милчин), стр. 91-116, и „Одразот на страшната измешаност на животот и на смртта“ (за соработката на Блаже Миневски и Владимир Милчин), стр. 203-221.

Ана Стојаноска, „Македонски постмодерен театар“ во *Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес*, прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија, Книга 13, МАНУ, Скопје, 2004, стр. 215-223.

Ана Стојаноска, „Бескрајот како предизвик (за театралноста на дервишките ритуали во претставите на Владимир Милчин), *Културен живот*, бр.3/2005, стр. 92-99.

Иван Ивановски, „Полнокрвно присуство и во театарот“ (за „Пиреј“ и „Колку пати ќе умираме“), *Театарски гласник*, бр. 66-67, Скопје, 2006, стр. 117-119.

Ана Стојаноска, *Македонски постмодерен театар*, Факултетот за драмски уметности, Скопје, 2006. Авторката ги анализира претставите „Фарса за храбриот Науме“ и „Како трупата ‘Сина блуза’ ќе ја прикажеше ‘Животинската фарма’ од Џорџ Орвел“ на стр. 53-74.

Во *Искушеници Талијиних ђуди – позоришне критике и прикази 1983 – 2004* од Мирко Жариќ, во издание на Панорама, Приштина, 2007, критичарот ги објавил своите рецензии за претставите „Конфитеор“ („Ковачи сопствених окова“, стр. 66-70), „Дервишот и смртта“ („Испит савести“, стр. 105-109), „Калуѓерички тишини“ („Трагична и комична визија егзистенције“, стр. 182-184), „Брегот на жалоста“ („Судбина вечитог губитника“, стр. 241-243) и „Свети Сава“ („Трагедија власти и владања“, стр. 351-355).

Ана Стојаноска, „Владимир Милчин (1947)“ во *Театарот на почвата на Македонија – XX век*, прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија, Книга 15, МАНУ, Скопје, 2007, стр. 59-66.

Томислав Османли, „Театарски иконописци и иконоборци“, *Нова Македонија*, 4-5 октомври 2008, и „Театар во(н) утопија“, *Нова Македонија*, 11-12 октомври 2008.

Во *Алтернативен театар во Македонија* од Љубиша Никодиновски – Биш, „Театар ‘Кај Свети Никита Голтарот’“, стр. 38-66, „Театарска работилница на Филозофскиот факултет“, стр. 127-176, Магор, Скопје, 2009.

Звонко Танески, *Словачко-македонски литературни и културни односи* (на словачки), (докторска дисертација), Институт за светска литература при Словачката академија на науки, Братислава, 2009. На стр. 132-134, докторандот Звонко Танески пишува за забраната на „Големата вода“ во театарот Нова сцена во Братислава.

Goran Cvetković, „Raspevana istorija potresnog sarkazma“ (рецензија за „Подемот и падот на кабарето“), *Radio Beograd 2*, 2 јули 2013.

Goran Cvetković, „Šta je pogrom?“ (за „Нашиот клас“), *Radio Beograd 2*, 5 мај 2014.

Goran Cvetković, „Prokletstvo talenta – ili tragična rapsodija beznađa“, *fantazmagorija u dva dela* (за „Заспаниот разум раѓа чудовишта или Денес не напишав ни збор“), *Radio Beograd 2*, 15 јуни 2015.

Реконструкција на избраните претстави

5.1.

Сид за водата

„Големата вода“ од Живко Чинго, „Нова сцена“ – Братислава, 1977

*Престани, ненароден елементу!*⁷

Историјата на театарот, еднакво колку и одиграните претстави, ја сочинуваат и оние што никогаш не се одиграле. Тие дури и појасно говорат за состојбите во општествата што ги оневозможиле/забраниле/укинале и имаат долгорочен одек во историјата, но и во уметноста.

„Големата вода“ од Живко Чинго, во режија на Владимир Милчин, во театарот „Нова сцена“ (Divadlo Nová scéna) во Братислава е претстава која никогаш не се одиграла до крај. Премиерата била откажана по првата генерална проба која била прекината поради присуството на полицијата во салата. Од претставата не постојат снимки, ниту фотографии, само белешки од архивите на службите за државна безбедност⁸.

Водата

Засекогаш ќе остане сиромав оној писател што ќе замижи пред сегашноста, но најголема казна ќе падне врз лицето на најталентираните автори ако рамнодушно се однесат кон своето време⁹.

Раскажувачот, романописец и драмски писател Живко Чинго (1935 – 1987) е клучна фигура на македонската уметничка проза. Вниманието на книжевната јавност го свртува уште со своите први раскази објавувани на крајот на 50-тите години, а неговата раскажувачка исклучителност е конечно потврдена со збирката раскази „Пасквелија“ од 1963 година. Автор е и на збирките раскази „Нова Пасквелија“ (1965), „Пожар“ (1970), „Вљубениот дух“ (1976), „Накусо“ (1984), „Гроб за душата“ (1989) и „Бунило“ (1989), на романите „Сребрените снегови“ (роман за деца, 1966), „Големата вода“ (1971), „Бабаџан“ (1989) и „Ал“ (1989), на драмите „Образов“ (1973), „Сидот, водата“ (драматизација на романот „Големата вода“, 1976), „Кенгурски скок“ (1979) и „Макавејските празници“ (1982), како и на филмските сценарија „Жед“ (1971), „Поле“ (1971) и „Пчеларник“ (1988). Неговото творештво е високо вреднувано од критиката и наградувано (Октомвриска награда за „Нова Пасквелија“, наградата на „Детска радост“ за „Сребрените снегови“, награда на Фестивалот Стеријино позорје за „Сидот, водата“), а неговите дела се преведувани на српскохрватски, словенечки, албански, руски,

⁷ Чинго, 1977.

⁸ <https://mvr.gov.mk/page/uprava-i-bezbednost-za-kontrarazuznavanje>

⁹ Живко Чинго <https://www.ohridnews.com/delata-na-zhivko-chingo-sodrzhat-magi-a-ko-a-pleni-so-azikot-i-osvo-uva-nasha-obvrska-e-da-go-chuvame-spomenot-na-ovo-velikan/>

полски, француски, унгарски, германски и италијански јазик. Од 1979 до 1983 година бил директор на Драмата при Македонскиот народен театар (МНТ).

Естетиката на писателот Чинго никогаш не е одвоена од етиката, но не за уметноста да ѝ служи на стварноста, ами за стварноста да биде клучна уметничка цел. Кај Чинго интензивно се судираат и се прелеваат едно во друго драматичното и поетското. Тој раскажува најчесто во прво лице еднина, на јазик во којшто простиот, народски збор се преплетува со најпрефинетата поетска реч. Светот во неговите дела – колку реалистичен толку и магичен¹⁰, е свет на еден зафрлен, одамна заборавен предел, целосно изместен од бурните општествено-политички промени. Времето кај Чинго е секогаш време на превирања, на пресврти и трансформации. Револуцијата кај Чинго без исклучок се случува во луѓето, а тоа се луѓе на страсти и контрадикции, и токму поради тоа на читателот му се чинат толку вистински. Важно е да се спомне и специфичниот хумор на Чинго, којшто во неговите дела се остварува како „супериорен став над застрашувачкиот момент“¹¹. Негова тема се хуманистичките и етичките вредности предизвикани од радикалните историски пресвртници, како турбулентните 40-ти и 50-ти години на XX век. Затоа неговите раскази, драми и романи се вистински, уметнички автентични, историски сведоштва.

Романот „Големата вода“ ги обединува сите клучни обележја на прозата на Чинго. Тој е приказна за *проклетите часови* на децата поминати во домот за воени сираци „Светлост“ од 1946 до 1949 година. Светот на децата, останати без дом и без никој свој, по смртта на нивните таковци – јунаци или предавници, се судира со суровиот свет на возрасните и самите осакатени од војната, кои можат да ги научат само на страдање.

Не запомнав друго место каде толку бргу умира детството¹².

Преку детски невиниот и чист поглед на светот на раскажувачот Лем Никодиноски, пред читателот се низат сцени на растење низ постројувања, испитувања и казнувања, но и низ детски игри и итри надмудрувања на строгиот ред и дисциплина, како мали проблесоци на слободата. Сцените се поетски вообличени, секогаш помеѓу реалното и фантастичното. Колку што поради високиот сид на сиропиталиштето е недофатлива, толку е и стварна во детските мечти Големата вода, преку која се стига до Сентерлевиот рид, каде што е секогаш топло и меко како во мајчината прегратка.

Големата вода – толку блиска а толку недостижна, е слободата за која иако толку многу се крварело во војната и толку пожртвувано се чува од предавниците по победата, како сè уште никој да не може да ја почувствува. Ниту Лем со својот талент поетски да го промислува светот, ниту неговиот најдобар другар и заштитник Исак Кејтен со својата итрина и непокор, ниту воспитувачот Трифун Трифуновски со својата засекогаш детска душа, ниту соученикот Методија Гришкоски со своите поткажувања и подлижувања, ниту управителот на домот Аритон Јаковлески Татенцето со својата војничка строгост и немилосрдна дисциплина, ниту другарката Оливера Стрезоска со својата фанатична занесеност по Големиот учител Јосиф Висарионович.

Се пишуваат реферати полни со цвеќе, а наоколу никнува трње. Поткажувањата, кукавичлакот и злобата цутат како ран компир... Секој од секого се варди, секој од секого бега, се затвора во себеси...¹³

¹⁰ Цепаровски, 2009 <http://mirage.com.mk/index.php/mk/spisanie-mirage/327-22/hibrid/159-2013-04-23-09-24-53>

¹¹ Бошковски, 1970.

¹² Чинго, 2016.

¹³ Чинго, 2016.

„Големата вода“ – ремек-дело на македонската современа книжевност, е критика на репресивните режими втемелени врз и одржувани со идеологии на исклучивост, злоупотреба на моќ, лицемерие и насилство, од кои еднакво страдаат и оние кои ги застапуваат, оние кои со нив се контролираат и оние кои им се спротивставуваат.

Сидот

Во 1973 година, за потребите на подготовките на претставата во режија на Бранко Ставрев (1939) во Македонскиот народен театар во Скопје (понатаму во текстот *МНТ – Скопје*), Чинго прави драматизација на романот со наслов „Сидот, водата“. Претставата на Ставрев оставарува успех не само на матичната сцена, туку и пошироко во Југославија, освојувајќи награда за драматизација на Фестивалот Стеријино позорје во Нови Сад. Словачкиот режисер Владимир Стрниско (Vladimír Strnisko, 1938) и Станислав Мичинец (Stanislav Míčinec, 1937) – главниот драматург на театарот „Нова сцена“ од Братислава, кои во 1976 година престојувале во Скопје во рамките на соработката на МНТ и „Нова Сцена“¹⁴ за да одберат текст од репертоарот на МНТ којшто би се поставил и на нивната сцена, се одлучиле токму за „Големата вода“. Тогашното раководство на МНТ – Стојмир Поповски, како управител на МНТ, и Чинго, како директор на Драмата, за режисер кој ќе патува во Братислава да ја постави драмата го определуваат Владимир Милчин, кој во тоа време бил редовно вработен во МНТ како драматург и раководител на Малата сцена.

Есента 1976 година Милчин почнува со пробите во Братислава, а во Скопје почнуваат пробите за „Крчма под зеленото дрво“¹⁴ („Křchma pod zeleným stromom“, 1976) на словачкиот писател, драматичар и сценарист Петар Ковачик (Peter Kováčik, 1936) во режија на Стрниско. Претставата на Стрниско во МНТ, според иницијалните планови, имала премиера на 27.2.1977 година, а премиерата на Милчин во „Нова сцена“ закажана за 26.2.1977, прво била презакажана за 5.3.1977, па одложена за 13.3.1977, за и официјално да биде откажана по пробата на 26.2.1977 година.

*А можеби оваа последна проба за која и актерите и јас
знаеме дека е п о с л е д н а т а, можеби ова е премиерата?¹⁵*

Од братиславската „Големата вода“ не постојат фотографии, ниту снимка. Единствените записи од кои може да се претпостави каква била оваа претстава се есејот на Милчин „По неколку илјади века сè ќе се дознае“, објавен во неделникот „Екран“ на 18.3.1977 година, како портрет на забранетата претстава, и извештајот на костимографката Јелена Патрногиќ^{vi} за пробите што ги следела во Братислава, поднесен на 3.3.1977 на барање на македонската Служба за државна безбедност (СДБ).

Може да се разбере дека се работело за раскошна постановка на делото на Чинго, во која биле искористени сценските потенцијали на автентичната драматичност и поетичност на книжевното дело. Драматизацијата што Милчин ја направил за потребите на подготовките на претставата во Братислава¹⁶, освен што му е без остаток верна на романот, во целост го прави сценски апликативен автентичниот јазик на Чинго. Структурата ја следи фабулата на романот, давајќи фокус на епизодите кои носат посебен визуелен, но и потенцијал за игра. Клучна за раскошот и целовитоста на претставата, но и нејзина најголема вредност, била токму актерската игра.

¹⁴ <https://mnt.mk/prestavi-menu/arhiva/krchma-pod-zelenoto-drvo-27-02-1977>

¹⁵ Милчин, 1977.

¹⁶ Не е користен текстот „Сидот, водата“.

Актерот е сиот во улогата. Тоа е тоа, си мислиш, никако поинаку¹⁷.

Актерите биле еднакво прецизни и интензивни и во индивидуалните парчиња – како хистеричниот напад на другарката Оливера кога ќе дознае дека портретот на Големиот учител е уништен, и во колективните сцени – како натпреварот на таленти којшто изгледал како парада на сираците преправени во балерини, диригенти, акробати, трактористи, машинисти... придружувани со тропанџа на барабан и чкрипење на виолина.

И покрај тоа што ова бил негов прв професионален ангажман надвор од државата и што првпат работел со ансамблот на „Нова сцена“, благодарение на соработката на театрите, Милчин имал можност неколку години континуирано да ја следи работата и повеќепати да се среќава со овие актери. Дополнително, владеењето на чешкиот јазик¹⁸, кое му помагало во разбирањето и брзото совладување на словачкиот, му овозможувало непосредна комуникацијата со актерите и со екипата. Бунтовникот Кејтен го играл Милан Књажко (Milan Kňazko, 1945) – тогаш популарен словачки театарски и филмски актер, подоцна едно од лицата на Каdifената револуција^{vii} во 1989 година и министер за надворешни работи (1992 – 1993) и за култура (1998 – 2002) на Словачка. Поетот Лем го играл Емил Хорват (Emil Horváth, 1945) – актер и режисер, кој денес работи како професор по Актерска игра на Академијата за изведувачки уметности во Братислава (Vysoká škola múzických umení v Bratislave). Управителот Аритон Јаковлески го играл актерот Душан Блашковиќ (Dušan Blaškovič, 1930 – 2001), кој бил познат словачки партизан. Воспитувачката Оливера Стрезоска ја играла Ида Рапаичова (Ida Rapaichová, 1943) – прославена словачка рецитаторка, која во 1994 година станала пратеничка во Собранието на Словачка. Воспитувачот Трифун Трифуноски го играл Маријан Лабуда (Marián Labuda, 1944 – 2018), кој во 1985 година се прослави со улогата во култниот „Село мое малечко“ (“Vesničko má středisková”) на чешкиот режисер Јиржи Менцл (Jiří Menzel, 1938 – 2020).

Значењата на текстот не само што биле пренесени на сцената, туку благодарение на свесноста на актерите за актуелноста на претставата во општествениот момент, кое кај секого од нив, без разлика на личните идеолошки позиции, предизвикувало дополнителна мотивација, биле и оставарени во целосен интензитет.

Репликите ги чувствувам како брановите на Големата вода. Текстот се разоткрива низ значења и звуцења кои на дотогашните проби ни се чинеа недофатни¹⁹.

Со цел да се долови атмосферата на сиромаштијата во првите години по војната и суровото студенило на сиропиталиштето, но и за да овозможи што поразновидна функционалност, на сцената немало многу декор, а малкуте сценски елементи имале симболично значење.

Пет-шест дрвени капаци кои го заменуваат Сидот, црни завеси наоколу и молерски скали наместо дрвото сраснато со Сидот од кое Кејтен и Лем ја гледаат Големата вода, надежта... И актери на сцената²⁰.

¹⁷ Патрногиќ, 1977.

¹⁸ Поради оштетувањата на куќата во земјотресот во Скопје во 1963 година, Милчин средното гимназиско образование го поминал во Прага.

¹⁹ Милчин, 1977.

²⁰ Милчин, 1977.

Во клучната сцена во која Кејтен на Лем му ја покажува слободата, масите и столчиња од сцените во училищата се натрупувале за да станат стрмниот, тешко прооден пат што мора да се изоди за да се заслужи Големата вода.

Во строгоста на костимите – војнички, чиновнички и ученички униформи, костимографката Патрногиќ интервенирала со детали во јаки бои (црвена, марама, црвени гајички), кои носат дополнителни симболични значења. Употребата на костимите од страна на актерите во сцените исто така била начин за генерирање содржина. Пример за тоа била последната сцена во претставата, кога актерот кој го играл Татенцето, препознавајќи ја промашеноста на својот живот во одбраната на Кејтен, бавно ја соблекувал војничката униформа и во самоубиство тргнувал во својата бела селска поткошула и гаќи.

Истрел и тишина... Крик, момчето не го сфаќа значењето на отворената порта, оди до сидот, ги крева рацете, остри срчи и болка... Така младиот Милчин ја завршува претставата Големата вода, претстава од висок стил, со мајсторски избор на актери. Врвно остварување во кое идејата, креацијата и делото на Ж. Чинго се чисти како солза²¹.

Се чини дека со братиславската „Големата вода“ – инаку десетта^{viii} професионална режија на тогаш само дваесет и деветгодишниот Милчин, тој ја потврдил својата дотогаш поставена режисерска поетика. Темата на борбата на поединецот со репресивните режими од минатото, чии аспекти се расветлуваат во политичките актуелности, сценската монументалност која првенствено се постигнува со посветената колективна игра на ансамблот од актери со емотивен и телесно интензивен израз и со симболичната употреба на визуелните елементи – се амблематични обележја на неговите претстави и денес.

Трнливиот пат до Сентерлевиот рид

Во фељтонот објавуван во 2011 година, во којшто пред јавноста го отвора досието бр. 2563, кое за него го водела Службата за државна безбедност од 1976 до 1987 година, како одговор на отворената постапка за негова лустрација^{ix}, Милчин пишува дека уште на самиот пречек во Братислава му било укажано од директорот на театарот, словачкиот драматург Далибор Хегер (Dalibor Heger, 1930 – 2011) дека треба да биде внимателен со текстот и дека меѓу актерите владее поделеност по прашање на волјата да се учествува во подготовките на претставата. Ваквите предупредувања биле изненадувачки, бидејќи само три месеци претходно Милчин во Братислава без проблем ја направил поделбата во која биле вклучени актери од театарот со кои веќе имал пријателски однос развиен во текот на изминатите години на соработка на „Нова сцена“ и МНТ. Дел од актерите во поделбата во 1971 година добиле трансфер во „Нова сцена“ – инаку, театар познат по својот булеварски репертоар со оперети и водвиљи, откако по окупацијата на Чехословачка од силите на Варшавскиот пакт бил затворен нивниот матичен „Театар на корзо“ (Divadlo Na korze), основан 1968 година. Директор на тој театар бил токму режисерот Стрниско, а Милчин се сеќава дека по „нивно (на актерите) кажуваче, тој театар бил затворен по интервенција на конзулот на СССР во Братислава поради поставување на проблематични авангардни текстови во програмата“. Меѓу актерите во поделбата имало и поранешни партизани и поддржувачи на политиките на СССР.

Иако текстот го избрале претставници на „Нова сцена“ и постоел службен акт на Министерството за култура на СР Словачка со којшто текстот се одобрува во рамките на

²¹ Патрногиќ, 1977

репертоарниот план на „Нова сцена“²², по неговото преведување, раководството на театарот и претставниците на државната агенција за литература (LITA, Slovenská literárna agentúra), што одобрувала преведување и споделување книжевни текстови, имале сериозни забелешки поради отворената критичност кон повоените политики на Советскиот Сојуз. Таква критичност, во тогаш актуелната политичка ситуација на разбудени антисоветски граѓански движења, Словачка – дел од социјалистичката федерација Чехословачка под силно влијание и контрола на СССР – не можела да си ја дозволи. Дополнително, подготовките на претставата коинцидирале со објавувањето на „Повелба 77“ („Charta 77“) – неформална граѓанска иницијатива за критика на чехословачката власт поради кришењето на човековите политички, граѓански, економски и културни права, гарантирани со државниот устав и со повеќе меѓународни документи^x.

Иако подготовките не биле официјално прекинати, Милчин се сеќава на пријателски предупредувања дека пробите тајно се снимаат, на барањата за интервенции и за кратења во текстот, неочекувани поплаки од некои актери дека всушност не разбираат што треба да играат, ненајавени посети на пробите од страна на раководството и на претставници на локалните и државни, не исклучиво културни институции, критики дека „режијата дава метафорични димензии на текстот“²³, па дури и отворени закани кон актерите потписници на „дисидентската повелба“, но и кон режисерот, во случај Југославија официјално да ја поддржи повелбата. На крајот, премиерата на претставата била откажана по генералната проба, и наспроти одбивањето на режисерот, била прекината од раководството на „Нова сцена“ поради големо присуство на полиција во салата.

Обид за каква и да е рамноправност: Му велам на испициентот да не го гаси осветлението во салата. Да знаеме пред кого сè играме²⁴.

Официјалната причина за откажување на премиерата била дека текстот не бил регистриран од државната комисија за литература, во согласност со законот секој текст што се поставува на сцените на театрите во Чехословачка да биде одобрен од комисијата и објавен најмалку 18 месеци пред премиерата. Милчин пишува дека ваквата законска обврска била донесена половина година по преведувањето на текстот на словачки јазик. Поради недоследноста кон административните обврски од своите позиции биле сменети раководните лица на театарот – директорот на „Нова сцена“ Хегер, шефицата на Драмата на „Нова сцена“ Хана Ковачикова (Hana Kováčová), драматурзите Станислав Мичињец и Емилија Штерцова (Emília Štercová), како и тогашниот министер за култура на Словачка, поетот и публицист Мирослав Валек (Miroslav Válek, 1927 – 1991).

Испратен со извинувања за *неодговорноста на драматурзите*, сочувство за *неможност* *уметнички да се реализира* и отворена покана следната година да дојде повторно да режира *друг текст* на македонски автор, со ансамблот којшто *во него добил режисер кој уметнички го провоцираше актерскиот материјал и ги инспирираше членовите за нови актерски достигнувања*²⁵, Милчин се враќа во Скопје. Од раководството на МНТ добива предупредување да не дава изјави за медиумите, бидејќи договорот за соработка со „Нова сцена“ е сè уште активен, и барање за извештај за престојот во Братислава. За

²² „Хронологија на настаните околу поставувањето на Големата вода во Братислава“, извештај на Владимир Милчин поднесен по враќањето од Братислава на барање од Управата на МНТ.

²³ <https://okno.mk/node/13181>

²⁴ Милчин, 1977.

²⁵ Писмо од новиот директор на „Нова сцена“ Карел Влах (Karel Vlach, 1911 – 1986, чешки тенор, диригент и композитор), упатено до директорот на МНТ Живко Чинго на 7.3.1977 година

истото неколкупати го контактираат и службите на државната безбедност, пред кои детално ги опишувал инцидентите поврзани со подготовките на претставата. Во 2000 година, искористувајќи го правото обезбедено со Законот за пристап и увид во личните досиеја, Милчин открива дека уште пред да биде испратен да ја режира токму „Големата вода“ во Братислава, на 9 октомври 1976 година, било предложено, а кога веќе режирал, на 14 јануари 1977 година, било и одобрено, од идеолошки и политички причини да му се отвори досието бр. 25630 со псевдоним *Драматург*, под сомнение дека бил анархолиберал кој работел врз уништување на уставниот поредок на земјата.

Забраната на претставата во Братислава, но и позицијата што ја зазеле домашните институции по однос на ова, само ја потврдиле разочарувачката актуелност која романот на Чинго сè уште ја имал и во локалниот контекст.

Се случи така што мојот пријател, словенечкиот поет Томаж Шаламун²⁶ ме пречека на Скопската железничка станица. Ја ислуша мојата приказна за „Големата вода“ и ми рече: „Мораш да ја поставиш на сцена. Инаку таа ќе те отруе“. И навистина, претставата ми тежеше како неродено бебе²⁷.

Таму каде што водата е голема

Естетиката на Владимир Милчин, исто како и онаа на авторот на „Големата вода“, никогаш не е одвоена од етиката, но не за уметноста да ѝ служи на стварноста, ами за стварноста да биде клучна уметничка цел.

Доследно на ова, тој не се откажал и веќе на крајот на истата 1977 година, премиерата на „Големата вода“ се случила на сцената на Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје²⁸. „Големата вода“ е првата режија на Милчин во овој театар, како и прва негова режија на албански јазик. Со неа почнува речиси дваесетгодишната соработка со овој ансамбл, со којшто Милчин ги создава и претставите „Бовча“ (“The Bundle”, 1981) од Едвард Бонд^{xi} (Edward Bond, 1934) во 1982, „Пахинтика во сон“ (“Pahintikë në ëndërr”, праизведба) од Џабир Ахмети (Xhabir Ahmeti, 1945) во 1984, „Дожд во Уертемонто“ („Shi në Uertomonto”, 1979 – праизведба) од Ресул Шабани (Resul Shabani, 1944) во 1985, „Сонцето заоѓа“ (“Le Soleil se couche”, 1934) од Мишел де Гелдерод (Michel de Ghelderode, 1898 – 1962) во 1993, „Крал Лир“ (“King Lear”, 1783) од Вилијам Шекспир (William Shakespeare, 1564 – 1616) во 1995 во копродукција со фестивалот Охридско лето, „Коските што доаѓаат доцна“ (“Eshtrat që kthehen vonë”, праизведба) од Теки Дервиши (Teki Dervishi, 1943 – 2011) во 1998 и „Дервишот и смртта“ (“Derviš i smrt”, 1966) од Меша Селимовиќ (Meša Selimović, 1910 – 1982) во 2003 година.

На ансамблот кој не го познавав му ја раскажав мојата братиславска историја... Четири дена ги следев актерите како читаат разни улоги. Актерот Селман Јусуфи²⁹ го играше не само момчето Лем Костадиноски, туку и актерот Емил Хорват, Салаетин Билал³⁰ го играше Кејтен и Милан Књажко, Бајруш Мјаку³¹ го играше воспитувачот Трифун Трифуновски, но и актерот Маријан Лабуда, Мејди Бајрактари³² го играше сталинистот

²⁶ Tomaž Šalamun, 1941 – 2014.

²⁷ <https://okno.mk/node/13100>

²⁸ Основана во 1950 година, од 2004 НУ Албански театар – Скопје.

²⁹ Selman Jusuf, 1950 – актер од ансамблот на Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје.

³⁰ Salaetin Bilal, 1942 – 2018 - актер од ансамблот на Турската драма при Театарот на народностите во Скопје.

³¹ Bajrush Mjaku, 1952 – режисер и актер кој настапува со ансамблот на Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје.

³² Mehdi Bajraktari, 1936 – 1995 – актер од ансамблот на Турската драма при Театарот на народностите во Скопје.

Аритон Јаковлевски, но и партизанот Душан Блашкович. Игравме претстава која беше и претстава за гилотинираната претстава³³.

Со „Големата вода“ во Албанската драма, Милчин дополнително ја интензивирал драматичноста и поетичноста на делото на Чинго, подвлекувајќи ја неговата вознемирувачка актуелност со штотуку преживеаното искуство во Братислава, кое низ непосредниот пристап во работата со ансамлот, успеал да го вклопи како содржинска линија на претставата. Учесството на костимографката Патрногиќ во процесот на подготовки и на оваа постановка, дополнително овозможило одржување на таквиот континуитет и на визуелно ниво. Костимите ја задржале строгоста на униформите, но и изветвеноста од сиромаштијата, како и симболичните детали, а сценографот Бранко Костовски (1924 – 1994)^{xii}, кој за референца ја имал (приказната за) сценографијата на братиславската „Голема вода“, на сцената на Театарот на народностите во Скопје поставил сид од дрвени капаци и дрво од заковани иверки. Младиот ансамбл, мотивиран од режисерот, со својата колективна посветеност и безрезервна предаденост на задачите, бил клучен за монументалноста на претставата со која почнала речиси дваесетгодишната соработка на Милчин со овој театар.

Страста која актерот го претвора во знак кој согорува на сцената, подготвеноста актерското его да му се предаде на колективниот занес, силното чувство на ритуалното и симболичното во театарот – тоа се некои од карактеристиките на претставите кои ги правев со тој ансамбл... Се роди специфична етика на заедничката работа, етика која не е својствена на институција, туку на алтернативна труппа. Таа етика ги елиминираше сите проблеми ... кои чинот на креација го претвораат во чин на рутина и компромис. Спременоста за сценско жртвување беше еден од условите за учество во сценскиот чин³⁴.

„Големата вода“ во Албанската драма не била само можност за конечна *уметничка реализација*, ниту само заокружување на незавршениот театарски проект, ниту само цитат на „Големата вода“ во „Нова сцена“. Таа била претстава за една колективна траума, која не се случува само во сиропиталиштето од романот на Чинго во првите години на слободата, туку и во театарот во којшто, секогаш кога ќе се насрела големата вода, се кревал нов сид.

Со „Големата вода“ во Албанската драма, Милчин потврдил дека театарот е место каде што се совладува трнливиот пат до Сентерлевиот рид, каде што сидовите можат само да се рушат, зашто во вистинскиот театар водата е секогаш голема.

³³ Милчин, 2022.

³⁴ Милчин, 2022.

5.2.

Слободата како пасија

„Калуѓерички тишини“ од Слободан Шнајдер, НТ Битола, 1987

Затворете ги вашите библиотеки ако сакате; но нема порта, ни катанец, ни резе со кое можете да ми ја ограничите слободата на умот³⁵.

Поставувањето на женското искуство на сцена, преиспитувањето на конструираниот идентитет на женскоста и интерпретирањето на личното како политичко без остаток ветува политички театар^{xiii}. Во својот есеј „Промислувајќи го Брехт: деконструкција, феминизам и политики на формата“³⁶, професорката на студиите на театарот и изведувачките уметности на Универзитетот Ворвик во Англија (University of Warwick – Coventry, England) Џанел Рајнелт (Janelle G. Reinelt, 1947) ги сопоставува драматургијата на Бертолт Брехт (Bertolt Brecht, 1898 – 1956)^{xiv}, феминизмот и деконструкцијата за да ги опише клучните карактеристики на театарот што се занимава со деконструкција на претставувачкиот знак за жената востановен од културата на мнозинството и заклучува дека и Брехтовиот (иманентно политички театар) и феминистичкиот театар инсистираат на можноста за општествена и политичка промена подвлекувајќи дека „феминизмот е, а Брехт беше, историски вклучен во борбата за остварување уметност која ќе го разори политичкиот и уметнички статус кво“³⁷.

Надоврзувајќи се на политичкиот театар, феминистичкиот театар во 70-тите години од XX век сè посмело почнува да ја доведува во прашање традиционалната историја (која ја пишуваат *победниците*, а не *победничките*), повторно откривајќи ги возбудливо автентичните драмски авторки од античките времиња и од средновековието и промислувајќи ги можните театарски изрази на материјалистичкиот и радикалниот феминизам. Текстовите и постаноките почнуваат да се занимаваат со *родот како историски конструкт под притисок*³⁸, да ги претставуваат идентитетите како фрагментирани, без сентименталности а од политичка позиција да говорат за женското чезнеење по љубов и интимност и чувството на длабока отуѓеност, како и за предизвиците и противречностите со коишто се соочуваат жените кои сакаат *повеќе од животот*.

Во „Калуѓерички тишини“, Слободан Шнајдер го реконструира конструираниот идентитет на жената, ставајќи ја во епицентарот на идеолошката репресија на државата. Приказната за калуѓерката која во XVII век го запалила манастирот во Дубровник во којшто била затворена зашто немала мираз да се омажи, во оваа драма не е само приказна за (уште една) жена на која ѝ е одземено правото на избор, ами документ за епохална општествено-политичка криза. Репресијата врз слободата на

³⁵ “Lock up your libraries if you like; but there is no gate, no lock, no bolt that you can set upon the freedom of my mind.” (Woolf, 2012)

³⁶ Reinelt, Janelle (1990) Rethinking Brecht: deconstruction, feminism, and the politics of form.

³⁷ Reinelt, 1990.

³⁸ Rajnelt, 2012.

жената во оваа драма е метафора на репресијата на државата врз единката, со која авторот, земајќи го предвид неговиот драмски опус но и општествен ангажман, слободно може да се рече дека самиот се идентификува, па и се тематизира себеси преку неа.

Овој повеќеслоен и повеќезначен поетско-философски драмски текст којшто ги проблематизира динамиките на моќта и јасно порачува дека бегството од историскиот свет е невозможно, дека на човека му е дадено да биде слободен само за миг и дека слободата е можна само ако се прифати монструозноста на животот, поставен од Владимир Милчин во 1987 година во Народниот театар во Битола, имал катарзично дејство – поттикнувал да се продолжи да се сонува она што е невозможно. Во случајот на оваа претстава, тој сон е радикален политички потфат во време во кое „експлозија на слободата беше невозможна, идеалите беа потрошени или первертирани во тероризмот на Бадер-Мајнхоф^{xv39}.

На прашањето зошто на крајот на 80-тите во Македонија, во Југославија и воопшто, било важно да се направи претстава за „експлозија на слободата која, не можејќи да се реализира како општествен проект, останува како очајнички гест^{x40}, Милчин вели:

Спротивната опција е да се легне на брашното и да се стане конформист. Има уште една, да те прогласат за лудак, што му се случило на германскиот романтичарски поет Хелдерлин. Тој не сакал да се откаже од револуцијата, како што се откажале неколкумина германски писатели и филозофи – Гете, Хегел, Шелинг^{xvi} и др.

Во „Калуѓерички тишини“, Милчин на сцената го вообличува токму тоа неоткажување од револуцијата, по ни една цена, никогаш, дури и кога се чини дека револуциите веќе не се потребни или (пострашно) веќе не се можни. Оваа претстава е пример за тоа како театарот едновременно може да биде и жестоко политичен и трогателно лирски и со поетски јазик јасно и одважно да говори за актуелните политички проблеми, кои за жал, со застрашувачкото јакнење на конзервативните и репресивни режими, потсетуваат на оние што ги живееме денес.

Студена пасторала

Слободан Шнајдер успева да исплете, од префинети, нежни нитки на театарското наследство, цврста мрежа на актуелен, автентичен и „опасен“ театар⁴¹.

Слободан Шнајдер (Slobodan Šnajder, 1948) е еден од најпознатите драмски писатели од просторот на некогашните југословенски републики. Тој е еден од оние драмски писатели чишто драми отсекогаш – и во времето на заедничката република и денес во државите што останаа по неа, едновременно предизвикуваа(т) стоечки овации во театрите (добитник е на најзначајните театарски признанија во Југославија, меѓу кои Стериината награда (Sterijina nagrada) и Наградата „Бранко Гавела“ (Nagrada Branko Gavella)), но и жолчни полемики во пошироката јавност.

Шнајдер ѝ припаѓа на генерацијата т.н. *Прологаши* — писатели, театарски критичари и теоретичари собрани околу театарското списание „Пролог“ („Prolog“, 1968)⁴², кои се залагале не само за нови активистички и естетски аспирации во театарот и неговата критика, туку и за нови форми на општествена и интелектуална акција. Редовно објавува проза, есеи, критики и драми од 1967 година до денес, а вниманието на театарската

³⁹ Милчин, 2020.

⁴⁰ Милчин во Курчиев, 1987.

⁴¹ Slobodan Snajder uspijeva isplesti, od istancanih, nježnih niti kazališna nasljeđa, cvrstu mrežu aktualnog, samosvojnog i "opasnog" teatra. (Petlevski, 2000)

⁴² Театарско списание кое почнува да излегува во Загреб по студентските протести во 1968 година.

јавност и критика го привлекува уште со своите први драми „со кои ја утврдува својата политички ангажирана, лева книжевна поетика и Бертол Брехт како свој главен пример“⁴³. Негова тематска преокупација се општествената одговорност, солидарноста, страдањата и прогоните, егзилот, а „опседнатоста со историјата на неговите драми е толку актуелна што тоа одвај може да се издржи“⁴⁴. Во пишувањето се потпира врз своите широки познавања од историјата и философијата, уметноста и културата, па неговото дело е богато со референции и симболи што подразбираат внимателно сценско толкување. Неговите драмски текстови се одликуваат со драматуршка некохерентност, фрагментарност, отворена просторна и временска структура, алузивност, иманентна театралност. Особено е препознатлив по своите *драми-биографии* – „Камов, смртопис“ („Kamov. Smrtopis“, 1977), „Сонот на Држиќ“ („Držićev san“, 1979), „Хрватски Фауст“ („Hrvatski Faust“, 1981), „Конфитеор“ („Confiteor“, 1983), „Калуѓерички тишини“ („Dumanske tišine“, 1986), „Гамлет“ („Gamillet“, 1987), „Драга Тила“ („Draga Tilla“, 1991) и „Невеста од ветер“ („Nevjesta od vjetra“, 2003), во кои, поаѓајќи од конкретни историски податоци и настани, опишува животи на историски личности, најчесто од книжевноста и театарот, бунтовни интелектуалци и уметници во судир со владеачката идеологија, ставајќи ги во контекст на современите политички реалности.

„Калуѓерички тишини“ е објавена во 1986 година во збирката „Гласовите од дабовата шума“ („Glasi iz Dubrave“), во кое се собрани уште и драмата „Сонот на Држиќ“ и есејот „Аргументите од Држиќ“ („Argumenti od Držića“), во којшто Шнајдер го образложува историскиот и уметнички контекст на драмата „Сонот на Држиќ“ и причините за нејзиното создавање. „Тишините“, како што често ја нарекуваат „Калуѓерички тишини“, е типичен пример на премисите врз кои Шнајдер ја гради својата особена поетика. Појдовна точка е историски податок за настан што се случил во Дубровник во 1620 година – младата Агнеза Бенеша (Agneza Beneša), ќерка на некогашен богат трговец и дворјанин, во знак на протест го запалила манастирот „Св. Клара“ (Samostan sv. Klare), во којшто според суровиот напишан закон на своето време морала да биде одведена зашто татко ѝ немал доволно мираз за да ја омажи. За казна, проживеала девет години засидана под Кнежевската палата (Knežev dvor), по што е ослободена и трагата ѝ се губи некаде во Италија. Авторот прибележил во својот воведен коментар дека историјата на Агнеза е запишана во само десет редови во зборникот „Поетесите на стариот Дубровник“ („Pjesnikinje starog Dubrovnika“, 1970) уреден од Зденка Марковиќ (Zdenka Marković, 1884 – 1974.), во поглавјето со наслов „Во Дубровник калуѓерички тишини“ („U Dubrovniku dumanske tišine“), додавајќи дека *останатото е молчење*⁴⁵.

Овој поетско-философски драмски текст што продолжува онаму каде што историјата замолчала се состои од 18 слики поделени во три дела – „Студена пасотрала“ („Cold Pastoral“⁴⁶, слика 1 – 10), „Историја“ („Istorija“, слика 1 – 3) и „Квазимодо Дваесетти век“ („Quasimodo Nongenti“, слика 1 – 5). Првиот дел, којшто е и најобеман, содржински се темели врз историската приказна за Агнеза, која авторот ја вкрстува со типично пасторални сцени, во кои таа, како што доликува на оваа сценска форма, некаде на периферијата на градот, во природа, покрај потоци, меѓу мирисливи цвеќиња, под

⁴³ kojima je utvrdio politički angažiranu, lijevu književnu poetiku, s B. Brechtom kao glavnim uzorom <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59761>

⁴⁴ Njihova zaokupljenost poviješću pokazuje se jedva izdrživo aktualnom. Nataša Govedić Plodno ništavilo u srcu revolucije <http://www.zarez.hr/clanci/plodno-nistavilo-u-srcu-revolucije>

⁴⁵ Шнајдер, 1986.

⁴⁶ Веројатно преземено од „Ода за грчката урна“ („Ode on a Grecian Urn“, 1820) на англискиот поет од периодот на романтизмот Џон Китс (John Keats, 1795 – 1821), во која поетот ѝ се обраќа на урната со пасторални мотиви, нарекувајќи ја студена пасотрала и невеста на тишината која раскажува како живееле луѓето некогаш и нè остава да го толкуваме нивниот живот. <https://www.poetryfoundation.org/poems/44477/ode-on-a-grecian-urn>

светлина од ѕвезди или во сенки од дрвја, се среќава со самовили и виленици со кои разговара за своите момински соништа и страсти. Но соништата на Агнеза се далеку од копнежи по чиста љубов, брак и семејство.

АГНЕЗА:

Јас не сакам мажачка! Ниту за земски, ниту за небески младоженец. За првото немам мираз. Не ми е грижа, Џива јас не го сакам, ниту пак знам вистински што значи тоа да сакаш. А ни ова другото не ми е мило. Зар не би можела да останам на светов, ни таму ни тука, како создание што не му е никому на патот, туку сепак слободно?⁴⁷

Ваквиот женски принцип е секако нетипичен за драмската литература, ако за *типични* ги сметаме женските ликови кои одговараат на конструираниот идентитет според којшто жената, како што вели Лус Иригаре (Luce Irigaray, 1930) во „Овој пол кој не е едно“ („*Se sexe qui n'en est pas un*“, 1977)^{xvii}, е мајка, девица или блудница и „од овие улоги произлегуваат и одликите на (таканаречената) женска сексуалност: вреднувањето на репродукцијата и негувателството; верноста, скромноста, отфрлањето, па дури и незаинтересираноста за сексуално задоволство; пасивното прифаќање на машката активност; за да ги задоволат желбите на оној кој купува, жените се нудат себеси како материјална поддршка без да инсистираат на свое задоволство“⁴⁸. Според ова, за *нетипични* можеме да ги сметаме оние женски ликови кои му се опираат или дури и го субвертираат стереотипот – како Антигона од „Антигона“ („*Ἀντιγόνη*“, с. 441 г.п.н.е.) на Софокле („*Σοφοκλῆς*“, с. 497/6 – 406/5 г. пр.н.е.), Медеја од „Медеја“ („*Μήδεια*“, с. 431 г. пр.н.е.) на Еврипид (Εὐριπίδης, с. 480 – с. 406 г.пр.н.е.), Леди Макбет од „Макбет“ („*The Tragedie of Macbeth*“, 1606) на Шекспир (William Shakespeare, 1564 – 1616), Аркадина од „Галеб“ („*Чайка*“, 1895) на Чехов (Антон П. Чехов, 1860 – 1904), Мајка Храброст од „Мајка храброст и нејзините деца“ („*Mutter Courage und ihre Kinder*“, 1939) на Брехт.

На ликот на Агнеза му се спротивставени ликот на таткото – стариот Бенеша, олицетврувањето на законите на традицијата и државата кои, дури и кога се чинат мртви, ја држат во заложништво индивидуалната слобода, и ликот на Џиво, несудениот младоженец кому Агнеза му е ветена од раѓање, кој ја идеализира, но е немоќен вистински да ја запознае и да ја заштити. Стариот Бенеша го изгубил своето богатство откако со откривањето на Америка се измениле поморските трговски патишта, со што значајно ослабнала малата Дубровничка Република (Рагуза). Со богатството заминал и миразот за неговата единствена ќерка, која сега за него е *сукно кое не може да се продаде*. Тој рамнодушно ја препушта во рацете на свештениците и калуѓерките, кои низ своите сурови обреди ќе ја дисциплинираат, ќе ја научат како да биде достојна невеста на небескиот младоженец. Но стрижењето на главата и камшикувањето на телотото не успеваат да го убијат духот на Агнеза. Не можејќи да се ослободи од суровата традиција, таа посега по ултимативното решение – да го доживее климаксот на слободата барем за миг, додека ги гледа пламењата што го голтаат манастирот.

Но, во драмата на Шнајдер, непомирениот дух на Агнеза одново се раѓа во Дубровник, и тоа токму во предвечерието на Француската револуција^{xviii}, која се заканува конечно да стави крај на апсолутизмот и аристократијата и да го промовира граѓанството како водечка политичка сила. Во вториот дел од драмата, Агнеза, како Венера на Ботичели^{xix}, во школка е исфлена од морската пена среде зовриеното надмудрување на сега феудалните олигарси Бенеша, Џиво и Гоце околу влијанието на револуцијата која е на

⁴⁷ Шнајдер, 1986

⁴⁸The characteristics of so-called feminine sexuality derive from them: the valorization of reproduction and nursing; faithfulness; modesty, ignorance of and even lack of interest in sexual pleasure; a passive acceptance of men's 'activity'; seductiveness, in order to arouse the consumers' desire while offering herself as its material support without getting pleasure herself. (Irigaray, 1977).

повидок. Нејзините јакобински идеали за сурова праведност која конечно ќе ги ослободи угнетуваните и ќе ги казни угнетувачите се спротивставуваат на нивните калкулации за најбезболна можна капитулација. Додека Агнеза, како да е самиот Жан Пол Мара (Jean-Paul Marat, 1743 – 1793)⁴⁹, ги скандира револуционерните идеали, Бенеша, Џиво и Гоце отфрлајќи дека жената има ум, а калуѓерката волја, се соблазнуваат замислувајќи го нејзиното голо тело под калуѓеричката одора.

АГНЕЗА:

Оваа ноќ укинати се превласта и привилегиите... Ќе плачат газдата-кројач, газдата-чевлар, газдата-перикер; но ќе уживаат сиромашните калфи, и во мансардите, во предградијата и во смрдливите колиби ќе биде свечен празник. Алелуја!⁴⁹

Како што историјата многупати потврдила, за жал, калкулациите (а особено трансакциите) на оние на позиција на моќ лесно ја задушуваат страста за правичност и слобода – Дубровничката Република е засекогаш укината со доаѓањето на вилениците – сега генерали на војската на Наполеон во градот, на кои дубровничките дворјани без отпор, додека трае балот, им ја предаваат, за да си ја обезбедат слободата и комфорот. Кога демократијата, крваво извојувана во борба со суровиот апсолутизам, ќе ја замени нов апсолутизам, Агнеза се враќа во својата школка, да продолжи да ја сонува слободата. Да молчи до следниот оган.

АГНЕЗА:

Ќе запалам! Јас сега моето ќе си го молчам, а тие своето нека го говорат⁵⁰.

Историјата на Агнеза на Шнајдер продолжува и понатаму, прескокнувајќи неколку векови. Таа повторно се буди во третиот дел од драмата, некаде на европскиот Запад, можеби Западна Германија, во 70-тите, додека татнат рафали од револверите на терористичката група која можеби е Бадер-Мајнхоф. Сега таа е стриптизерка-доминатрикс која танцува во пип-шоуто во кое сиркаат Бенеша, Џиво, Гоце и самовилите облечени во џинс. Виленикот сега е церемонијал-мајстор кој женското тело (повторно) го нуди на продажба, како продукт што ефикасно ги отргнува мислите од суровата реалност, зашто кога се задоволени нашите ниски страсти, стануваме премногу мрзливи за да бидеме политични. Но како што во претходниот дел калуѓерката беше и јакобинка, така сега стриптизерката е и предводничка на терористичка група која токму во пип-шоуто прима извештаи од цврстото терористичко јадро и се подготвува конечно да расчисти со вкоренетиот систематски фашизам којшто не беше укинат со крајот на Втората светска војна. Оваа Агнеза, со мудроста собрана од претходните две и со сите бомбардирања, ликвидации, киднапирања, грабежи и отстрели, со стотици жртви на својата совест, ладнокрвно тврди дека во овој свет љубовта како пат до човековото самоослободување е чиста илузија, а слободата е возможна само за миг и само како монструозен живот. И кога умира во престрелка со вилениците кои сега се специјален одред за справување со тероризмот и виси обесена за поука на недисциплинираните, таа одбива да биде жртва која само ќе ја потврди безмилосната цикличност на историјата.

⁴⁹ Шнајдер, 1986.

⁵⁰ Шнајдер, 1986.

БЕНЕША:

Би можела ли ти пак да ме родиш?

АГНЕЗА:

(замислено) Би можела. Туку нејќам⁵¹.

Тргувајќи од скромни историски податоци, Шнајдер сепак не напишал биографска драма со историска тема, туку постмодерен драмски текст за човековата потреба од слобода како константа низ историјата која на сцената неколкупати одново експлодира до најситни парченца. Историските факти во оваа постмодерна драма постојат само за да се преиспита минатото и така да се сруши идејата за смисла и линеарен прогрес на историјата.

Во оспорувањето на непреченоста на историјата..., постмодерната литература не се дистанцира од историјата ниту од светот. Тоа истапува пред нив и така се противи на конвенционалноста и идеологијата на претпоставената беспрекорност, предизвикувајќи ги читателите да го доведат во прашање начинот на којшто се претставуваме себеси и на којшто си го претставуваме светот и да станат свесни за средствата со кои ги разбираме и подредуваме нештата врз основа на искуство во нашата посебна култура. Не можеме да ја одбегнеме репрезентацијата, но можеме да се обидеме да избегнуваме да го фиксираме нашето поимање за неа и да претпоставиме дека таа е трансисториска и транскултурна. Исто така, можеме да проучиме како репрезентацијата легитимира и привилегира одредени видови на знаење, вклучително и одредени видови историско знаење⁵².

Прегрнувајќи ја идејата за светот што се распаѓа, за да создаде возбудлив текст што го рефлектира и проникнува во тој хаос, Шнајдер не само што го поткопува логоцентричниот, пристоен свет на аристотеловската драма туку и сосема го отфрла. Типично за постмодерната фрагментираната драматургија во која драмскиот текст има „структура од лабаво наредени фрагменти“⁵³, во „Калуѓерички тишини“ различните елементи на заплетот, ликовите, темите, сликите и комплексните референции се дисперзирани низ целата драма. Авторот ги препознал и знаечки одговорил на потребите на театарот на своето време, кој „повеќе не тежнее кон целовитоста на некоја естетска театарска композиција составена од зборови, смисла, звук, гест итн. која му се нуди како целовит конструкт на забележувањето, ами театарот го прифаќа својот карактер на фрагмент и на она што е парцијално. Тој се откажува од критериумот на единство и синтеза, којшто толку долго беше неспорен, и се препушта на шансите (и на опасностите) што ги носи довербата во поединечните импулси, фрагменти и микроструктури на текстовите за да се воспостави како нов вид пракса“⁵⁴. Дејството во драмата се развива нелинеарно, во време и простор што не се единствени и еднозначни,

⁵¹ Шнајдер, 1986.

⁵²In challenging the seamless quality of the history..., postmodern fiction does not disconnect itself from history or the world. It foregrounds and thus contests the conventionality and unacknowledged ideology of that assumption of seamlessness and asks its readers to question the process by which we represent ourselves and our world to ourselves and to become aware of the means by which we make sense of and construct order out of experience in our particular culture. We cannot avoid representation. We can try to avoid fixing our notion of it and assuming it to be transhistorical and transcultural. We can also study how representation legitimizes and privileges certain kinds of knowledge including certain kinds of historical knowledge. (Hutcheon, 1988)

⁵³ Стојаноска, 2006.

⁵⁴ Više se ne teži cjelovitosti neke estetske kazališne kompozicije sastavljene od riječi, smisla, zvuka, geste itd., koja se nudi kao cjelovit konstrukt opažanja, nego kazalište prihvaća svoj karakter fragmenta i onoga parcijalnog. Ono se odriče kriterija jedinstva i sinteze koji je tako dugo bio neosporan i prepušta se šansama (i opasnostima) koje donosi povjerenje u pojedinačne impulse, fragmente i mikrostrukture tekstova kako bi postalo nova vrsta prakse. (Lehmann, 2004)

драматуршки некохерентно прескокнувајќи низ минатото и сегашноста, паралелно одвивајќи се во реалниот и во светот на фантазијата. Во таа смисла, секој од трите дела на текстот – освен што содржински е толку богат што би можел да биде сам по себе драмски текст, би можел да стои сам за себе или да се помести пред или по друг. Дури и жанровски текстот постојано се менува – од (безмалку пародија на) пасторала во религиозна алегорија, од шекспировска трагедија во постмодерна драма. Во него апсолутно ништо не е апсолутно, ништо нема само едно значење – црквата е (и) бордел, копилето е (и) Исус, љубовта е (и) силување, татковството е (и) инцест. Ни ликовите не се единствени – тие не се ниту дводимензионални историски личности, ниту пак се целосни човечки суштества. „Во исто време создавајќи ги и субвертирајќи ги основните драмски категории – ликовите, јазикот и реалноста“⁵⁵, авторот како да ги реинкарнира ликовите низ вековите, одново реконструирајќи ја нивната улога во драмското дејство, но и во историјата.

Невозможно е докрај да се раскаже што сè (и едновремено) се случува во „Калуѓерички тишини“ и што сè Слободан Шнајдер порачува со оваа драма. Умешно преточувајќи ја личната трагедија во пример на општествена и епохална криза, приказната на Агнеза како приказна за „жена на која ѝ е одземено правото на избор во љубовта, сексуалноста, мајчинството, а чие тело е простор на непослушност и провокација“⁵⁶ во драмата на Шнајдер ги надраснува личните, националните и временските рамки на сопствената биографија. Иако меѓусебно одалечени со стотици години, сите три периоди во кои Шнајдер ја позиционира се исклучително турбулентни години од историјата на човештвото, во кои коренитите општествени промени се во својот климакс, а луѓето се принудени на клучни одлуки и екстремни постапки за да го оправдаат своето постоење и учество во историјата. Оваа бунтовна женска линија од литерарниот мит на Дубровник, претставувана со ликот на убава, млада девица, која не е скромна и покорна, туку слободоумна и страсна, се среќава уште во комедиите на ренесансниот Марин Држиќ (Marin Držić, 1508 – 1567), па сè до драмите на модернистот Иво Војновиќ (Ivo Vojnović, 1857 – 1929), обајцата по потекло од Дубровник, каде што најчесто се сместени и случувањата во нивните драмски дела. Шнајдер, како постмодерен драмски писател, „прави експлицитно интертекстуално враќање кон Држиќ и Војновиќ со јасна намера и да ги оживее нивните полемички феминистички контракултурни импликации и да ја реконструира нивната метатеатарска метаморфизација на женското тело. Ова тело е до болка растргнато помеѓу задоволувањето на машките фантазии за светите девици-мајки, убавиците на Петрарка (Francesco Petrarca, 1304 – 1374) и пасторалните алегии за слободата и нацијата, од една страна, и од својата иманентна виталност која одбива да служи како скеле за превоз на момчињата на нивниот пат да станат татковци, владетели и богови, и наместо тоа работи како машина која произведува женски тела што го загрозуваат поредокот и законот, создавајќи политички и етички темел за театарска субверзија“⁵⁷.

⁵⁵ Hutcheon, 1988.

⁵⁶ “female character’s lack of choice in love, sexuality, and motherhood, but whose body is the eminently theatrical site of disobedience and provocation.” (Cale Feldman, 2004)

⁵⁷ “explicit intertextual return to Držić and Vojnović with the obvious intention of reviving both their polemical feminist countercultural implications and re-constructing their metatheatrical metaphorization of the women’s body. This body is painfully torn between inhabiting male phantasies of religious maternal virginities, Petrarchan beauties and pastoral allegories of liberty and nationhood on the one hand; and its own defining vitality, on the other hand, a vitality that refuses to serve as a vessel for carrying boys on their way to becoming fathers, rulers and gods, functioning instead as an indomitable producer of female bodies that threaten law and order, providing a political and ethical foundation for theatrical subversion.” (Cale Feldman, 2004)

Шнајдер беше многу актуелен драмски писател, мислам, еден од најактуелните во тоа време. Поради универзалноста на темата, потрагата по човечката слобода, поточно слободата на жената, „Калуѓерички тишини“, веднаш по објавувањето беше поставен во четири театри во исто време⁵⁸.

Шнајдер, со своите драми, пред режисерот поставува богата граѓа со многу испреплетени мотиви, а секој јазол би можел од себе да изнедри тема за еден посебен драмски текст. До средината на 1987 година, тогаш најновиот текст на Шнајдер доживеал дури четири постановки низ Југославија – во Народниот театар во Битола во режија на Владимир Милчин, во Градскиот драмски театар „Гавела“ во Загреб (Gradsko dramsko kazalište Gavella – Zagreb) во режија на Желимир Месариќ (Želimir Mesarić, 1944), во Хрватскиот народен театар во Вараждин (HNK Varaždin) во режија на Петар Вечек (Petar Veček, 1942 – 2010) и во Народниот театар „Иван Зајц“ во Ријека (Narodno kazalište „Ivan. Zajc“ Rijeka) во режија на Златко Свибен (Zlatko Sviben, 1954). Последната постановка на текстот е направена во 1988 година во Српскиот народен театар во Нови Сад (Srpsko narodno pozorište – Novi Sad) во режија на Мира Ерцег (Mira Erceg, 1945), и оттогаш до денес текстот не е поставуван.

Времеплов во потрага по слободата

Го запознав Шнајдер кога во јуни 68-та дојде во Белград. Ние штрајкувавме на Академијата за театар, филм, радио и телевизија⁵⁹.... Политички, Шнајдер и јас сме едномисленици, непоправливи левичари кои ја следат Марковата заложба за критика на сè што постои... Шнајдер е ерудит, но неговото драмско дело не е дидактика и во тоа сме едномисленици⁶⁰.

Пред „Калуѓерички тишини“, во 1984 година во Албанската драма на Покраинскиот народен театар во Приштина (Albanska drama Pokrainskog narodnog pozorišta u Prištini), Милчин ја режирал праизведбата на неговиот текст од 1983 година „Конфитеор“. „Калуѓерички тишини“ се, пак, негова четврта режија во НТ Битола. Претходно тој ги режирал таму „Свечена вечера во погребалното претпријатие“ („Svečana večera u pogrebnom poduzeću“, 1979) на Иво Брешан (Ivo Brešan, 1936 – 2017) во 1980 година, драматизацијата на „Пиреј“ (романот е објавен во 1980 година) од Петре М. Андреевски (1934 – 2006) во 1982 година и „Натемаго на Филозофскиот факултет“ („Nečastivi na Filozofskom fakultetu“, 1982) од Иво Брешан во 1984 година.

Преводот на „Калуѓерички тишини“ на македонски јазик, веднаш по објавувањето, го направил македонскиот актер, режисер, јазичар и преведувач Илија Милчин (1918 – 2002)^{xxi}. Неговите преводи на драмски текстови, правени од позиција на актер „со интуитивен однос кон говорената реплика, нејзината апликативност на сцена, како и презентирање на перформативноста која е иманентна на самиот текст“⁶¹ и на беспрекорен познавач на македонскиот литературен јазик, произлегуваат од мисијата македонскиот литературен јазик да се зачува и да се промовира и претставуваат клучно наследство за македонскиот театар. Покрај неговата образовна работа, со својата посветена преведувачка дејност, Илија Милчин не само што на домашните театарски дејци им ги направил достапни некои од најважните класични и современи драмски текстови, туку и ги едуцирал и ги обврзал на исклучително внимателен однос кон сценскиот говор, којшто е уверлив на сцена единствено кога е технички култивиран и

⁵⁸ Киранциска, 2020.

⁵⁹ Akademija za pozorište, film, radio i televiziju – Beograd, денес Fakultet dramskih umetnosti – Beograd, Fakultet dramskih umetnosti – Beograd.

⁶⁰ Милчин, 2020.

⁶¹ Стојаноска, 2013.

произлегува од артикулирана мисла и само таков може да биде прифатлив во театарот. Тој успева да го пренесе сложениот поетски и стилски израз на Шнајдер на македонски, внимателно избирајќи термини и формулации што за актерите нема да бидат бреме.

Според работниот текст на Илија Милчин, но и според снимката на претставата користена при реконструкцијата, забележлива е одликата на специфичниот однос на режисерот Милчин кон драмскиот текст – содржината да се почитува во целост, да нема значајни кратења, ниту допишување, колажирање, преправки. Тој и екипата остануваат целосно доследни кон текстот, согласувајќи се на минимални штрихови, само кога е потребно нешто да се појасни или да се засили сценскиот ефект. Евидентно е дека во поставувањето на текстот режисерот инсистирал на она што се крие зад поетичниот и симболичен јазик и стилските фигури, зад сложеноста и повеќеслојноста, зад сите тие референции од историјата, философијата, религијата, уметноста, културата.

Клучно е претставата да има душа, а тоа пред сè бара актери кои не се заробеници на својот глас и реторичност. Се разбира, исклучително е важен процесот на анализа на текстот којшто го води режисерот и којшто е насочен кон приближување и усвојување на текстот од страна на актерите. Фазата на т.н. читачки проби е пресудна. Тоа е фаза на толкување и усвојување. Поедноставно кажано, не смее да се почне од формата⁶².

Оваа претстава е исклучителен пример на знаењето на режисерот, во текот на читачките проби, текстот на актерите да им го доближи така што да бидат сигурни во значењето на секоја реплика (своја, но и на сите останати) и ремарка, но притоа аналитичноста да биде дозирана со деликатна прецизност за да не му попречи, ами да го поттикне внатрешниот актерски инстинкт за игра.

Во претставата улогите ги толкуваат десет актерки и актери – девет од ансамблот на НТ Битола (од кои Владимир Талески (1959) и Душко Јовановиќ се алтернација за улогата на Џиво Бедеки) и Илија Милчин во улогата на Бенеша, кој се појавува како гостин од Драмата на Македонскиот народен театар од Скопје. На сцената се појавуваат уште 12 изведувачки и изведувачи како маски, калуѓери и калуѓерки и војници на Републиката.

Агнеза ја игра Сузана Киранциска, во тоа време една од водечките (млади) актерки, носителка на репертоарот на Битолскиот театар. Играта на Киранциска во оваа претстава „плени со нежноста на младоста и сериозната засегнатост за сопствената слобода која ѝ е одземена од класата на која ѝ припаѓа, што се претвора во горчлива одмазда против светот, одмазда искажана со студена омраза“⁶³. Нејзината Агнеза е љубопитна да ги спознае задоволствата што може да ѝ ги даде телото без себеобвинување и нетрпелива да научи што повеќе од своите животни искуства без каење. Таа сонува да го доживее животот што повеќе и што поинтензивно, да ги надмине границите на себеси, одважно отфрлајќи ги суровите напишани закони кои жената ја осудуваат да биде или девица, или мајка, или курва. Агнеза на Киранциска има една страст – да биде слободна.

Зошто Киранциска? Уште на ФДУ, кога во „Вишновата градина“⁶⁴ ја играше Љубов Андреевна, ми се откри нејзината дарба за сценска органичност. Единството на

⁶² Милчин, 2020.

⁶³ „plijeni nježnošću mladosti i uozbiljenošću nad vlastitom slobodom koju joj oduzima klasa kojoj pripada, što se pretvara u gorku optužbu protiv svijeta, optužbu iskazanu hladnom mržnjom. Njen ples s giljotiranim glavama glumački je najsnažniji trenutak predstave.“ (Foretić, 1987)

⁶⁴ „Вишновата градина“ (рус. *Вишнёвый сад*) е последната драма на А. П. Чехов од 1903 година.

внатрешното и надворешното беше темелот на нејзината вистинитост на сцена, а без тоа не може да се одигра Агнеза Бенеша⁶⁵.

Нејзиниот сценски говор и движења се супериорно култивирани, а интензитетот на чувствата не ја доведува во прашање нивната сценска уверливост, и токму со таквата *вистинитост* умешно ги избегнува многуте замки во текстот на Шнајдер да се отиде во напорна сентименталност, невкусна патетика или здодевна дидактичност. Таа го отелотворува она што овој женски лик го прави толку редок, но и толку значаен – жена која во сета своја полнокрвност и виталност, одважно прегрнувајќи ги сите контрадикции што ја чинат и мноштвото свои идентитети кои не само што меѓусебно не се исклучуваат, ами се хранат и надополнуваат, жилаво одбива да биде сведена на стереотип.

Ликот на Агнеза Бенеша е голема улога, присутна во целата драма, и всушност целото дејство е изградено околу тој лик. Во светската драматургија ретко се наоѓаат драмски текстови каде што се доминантни женските ликови, и за секоја актерка ова е улога која може само да се посака. За мене која, така да се каже, штотуку бев завршила факултет, ова беше драгоценост можност да одиграм вака значајна и голема улога. Му благодарам на професорот Милчин за довербата да ја играм Агнеза Бенеша, бидејќи со таа улога ми даде шанса да изиграм една многу комплексна улога и ме потсети зошто ја одбрав оваа сложена и многу тешка професија, во која актерот на сцена остава дел од себе. Во текот на работата на претставата се создаде творечка атмосфера која ме понесе и мене, а мислам и останатите колеги. Работата на таа претстава за мене беше несекојдневна можност да создадам лик што нуди можност да извлечеш од себе многу слоеви, да го искористиш својот емоционален волумен. Оваа улога беше особено значајна за мене и затоа што јас и лично, како Сузана, ја имав таа потрага и потреба за слобода, потребата да не се покорам на нешто во што не верувам, да се застапувам за своите права и правата на другите, да не им робувам на моралните норми на општеството⁶⁶.

Илија Милчин е неприкосновен во улогата на таткото на Агнеза. Неговиот Бенеша е неумолив авторитет, но и зајадлив циник и ласцивен перверзник, а тој е прецизен во отелотворувањето на секоја од контрадикторностите на ликот. Нему му ласкаат, па дури и телесно го возбудуваат умот и смелоста на ќерка му, но сепак најчесто му пречат и ги презира. Тој не сака да ја заштити од неприродните закони, зашто всушност самиот ги создал и тие го одржуваат во привилегираната позиција на моќ што ја задржува дури и по смртта. Со стаменоста на своето актерско умење и искуство, со извонредната дикција и маркантната појава, духовито и со фина иронија го гради олицетворението на репресивниот патријархат и безмилосната власт, коишто неумоливо опстојуваат низ историјата, менувајќи ги само своите перја и шапки. Ваков Бенеша може да одигра само актер со сеопфатно познавање не само на својата професија, ами и на светот во којшто постои театарот – историјата, уметноста, книжевноста, политиката.

И татко ми Илија и јас сме тврдоглави, понекогаш и инаетчии. Но, заедничко во театарот ни беше неподнесувањето блефови. Знаевме и да се скараме со викање, но потоа следеше дијалог што подразбираше и политички и естетички аргументи, зависно од темата на спорот⁶⁷.

Кога студирате актерство на Факултетот за драмски уметности во Скопје, примерите од праксата на часовите на кои се говори за личната посветеност кон професијата, за

⁶⁵ Милчин, 2020.

⁶⁶ Киранциска, 2020.

⁶⁷ Милчин, 2020.

одговорноста кон колективниот чин на создавање и етиката во театарот воопшто, се поврзуваат со неколку заткулсни приказни од историјата на домашниот театар. Неприкосновено најрадикалниот пример за тоа дека не постои изговор со којшто може да се оправда отсуство од проба и изведба е оној на Илија Милчин, кој со штотуку преживеан мозочен удар одиграл една изведба на „Калуѓерички тишини“ во Битола.

Директорот на театарот Благој Стефановски⁶⁸ рече дека Илија Милчин имал мозочен удар, но дека не сакал да ја откаже претставата и со својата сопруга дошол со воз од Скопје до Битола. Сите се симнале од возот, освен него. Тој не можел да се симне зашто не ги чувствувал нозете. Умот комплетно бистар, меѓутоа не си ги чувствувал нозете... Тоа го разбравме во текот на денот, но јас не го видов пред претставата. Првата средба на сцена ми е кога се сретнувам со него во втората слика, кога велам: „Сте ме викале, татко.“ Го држеа двајца статисти, облечени со качулки... Нема никогаш да го заборавам неговиот „стаклест поглед“. Штом го видов, не можев да се воздржам и почнав да плачам, затоа што во тој момент ја сфатив величината на неговиот чин, и покрај сè, да не ја откаже претставата. И не само што не ја откажа, туку ја одигра целата претстава... Мислам дека некој од театарските критичари имаше напишано дека тоа е подвиг каков што не се памти⁶⁹.

Неговата поддршка за колегите, потполно посветеното, а во исто време ненаметливо присуство во креативниот процес уште долго ќе се прераскажуваат со надеж дека некоја идна генерација ќе успее да ги оживее во институциите коишто денес тонат не поради малите буџети, ами поради погазувањето на овие вредности клучни за секое создавање во театарот.

Претставата со својот влог значајно ја збогатуваат Петар Мирчевски (1956) во улога на виленикот Плакир, Соња Михајлова (1958) и Олга Наумовска (1927 – 1999) како самовилите и сестрите од манастирот „Св. Клара“ и Владимир Талевски како романтичниот Џиво. И остатокот од актерската екипа е верен и посветен на своите задачи. Колективната посветеност е препознатлива во играта на актерите во оваа претстава, која се одликува со обединетост во изразот, прецизност и јаркост, неопходни да се одговори на комплексните актерски задачи што првенствено ги налага текстот, но и режијата на Милчин. Актерите се артикулирани во исполнувањето на мизансценот преплетен со карактерни танци, сложено кореографирани од Татјана Петковска (1933)^{xvii}. Тие со својата игра ја одржуваат сложената граѓа на претставата, комплексна и во нејзиното значење и во сценскиот израз.

Инфлацијата од философски, книжевни и уметнички референции во текстот на Шнајдер режијата на Милчин не само што не ја редуцира за сметка на олеснување на комуникацијата со публиката, ами темелно ја анализира, реконструирајќи ја во раскошни визуелни сценски решенија што органски произлегуваат едно од друго и со својот силен интензитет оставаат длабок емотивен отпечаток кај публиката.

За визуелна импресивност на сценските слики со совршената симетрија и баланс придонесува сценографијата на Крсте С. Џидров (1950 - 2023), препознатлива по својата мултифункционалност – петоаголните манастирски ќелии лесно се превораат во Витлеемските јасли, во сводови на дубровничките дворови, во пасторални колиби, во пип-шоу кабините и во подруми во коишто се кријат терористи. Незаборава е и школката од која, како Венера на Ботичели, во вториот чин се појавува Агнеза. Голата Венера кај Ботичели е претставена како земско божество кое поттикнува физичка љубов, но и

⁶⁸ Благој Стефановски-Баге (1953 – 2020), актер, поранешен министер за култура и долгогодишен директор на Народниот театар од Битола.

⁶⁹ Киранциска, 2020.

небеска божица која со својата убавина поттикнува философски размислувања. Со својата школка, Џидров успева не само со директниот цитат на Ботичели да одговори на барањето запишано во ремарка од драмскиот автор, ами визуелно да придонесе кон интензитетот на драмското дејство.

Тоа е, всушност, и клучната одлика на неговата сценографија во оваа претстава, а слободно може да се каже и на целокупната негова повеќегодишна соработка со Милчин – неговите просторни и визуелни решенија успеваат едновременно да одговорат на комплексните барања на режијата, но и да стојат како самостојни уметнички достигнувања во домашната сценографија.

Почетокот на разработката на претставата е најголемата придобивка и предизвик за мене, бидејќи многу работи за првпат ги дознавам од Милчин. Најчесто морам, по негова сугестија, да откривам преку литературата, уметноста, сликарството и други дела – нешта кои ја надградуваат приказната за дејството и ликовите. Честопати тоа личи на мал универзитет! Во нашите „сеанси“ со Милчин (разговори, правење скици, филмови, ликовни дела како референции на амбиентот во претставата и сл.), на некој начин правиме „режија на просторот“. Размислувам за амбиентот што би го сугерирал со употреба на формата, изборот на материјалот, бојата, светлото кое би потенцирало поединечни важни драмски ситуации, внимавам декорот во просторот да не го фрли во сенка дејството односно играта на актерите и сл.⁷⁰

Крсте С. Џидров дипломирал архитектура на Архитектонско-градежниот факултет во Скопје, кај професорот Борис Чипан (1918 – 2012). Благодарение на неговата примарна професија, неговите сценографии се одликуваат со специфичен пристап кон сценскиот простор, којшто се остварува во прецизно развиен проект на визуелно богатство и просторна содржина. Еден е од најистакнатите македонски сценографи, кој до денес потпишал повеќе од 150 театарски, филмски и ТВ-сценографии, за кои е наградуван на домашните и на театарските фестивали во регионот. Работел во сите македонски театарски куќи, како и во театри во Косово, Босна и Херцеговина, Србија и Хрватска. Во 2022 година ја доби наградата за животно дело на МТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. По долго боледување, почина во Скопје на 4.9.2023 година.

Својата соработка со Милчин Џидров ја почнал уште во 1970 година, кога како актер се приклучил на култната експериментална трупа „Театар кај Св. Никита Голтарот“. Своите први сценографски решенија ги направил во 1980 година за претставата „Зелената гуска“ на „Театарската работилница на ФФ“⁷¹, по што продолжува редовно да соработува со Милчин во институционалните театри, каде што, до денес, работеле на 52 претстави. Неговите сценографии за претставите на Милчин се прецизни архитектонски конструкции коишто не само визуелно, ами и содржински ја збогатуваат претставата и се одликуваат со „барокност, претежно во темни гама бои, сива, темновиолетова, црна“⁷².

Со Милчин потенцираме дека понекогаш не е важно сценографијата да биде убава и да ти се бендисува. Најважно од сè е просторот на претставата да ѝ дава енергија која е важна за театарскиот чин. Честопати во нашите разговори доаѓаме до тоа дека претставата треба да се сфати, а не да се опишува. Сценографијата, со своите метафори и симболи, треба да создаде театарска илузија.

⁷⁰ Џидров, 2022.

⁷¹ Подетален осврт на работата на експерименталната трупа „Театар кај Св. Никита голтарот“ и „Театарската работилница на ФФ“ е даден во поглавјето „Анализа на педагошката работа“.

⁷² Јарчевска, 2018.

Соработката со Милчин, пристапот во разработката и начинот на реализација, стана мој принцип и систем и во проектите што ги работам со други режисери⁷³.

Значајно е да се споменат и студентите, морбидно безлични кукли на Марина Штембергар (Mariana Štembergar) – костимографка и кукларка од Хрватска, кои потсетуваат на бели ларви и низ претставата се мултиплицираат од едниот загубен син во многуте неродени ќерки на Агнеза. Куклите се појавуваат во повеќе претстави на Милчин, за да претстават нечие отсуство кое оние на сцената го чувствуваат како злокобно присуство на сеништата од минатото. Раскошните костими, пак, на Елена Дончева (1942)^{xiii} успеваат да одговорат на автентичноста на сите историски периоди во коишто се одвива дејството, но и да им помогнат на актерите во вообличувањето на сите промени низ кои поминуваат нивните ликови прескокнувајќи цели векови. За претставата не е правена оригинална музика, туку е користен изборот на режисерот.

И исто како што е невозможно докрај да се раскаже што сè (и едновремено) се случува во „Калуѓерички тишини“ на Шнајдер, така е невозможно и да се раскаже што сè (и едновремено) се случува во „Калуѓерички тишини“ на Милчин. Како и драмскиот текст, и претставата жанровски постојано се менува – од пасторала во религиозна алегија, од шекспировска трагедија во постмодерна претстава, која во раните 80-ти од *провинцискиот театар* ги најавува новите текови во развојот на светската театарска уметност. Режијата ја прегрнува фрагментираноста и драматуршката некохерентност на текстот, искористувајќи го сиот потенцијал на неединственоста и нееднозначноста на драмското време и простор за создавање што побогато и покомплексно сценското дејство. И во „Тишините“ на Милчин, како и во оние на Шнајдер, апсолутно ништо не е апсолутно. Црковните обреди се откриваат како грозоморни сцени на силување, а манастирот како бордел. Калуѓерките се соблазнуваат на младото женско тело, а калуѓерите панично го бараат нејзиното (неродено) дете кое можеби е Исус или само копиле кое може да ја осветли мрачната страна на обредите за прием на нови калуѓерки. Не само што сè се состои од контрадикции, ами и она што се чини конечно и дефинитивно се открива како недоречено и неизвесно, поттикнувајќи нè да погледнеме уште еднаш повнимателно во она во што мислиме дека сме убедени.

Текстот на Шнајдер, како и нашата претстава, ги проблематизираат прашањата за можноста и неможноста човекот во овој свет да постигне потполност, да биде личност. Ниту текстот, ниту претставата не нудат децидни одговори, иако Слободан Шнајдер на крајот сугерира излез, назначувајќи дека носителите на слободољубивите тенденции можат да бидат уништени. Но ова пак не значи дека надежта пропаѓа⁷⁴.

Токму во фрагментираноста, во сопоставувањето на контрадикциите, во прикажувањето на ликовите како субјекти во процес, проткаени со контрадикциите на спротивставените општествени практики, и на дејствата кои не се причински-последично поврзани, ниту можат да стојат самостојно како интегрирани и стабилни, туку се засноваат врз разликата од она што не се, од она што им недостасува, од она што можеле да бидат, ги наоѓам импликациите на феминистичкиот театар во оваа претстава која секако немала намера да биде феминистичка. Првата клучна назнака за препознавање на текстот на Шнајдер (и) како феминистички е секако успешниот обид на авторот за изведување еден преврат во историјата на драмската книжевност, со којшто на театарски уверлив начин се менува закостенетата, патријархална поделба на големите драмски улоги според која машките се општочовечки, а женските се типично женски. Претставата на Милчин, пак, ја потенцира втората и, секако, поважна назнака –

⁷³ Џидров, 2022.

⁷⁴ В. Милчин, изјава во „Проблемот на слободата“ од Л. Мазова, објавено во Нова Македонија од 10.2.1987.

проблематизирањето на претставувањето (репрезентацијата) на жените која е, секако, една од главните проблематики на феминизмот и феминистичкиот театар. „Мајка, девица, блудница: тоа се општествените улоги доделени на жените... Ни како мајка, ни како девица, ни како блудница жената нема право на задоволство“⁷⁵, вели Иригаре. Кај Шнајдер и Милчин, ни како мајка, ни како девица, ни како блудница, Агнеза не успева докрај да го реализира своето право на слобода. Во претставата, како во секој зналечки изведен политички театар, се деконструира претставувачкиот знак за жената востановен од културата на мнозинството како пример на угнетувачката моќ на власта врз единката и личното се интерпретира како политичко. Централното место на сцената е ослободено за женското искуство, за кое оваа претстава секако говори од политичка позиција. Структурно, „Тишините“ на Шнајдер имплицираат, а претставата на Милчин доследно сценски вообличува, извесен брехтијански театар во којшто сцените се самостојни, а испрекинатите случки се заемно противречни и заменливи, креирани така за да можат да имаат и поинаков распоред. Брехтијанскиот и феминистичкиот театар секако се допираат во користењето на постапките на вкрстување и деконструкција на востановениот изведувачки знак на културата на мнозинството и говорат од позиција која задолжително е во судир со хегемонијата што превладува, што, пак, е клучно за создавањето на политичкиот театар воопшто.

Во претставата чијашто динамика ја гради фантазмагоричниот времеплов на жената која постојано одново оживува од својот бунт против класата на која ѝ припаѓа, се вкрстуваат историската и уметничката реалност, архаичниот говор се преплетува со љубовни фрази како кај Петрарка, а пасторалните слики прераснуваат во препознатливи сцени од историјата на човековото насилство. Деконструирајќи ја слободата на единката наспроти тоталитарната моќ на институцијата (браќа, црква, нација, држава...), оваа претстава предупредува дека тој вечен судир може да кулминира во незаситната желба за деструкција како единствена можност барем за миг да се почувствува слободата во суровиот и неправичен свет што нè опкружува, подвлекувајќи еден клучен аспект од комплексниот текст на Шнајдер – дека индивидуалната слобода не е можна во свет којшто што се гради и функционира врз принципот на заробување. Во таков свет, страста за слобода се претвора во опсесивност, пасија по она што никогаш не може да се достигне.

Триумф на театарот

Бидејќи правата за праизведба на текстот официјално ги имал Театарот „Гавела“ од Загреб, каде што било планирано претставата да биде премиерно изведена на 7.2.1987 година, премиерата во Битола првично била закажана веќе за 8.2.1987 година. Сепак, за да може да влезе во конкуренција за селекција на Фестивалот на мали и експериментални сцени на Југославија МЕСС (Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije MESS, денес Меѓународен театарски и филмски фестивал МЕСС (Internacionalni teatarski i filmski festival MESS)), претставата била изведена двапати претпремиерно, пред одбрана публика, на 15 и на 17.1.1987 година. Иако официјално во селекцијата влегувале претстави што имале премиери заклучно со 15 декември претходната година, тогашниот републички селектор, македонскиот поет, писател и театарски критичар Иван Ивановски (1930) ја издвојува „Калуѓерички тишини“ на Милчин како една од трите претстави од СР Македонија кои ги предлага таа година. Југословенските држави обично предлагале и до 10 нови продукции за селекција на МЕСС, но својот скроман избор таа година Ивановски го направил, како што рекол,

⁷⁵ “Mother, virgin, prostitute these are the social roles imposed on women. The characteristics of so-called feminine sexuality derive from them... Neither as mother nor as virgin nor as prostitute has woman any right to her own pleasure.” (Irigaray, 1977)

„држејќи се до принципот да се предлагаат само претстави со најрелевантни квалитети“⁷⁶, предложувајќи ги уште и „Младич“ („Подросток“, 1875) од Ф.М. Достоевски (Фёдор М. Достоевский, 1821 - 1881) на НТ Битола, во драматизација и режија на Стево Жигон (Stevo Žigon, 1926 – 2005) и „Р“ од Јордан Плевнеш (1953) во режија на Љубиша Георгиевски (1937 – 2018) на Драмскиот театар од Скопје.

Официјалната премиера на претставата, на која присуствувал авторот Шнајдер, но и главниот селектор на МЕСС, босански новинар, театарски критичар и дипломат Миро Ласиќ (Vitomir Miro Lasić, 1930 –2014) е изведена на 10.2.1987 година во Народниот театар во Битола и се смета за праизведба на текстот бидејќи премиерата во „Гавела“ во Загреб се одложила и се случила дури на 24.2.1987 година. Премиерата била дочекана со голем интерес од публиката и од критиката, која речиси без остаток пишувала за претставата во суперлативи.

По премиерата, Ласиќ ја вклучил претставата во главната селекција на МЕСС, каде што била изведена на големата сцена на Народниот театар во Сараево (Narodno pozorište Sarajevo) на 9.4.1987 година во 19 часот, пред речиси полупразен партер. По изведбата бил организиран разговор со режисерот, со авторот и со актерската екипа, на којшто според известувањата од дописниците, неколкутемина дискусанти кои имале можност да ги видат и другите постановки на овој текст на различните југословенски сцени изјавиле дека за нив битолската претстава е најдоброто режисерско и најзначајното ансамблово толкување на Шнајдеровите „Тишини“, а дека Киранџиска е една од двете најдобри Агнези. Но имало и такви кои не биле особено воодушевени, па откако еден од нив изјавил дека го гледал само првиот дел од претставата зашто не му се допаднала, Шнајдер го напуштил разговорот веднаш по ваквиот негов вовед, со образложение дека веќе го чул првиот дел од неговиот коментар што не му се допаѓа.

И покрај несомненото внимание што го предизвикала, претставата од МЕСС не се вратила со награди. Сепак, критиката ја издвојува како комплексно и квалитетно театарско остварување, потсетувајќи дека претставите што доаѓаат од помалите сојузни републики често се супериорни во однос на оние што однапред се промовираат како хит во фестивалската програма.

Дека театрите кои работат надвор од републичките центри не мора по своите дострели да бидат установи од понизок ред, туку дека, напротив, можат да се истакнат како места на повисока креативна фокусираност во љубопитното ослушување и истражување на можностите на театарскиот израз и на неговиот актуелен одек – оваа година покажа Народниот театар од Битола. Тоа е театарот што во четвртотот настапи со новата драма на Слободан Шнајдер „Калуѓерички тишини“ во режија... на Владимир Милчин...⁷⁷

Претставата за Стеријино позорје, на фестивалскиот селектор, словенечкиот книжевник и театарски критичар Васја Предан (Vasja Predan, 1930) му ја предложил тогашниот републички селектор, македонскиот поет, писател, публицист и театарски критичар Петре Бакевски (1947 – 2011), заедно со „Магна карта“ („Magna karta“, 1984) од Марио Роси (Mario Rosi, 1948 – 1992), исто така од НТ Битола во режија на Златко Свибен, „Р“ од Јордан Плевнеш на Драмскиот театар од Скопје во режија на Љубиша Георгиевски и

⁷⁶ Л.М., ПРИЈАВЕНИ ТРИ ПРЕТСТАВИ, 1987.

⁷⁷ Da kazališta koja deluju izvan republičkih središta ne moraju po svojim dometima biti ustanove nižeg reda, već naprotiv da se mogu istaći kao mjesta veće stvaralačke usredsređenosti u radoznom osluškivanju i ispitivanju mogućnosti kazališnog izraza i njegova trenutnog odjeka - pokazao je ove godine Narodni teatar iz Bitolja. To je kazalište u režiji ... Vladimira Milčina... nastupilo u četvrtak s novom dramom Slobodana Šnajdera >>Dumanske tišine<<“ (Grgičević, 1987)

„Сауна“ („Slovenska savna“, 1987) од Руди Шелиго (Rudi Šeligo, 1935 – 2004) на Албанската драма при Театарот на народностите од Скопје во режија на Рахим Бурхан (Rahim Burhan, 1949). Но „Калуѓерички тишини“ не влегува во официјалната селекција, каде што завршуваат две македонски продукции – „Р“ и „Магна карта“.

„Дервишот и смртта“, работена во Приштина, беше избрана за сараевскиот МЕСС. Истреф Беголи⁷⁸, кој маестрално го одигра Ахмед Нурудин, не доби награда ни во Нови Сад, ни во Сараево. Во Сараево претседател на жирито беше Љуба Тадиќ⁷⁹. На тој МЕСС бев и со „Калуѓерички тишини“, која исто така беше заобиколена од жирито. И претставата и актерските остварувања на Сузана Киранџиска и на Илија Милчин. Мислам дека дел од влијателните белградски театарџии не ми ја проштеваа успешната работа со албанските театри во Приштина и во Скопје. Паметам детали од разговори во четири очи, потфрлени коментари, намуртени физиономии на луѓе со кои порано бевме пријатели.

Ваквите *недоследности* во критериумите на театарските фестивали во сојузната република се бездруго показател за тогашните културни, но за пошироките политики на Републиката и за национализмот што почнува да зема замав во 80-тите, за наскоро и крваво да го разори заедништвото. Вообичаените фаворити и аутсајдери, резервираните награди, неприкосновените авторитети во одборите за селекција и во жиријата се чини биле раните симптоми на тоа разорување.

Но претставата имала апсолутен триумф на тогашните републички театарски игри (денес „Македонски театарски фестивал“) „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. Играле на отворањето на фестивалот на 5.5.1987 година и освоиле дури 6 награди: за најдобра претстава, за режија, за сценографија, за плакат, Сузана Киранџиска добила награда за главна женска улога, а Илија Милчин таа година добил награда за животно дело. Дополнително ја добиле и специјалната награда што ја доделувал весникот „Нова Македонија“, а Киранџиска ја добила и наградата на ревијата „Екран“ за најдобар млад актер. Подоцна таа година, на 13.8., претставата била изведена и на меѓународниот музичко-сценски фестивал во Охрид – „Охридско лето“.

Текстовите за „Калуѓерички тишини“ во регионалните и во домашните медиуми потврдуваат дека НТ Битола во 80-тите несомнено бил водечка театарска институција во која се создавал општествено релевантен и уметнички авангарден театар, којшто одважно можел да се мери со продукциите на големите театарски институции во регионот и во Европа. Во својот одговор на прашањето зошто решил да го постави овој текст токму во Битолскиот театар, Милчин ја подвлекува неопходноста од верба, отвореност и колективен влог на еден ансамбл, но и од поддршка на институцијата во процесот на создавање театар што ја реконструира политичката актуелност:

Зошто со битолчани? Зашто претходно со нив ги направив „Свечената вечера во погребалното претпријатие“ и „Пиреј“, претстави кои беа предизвик за власта чија идеологија беше редуцирана на комфоризам. Битолскиот ансамбл покажа дека има кичма кога не се откажа од „Свечената вечера во погребалното претпријатие“, кога членови на Идеолошката комисија на ЦК СКМ дојдоа во Битола да ги убедуваат дека претставата е деструктивна и црна и да се откажат од неа⁸⁰.

⁷⁸ Истреф Беголи (Istref Begolli, 1933 – 2003) – прочуен југословенски и косовски театарски и филмски актер.

⁷⁹ Љубомир Љуба Тадиќ (Ljubomir Ljuba Tadić, 1929 – 2005) – југословенски и српски театарски, филмски, ТВ и радиоактер, кој уживал репутација на едно од најголемите имиња на југословенскиот театар.

⁸⁰ Милчин, 2020.

„Калуѓерички тишини“ на тогашниот ансамбл на НТ Битола е *претстава со кичма* која тогашната критика ќе ја прогласи за „една од најубавите претстави воопшто во македонскиот театар... претстава доведена до сценска перфекција, совршена во секој поглед, исцезилирана и поетски изнијансирана, правена со душа и срце, голем настан во македонскиот и југословенскиот театар“⁸¹.

Кога ги читате освртите, критиките, написите во тогашните медиуми, јазикот со којшто се зборувало и се пишувало за театарот, не можете да не помислите на тоа дека денес не само што не се зборува и не се пишува критички, ами дека за театарот денес суштествено не се зборува и не се пишува воопшто. Во недостиг од теориски поткрепена театарска критика, пристрасните и паушални пофалби за поедници (личности, не дела!) на кои се сведува скромниот наратив за театарот одразуваат не само недостиг од теориско, критичко и уметничко промислување на театарот, ами и разочарувачко непознавање на неговиот актуелен развој надвор од нашиот тесен паланечки контекст.

Денес, истражувањето за претстава правена во театар *далеку од престолнината*, пред речиси четириесет години, завршува со прашањето како ни се случи од претстави коишто власта се обидувала да ги забрани, да стасаме до тоа да правиме претстави коишто не само што не ја засегаат власта, ами за нив не се интересира ни публиката, па ниту оние кои ги играат? Зошто театарот кај нас повеќе не е релевантен, не изобилува со информации и знаење, не прикажува како (би можеле да) живееме, не нуди начини за спознавање на светот, ниту пак е „простор за демократско промислување на креативни општествени и политички визии за иднината, за некое подобро и поправедно општество“⁸²?

Веројатно зашто театарот е сепак (првенствено) огледало на општеството во кое се создава – во кое одамна нема суштествено граѓанско учество, ниту силни и автентични граѓански движења кои поддржуваат и создаваат контекст за радикални промислувања и претставувања. Без таков контекст, се смалуваат потенцијалите на театарот за анализа и за критика на општеството.

⁸¹ Петре Бакески кај Зојчевска, 1987.

⁸² ...demokratsko promišljanje maštovitih društvenih i političkih vizija budućnosti, nekog boljeg i pravednijeg društva. (Rajnel, 2021)

5.3.

Демитологизација на националниот херој

„Спиро Црне“ од Благоја Ристески-Платнар, НТ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп, 1989

Подвиг нема. Ништо нема.⁸³

Секое трагање, секое сомневање, секое доведување во прашање на нашите вредности и идеали, на приказните што ги прераскажуваме и нештата во коишто веруваме носи извесна опасност од она што би можеле притоа да го откриеме за себе. Но стравот, пак, од отвореноста кон непознатото и поинаквото на индивидуално ниво води кон еднообразност, затвореност и самодоволност, кон неможност за вистинско поврзување со *другиот*.

На ниво на заедниците какви што се народите, некритичноста кон сопствената историја води во традиционализам и скаменета национална култура која слепо се држи за своите државотворни митови, но и кон страв од поинаквото и новото, којшто постојано се заканува да се оствари во уништување на *другиот*.

Во светот што тоне во параноја – зашто национализмот, како што велеше Киш⁸⁴, е пред сè параноја, колективна и индивидуална параноја, и којшто инсистира на митови за да ја одржува паранојата и, по потреба, да ја операционализира во насилство, улогата на театарот е да прашува и да препрашува, да ја тренира критичката мисла, да понуди поинаква перспектива на историјата, да ослободи од маѓепсаниот круг на митологијата.

„Спиро Црне“ од Благоја Ристески-Платнар во режија на Владимир Милчин во Народниот театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп (понатаму во текстот НТ – Прилеп) е таков театар – театар што го преиспитува националното минато за да ја разбере сегашноста и да предупреди на иднината која ни се заканува ако не се ослободиме од митовите со кои некритично се идентификуваме.

Шлканица за националниот нарцизам

Благоја Ристески-Платнар (1949 – 2004) е македонски поет, писател и драмски автор. Автор е на драмските текстови „Delirium Tremens“ (1980), „Carcinoma mamae“ (1982), „Спиро Црне“ (1989), „Арсениј“ (1993), „Ибро јаране“ (1994), „Летни Силјане“ (1994), „Лепа Ангелина“ (1995), „Железно пиле“ (1998), „Венко“ (1998) и „Шашардисани времиња“ (2004), на неколку прозни книги и на две поетски збирки. Објавувал колумни на актуелни општествени теми и работел врз документарни ТВ-продукции. Неговите драмски текстови се преведени на англиски, чешки, полски, руски, француски, романски, српски, словачки, турски и на бугарски јазик. За драмите „Спиро Црне“, „Лепа Ангелина“ и „Летни Силјане“ ја добил наградата за најдобар драмски текст на МТФ

⁸³ Ристески, 2004.

⁸⁴ Данило Киш (Danilo Kiš, 1935 – 1989), романописец, есеист, преведувач и еден од најзначајните југословенски книжевници на XX век.

„Војдан Чернодрински“ во Прилеп. Значаен придонес за домашниот театар се и неговите преводи на пиесите „Последната ноќ на Сократ“ („Последната ноц на Сократ“, 1986) на бугарскиот писател Стефан Цанев (Stefan Tsanev, 1936), „Филоктет“ („Philoctetes“, 1965) на германскиот драматург, поет, есеист и театарски режисер Хајнер Милер (Heiner Müller, 1929 – 1995), „Лисистрата“ („Λισιστρατη“, 411 пр.н.е.) на старогрчкиот комедиограф Аристофан (Ἀριστοφάνης, 446 – 386 пр.н.е.) и „Засекогаш и ден повеќе“ („Zauvek i dan više“, 1993) на српскиот поет, писател и книжевен историчар Милорад Павиќ (Milorad Pavić, 1929 – 2009).

Заедно со Георги Сталев (1930) и со Оливера Николова (1936), се вбројува во современите македонски драмски автори кои пишуваат симболистички или поетски драми. Клучно обележје на делото на Платнар е токму неговиот поетски јазик, „уникатен, архаичен, посебен, мелодичен, јазик кој не се говори ниту пишува надвор од неговата естетика“⁸⁵. Умешно пишувал драми во стихувана форма, а лексиката ја збогатувал истражувајќи ги и проучувајќи ги народните, дијалектни говори на македонскиот јазик.

Мајсторот мора нужно да го усовршува својот алат, да го пресоздава, ама и да создава нов за обликот кој беше да го замислил до совршенство да го исцрпи. Ете, таков е некако мојот однос кон јазикот: пробам да биде најдобриот македонски...⁸⁶

Така успеал да го создаде својот специфичен книжевен јазик со којшто, во своите дела, изградил свет некаде помеѓу реалноста и сонот, современоста и традицијата. Темите за своите драми Платнар ги наоѓал во македонската историја и политика и во македонските митови и фолклор. Всушност, во неговите драми, историјата, политиката, митологијата и фолклорот постојано меѓусебно се референцираат и се рефлектираат.

Од една страна, индикативна е намерата на авторот за симулирање на еден митолошко-пагански свет со сопствена идејна и философска концепција, но од друга страна, драмските ситуации реферираат кон една можна, реалистична, конкретизирана и историска основа. Всушност, преплетувањето на овие два кода ја произведува естетската и семантичката композитност на драмата⁸⁷.

Во драмите со „структурна сложеност, психолошка напнатост, уметничка силина и јазична перфекција“⁸⁸ на Платнар, времето дамнешно станува денес. Клучен за тоа е критичкиот однос на авторот, кој од позицијата на политичките актуелности ги преиспитува „вечните вистини“, авторитети и вредности, осветлувајќи ги во нив контрадикциите – особено оние што официјалната историја одбила да ги впише. Неговите препрочитувања на локалната историја стасуваат длабоко зад кулисите на големите национални страдања, подвизи и победи. Тој ги нотира и си поигрува со потенцијалите што ја разобличуваат нивната возвишеност и беспрекорност, всушност нивната еднозначност. Платнар ги демитологизира историјата и фолклорот до ниво на реконструкции на денешницата, коишто, прераскажани со неговиот автентичен поетски јазик, одново прераснуваат во фантастични преданија со морална порака која интензивно резонира во актуелноста.

⁸⁵ Стојаноска, 2018.

⁸⁶ <https://suteren.mk/%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D1%98%D0%B0-%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%80-%D0%B2%D0%BE-%D0%B4%D0%BF%D0%BC-%D1%81%D0%B5-%D0%B7%D0%B0%D1%81/>

⁸⁷ Стамески, 2016.

⁸⁸ Мухчиќ, 1996.

Кај Платнар, митолошките јунаци и националните херои постојано одново се појавуваат во различни епохи и така прераснуваат во културни херои. Тие се луѓе од крв и месо, често со многу повеќе (ниски) страсти од доблести, чии славни подвизи се разобличуваат до случајности, калкулации за личен профит, па и несмасни грешки.

Таков е и Спиро Црне (1854/55 – 1880) во неговата истоимена пиеса. Овој ајдутин од Прилепско се прославил кога во 1879 година го убил Кучук Сулејман, кој долго време ги угнетувал селаните од прилепскиот и од тиквешкиот крај. Во историјата е запишан како предводник на ајдучка чета кој, по неколку години криумчарење тутун, огорчен од страдањето на локалното население предизвикано од турските банди одметнати од власта, кои станале особено сурови по избувнувањето на Српско-турската војна^{xxiv}, решил да земе пушка и нож и да се пресмета со нив. Запишано е и дека христијанското население собрало пари и му платило на Спиро Црне за да го убие Кучук Сулејман, поставувајќи му заседа на Дренската Планина, над селото Царевиќ.

По убиството, бегајќи од турската власт, Спиро Црне и четата заминале за Врање, каде што се приклучиле кон четите доброволци кои учествувале во судири со турската војска во граничните предели. Познато е дека бил еден од потписниците на барањето до српските власти за оружје и војска која би се вратила во прилепскиот крај за да го поттикне локалното население на бунт против Османлиите. Со смената на српската власт во 1880 година, која повеќе не сакала да нуди заштита за македонските комити, бил принуден да го напушти Врање, во кое, инаку, уживал голема почит како скроман и љубезен, но и смел родољуб. Убиен е во заседа на планината Козјак на 22.4.1881, поставена од кумановскиот Кучук Силејман – Ариф Чауш, кого успеал да го убие пред да загине. Главата на јунакот Спиро Црне, набиена на колец, била поставена на кумановското Тумбе како предупредување за локалното население. По три дена, ја закопале монасите од Прохорпчињскиот манастир.

За неговото јунаштво се испеани многу народни песни – и македонски и муслимански, од кои најпозната е македонската епска (комитска) песна „Спиро Црне и Кучук Сулејман“. Освен во народното творештво, ликот на Спиро Црне, комитата кој се борел во неговиот роден Прилеп и околината да ги ослободи од Османлиите, се среќава и во литературата. Најпозната е драмата „Црне војвода“ на Марко Цепенков (1829 – 1920), базирана врз народните песни и преданија за Спиро Црне кои ги собирал. Драмата, која Цепенков ја напишал на својот изворен прилепски говор, со поднаслов „Историска пиеса во пет акта од македонскиот живот на македонски говор“, е објавувана во продолженија во броевите 13 до 25 на софискиот весник „Автономна Македонија“ во 1903 година.

Во оваа драма содржинското јадро го претставува судирот меѓу поробениот и поробувачот; меѓу обесправениот и обесправувачот; меѓу експлоатираниот и експлоататорот⁸⁹.

Драмата била објавена непосредно по Илинденското востание за да го подигне револуционерниот дух кај населението, обесхрабрено по задушеното востание.

Почитта кон националниот херој, особено популарен и величан во неговиот роден Прилеп, не му пречела на Платнар во биографијата на Спиро Црне да ги побара и да ги истакне оние детали кои, од еднодимензионален лик од историските читанки и народните комитски песни, ќе го претворат во човек од крв и месо и, наместо епска трагедија, за него да напише современа гротеска^{xxv}.

⁸⁹ Стефановски, 1990.

Гротеската ѝ се потсмева на апсолутноста на историјата исто како што ја исмеа апсолутноста на боговите, природата и судбината⁹⁰.

Подвлекувајќи ја манипулативноста, но и развратноста на Спиро – криумчарот со тутун, Платнар го претвора националниот херој во гротескен лик, препознатлив од локалното секојдневије. Неговиот Спиро Црне ги остава во залог своите славни ками додека да го отплати долгот кај крчмарката Благуна, се обидува да извлече што повеќе пари од угнетените селани за, заедно со Ѓорѓија Лажот, синот на големиот војвода Петре Лажот, „херојски“ да ги ослободи од зулумите на Кучук Сулејман. Него на крајот не го ни убива, туку успева да го измоли за својот живот и да избега, откако овој, дури и ранет, го задавува Ѓорѓија – олицетворението на пожртвуваната борба за правда и слобода.

Суровоста на човековата природа... доведува до преиспитување на традиционалните човечки идеали. Тоа не е секогаш знак на дегенерација или презир, туку само начин човекот да се врати на своето место, особено што се однесува на неговите инстинкти и неговата телесност⁹¹.

Поигрувајќи си со ликот и делото на опеаните херои од националното минато, претворајќи ги во луѓе од крв и месо, во околности коишто не само што не се ослободени од контрадикциите на реалниот живот туку кај нив тие контрадикции се максимално интензивирани, Платнар ја разобличува идејата дека големото национално ослободување може да лежи во рацете на една беспрекорна личност, храбра и правдољубива до самоуништување.

Земајќи го предвид времето во кое е настаната – крајот на 80-тите години, кога во тогашна Југославија националистичките пароли стануваат сè погласни и се подгрева фантазијата за големиот спасител на народот со некритично воскреснување на хероите од историјата и митологијата, „Спиро Црне“ на Благоја Ристески-Платнар се остварува и како политичка драма која го деконструира националниот нарцизам и се навраќа кон историјата само за да даде одговори за сегашноста и предупредувања за идината.

Македонска гротеска

„Спиро Црне“ е првата драма на Платнар поставена на сцена. Праизведбата ја режирал Владимир Милчин во НТ – Прилеп. По овој текст, Милчин премиерно ги поставил и Платнаровите драми „Арсениј“, во театарот во Прилеп во 1993 година, „Летни Силјане“, во НТ – Битола во 1994 година, и „Лепа Ангелина“, во МНТ во 1995 година.

Поставувањето нови македонски драми е важно обележје на театрографијата на Милчин. Од вкупно 100 театарски режии (од кои 88 на институционални сцени), 23 се на текстови на домашните драмски автори – Русомир Богдановски (1948)⁹², Богомил Ѓузел (1939 – 2021)⁹³, Коле Чашуле (1921 – 2009)⁹⁴, Миле Неделковски (1935 – 2020)⁹⁵, Џабир Ахмети (1945)⁹⁶, Ресул Шабани (1944)⁹⁷, Благоја Ристески-Платнар (1949 – 2004),

⁹⁰ „Гротеска се руга апсолутности прошлости, једнако као што се наругала апсолутности богова, природе и судбине.“ (Кот, 1963)

⁹¹ „Surovost ljudske naravi... dovode do ponovnog preispitivanja tradicionalnih ljudskih ideala. To nije uvek znak degradacije ili prezira, već samo način da se čovek vrati tamu gde mu je mesto, naročito što se tiče njegovog instikta i njegove telesnosti.“ (Bahtin, 1978)

⁹² „Фарса за храбриот Науме“, МНТ, 1971.

⁹³ „Алексијада“, МНТ, 1978.

⁹⁴ „Житолуб“, МНТ, 1981.

⁹⁵ „Преспански круг со црвена боја“, Драмски театар – Скопје, 1983.

⁹⁶ „Пахинтика во сон“, Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје, 1984.

⁹⁷ „Дожд во Уертемонто“, Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје, 1985.

Горан Стефановски (1952 – 2018)⁹⁸, Блаже Миневски (1961)⁹⁹, Селвиназе Абази¹⁰⁰, Братислав Димитров (1952)¹⁰¹, а дури 13 од нив се произведби.

Македонската книжевност Милчин ја афирмира и со своите драматизации на романите на Живко Чинго (1935 – 1987)¹⁰², на Петре М. Андреевски (1934 – 2006)¹⁰³ и на Ташко Георгиевски (1935 – 2012)¹⁰⁴, како и на поезијата на Славко Јаневски (1920 – 2000)¹⁰⁵ и на Михаил Ренцов (1936)¹⁰⁶. Драгоцен придонес за домашниот театар и пример за тоа како македонскиот јазик може (мора) да биде едновремено и без остаток верен на стандардот и сценски апликатвен се и неговите преводи на драми од англиски, руски, чешки и словачки јазик.

Друго важно обележје на театрографијата на Милчин е неговата фасцинација со жанрот на гротеската^{xxvi}, која во неговите режии од стилско обележје прераснува во позиција од која се промислува и се разбира светот. Милчин ја прочитал „Спиро Црне“ по нејзиното објавување во прилепското списание за литература, уметност и култура „Стремеж“ и она што веднаш го заинтересирало била токму „гротескната оптика со која авторот третира еден настан од минатото на Македонија“¹⁰⁷.

Во современиот свет, неправичен и чудовишно суров, гротеската одбива да даде хармонична слика за општеството. Напротив, таа *миметички* го репродуцира општествениот хаос, во исто време го коментира и го критикува. Со постојаното извртување на перспективите создава противречности кои, исто како и нејзиниот остар хумор, ја парализираат рецепцијата на гледачот, кој не може – туку така – ни да се смее, ни да плаче. Преку максимална стилизација и конкретизација до сведување на нештата на суштина, пиесите што му припаѓаат на овој жанр на сцената го потврдуваат постоењето на негативните општествени феномени, во исто време ги критикуваат и така успеваат да ги одговорот најгорливите прашања на времето.

Во својот однос кон текстот, режисерот доследно ја следи наративната линија, но со цел динамизирање на содржината, прави интервенции во оригиналната структура на драмата која авторот ја поделил на четири делови. Интервенциите се состојат во расчленување на деловите во пократки сцени со музички акценти, мракови и поместувања и преместувања на декорот. Со ваквото расчленување, со детектирање на потенцијалите за физичко, а не само говорно дејство, и со помали, но прецизни штрихови во репликите, Милчин успева да ја избегне заканата текстот на Платнар да остане само убава литература. Важна интервенција која придонесува кон потенцирање на контрадикциите е и одлуката еден актер да го игра ликот на слепиот старец Симеон – кој го охрабрува и го поттикнува младиот јунак Ѓорѓија Лажот да ја впери камата кон Кучук Сулејман и да го избави својот народ од страдањата, и Петре Лажот – комитата

⁹⁸ „Лонг плеј“, Народен театар – Битола, 1990.

⁹⁹ „Крик“, МНТ и Охридско лето, 1991; „Лулка“, НТ – Прилеп и Охридско лето, 1992 и „Женски прилог во ноќта“, МНТ, 1993.

¹⁰⁰ „Фотографии“, Детски театарски центар – Скопје, 2005.

¹⁰¹ „Глогов џбун“, НТ – Куманово, 2006.

¹⁰² „Големата вода“, Нова сцена – Братислава и Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје, 1977.

¹⁰³ „Пиреј“, НТ – Битола, 1982 (драматизација со Аљоша Руси) и „Колку пати ќе умираме“, според романот „Небеска Тимјановна“, НТ – Битола, 2003 (драматизација со Сема Али).

¹⁰⁴ „Рамна земја“, МНТ, 1985 (драматизација со Аљоша Руси).

¹⁰⁵ „Скици од преданието каинавелско“ (адаптација според стихови од Славко Јаневски заедно со Богдановски и С. Унковски и заедничка режија со С. Унковски), Театар кај Свети Никита Голтарот – Скопје, 1970.

¹⁰⁶ „Црна се чума зададе“, според стихови на Ренцов и текстови на Дефо, Арто, Пушкин и Вилсон, НТ – Битола, 2008.

¹⁰⁷ Милчин, 2000.

кој се враќа од мртвите да го предупреди својот син Ѓорѓија дека потфатот му е залуден зашто „за нас има само една страна, страната на погибието“¹⁰⁸. Со ваквото акцентирање на нејзините сценски потенцијали, драмата на Платнар на сцената се остварува во својот целосен интензитет – во прв план се препознатливоста на ликовите и настаните, гротескноста, локалниот хумор и луцидната критичност, сите во жива динамика со Платнаровиот поетски јазик како автентична вредност.

Јазикот на репликите потсетува на битовите драми, но... вредносен систем (на ликовите) има пародиска улога во подјаднувањето на црно-белите „вистини“ од нашата драмска традиција¹⁰⁹.

„Спиро Црне“ е првата режија на Милчин во НТ – Прилеп со која започнува неговата повеќегодишна соработка со овој театар, каде што ги режирал и праизведбата на „Лулка“ од Блаже Миневски – копродукција со Фестивалот Охридско лето во 1992, праизведбата на „Арсениј“ на Платнар во 1993, „Случајот Д.Х.“, според раскази на Данил Хармс (Даниил Хармс) – копродукција со Факултетот за драмски уметности – Скопје во 2000, и „Балада за големиот костур“ („La Balade du grand macabre“, 1934) од Мишел де Гелдерод во 2004 година.

Иако носечките ликови во „Спиро Црне“ ги толкувале актери кои настапувале како гости – Кирил Ристоски (1948 – 2011) (Спиро Црне) и Илија Милчин (Петре Лажот и Симеон) од Драмата на Македонскиот народен театар – Скопје, Сузана Киранџиска (Благуна) од ансамблот на Народниот Театар – Битола и тогаш штотуку дипломираниот млад актер Тихомир Стојановски (1963) (Ѓорѓија Лажот), во играта на сите актери во претставата се препознава дека режисерот, во работата со нив, ја промовирал, ја поттикнувал и ја одржувал колективноста како клучна вредност на претставата. Значајна била секако и афилираноста со институцијата на доајенот Илија Милчин и на Кирил Ристоски^{xxvii}, кој своите аматерски, но и професионални почетоци ги имал токму во театарот во својот роден Прилеп, во којшто продолжил редовно да настапува и по вработувањето во МНТ. Со ваквата поделба во која влегле актери кои биле негови редовни соработници^{xxviii}, Милчин обезбедил сигурен простор за својот начин на работа, но и професионална провокација за актерите од прилепскиот ансамбл.

Индивидуалните актерски остварувања на гостите – прстодушниот ситен манипулатор Спиро во епски големото тело опашано со бандолери на Ристоски, наспроти бесмислено помпезниот Ѓорѓија на Стојановски, видовитиот слепец кој сепак ништо не гледа – Симеон на Илија Милчин – и нескротливата опака Благуна на Киранџиска, не се самодоволни, туку се придонес кон заедничкото на кое му се радуваат сите актери во оваа претстава. Декларативно отфрлајќи ја битовоста која, во случај на површно, читање *на прва* на текстот на Платнар, може да го закостени актерот, и прегрнувајќи ги противречностите на своите ликови како пат до полнокрвни, повеќедимензионални личности на сцената, гостите на извесен начин го обврзале прилепскиот ансамбл да излезе од својата комфорна зона и наместо да игра уште една лесна комедија на локална тема, да се впушти во создавање современа претстава, критична кон – не само локалната – актуелноста.

Актерите го користат поетски накитениот јазик на драмата за постигнување реторичност, а со тоа и ефект на извесна брехтовска дистанца од ликовите кои ги играат, деконструирајќи ги нивните митологизирани личности, но и настаните од славното минато во коишто се наоѓаат. Покрај односот кон текстот, којшто на места дополнително го разбираат со рецитации и пеење на познати комитски песни, нивните

¹⁰⁸ Ристески, 2004.

¹⁰⁹ Милчин, 2000.

движења и држења на телото се изразено естетизирани (во некои сцени, како онаа на обидот за убиство на Кучук Сулејман, дури и кореографирано) за да ја пародираат монументалноста на хероите, но и вообичаеното претставување на *угнетените селани и покорните жени* во домашната драмска литература. Ваквото дистанцирање, од друга страна, им овозможува да ги прегрнат *најчовечките* особини на своите ликови. Нивните мажи не се само цврсти и храбри, туку и лекомислени, калкуланти, фанатици и предавници. Нивните жени не се само покорни и чисти, туку и храбри и ласцивни, не се само објекти, туку субјекти со своја волја, одлуки, потреби и подвизи. Нивната игра е жива и интензивна и се остварува како клучен квалитет на оваа претстава.

Врз визуелното обликување на претставата Милчин работи со своите редовни соработници – сценографот Крсте С. Џидров и костимографката Елена Дончева. Џидров, на речиси празната сцена на прилепскиот театар, поставува мобилни кулиси од заковани даски, коишто определуваат некаков рустичен, битов простор што се растура и одново се гради со секое нивно поместување. Типично за неговите сценографии во претставите на Милчин, тој користи парчиња декор и реквизити со симболично значење – стар долап во којшто живее слепиот Симеон, ориентален килим на којшто седи Кучук Сулејман, триножници на коишто се договараат најголемите национални подвизи. Особено впечатливи се и прозрачните силуети на клучните историски фигури од националната историја, меѓу кои, под светлото на рефлекторите, како во некој магличав, фантастичен свет ги препознаваме Јустинијан Први и Гоце Делчев. Сопоставени со нив во сценските слики, Спиро Црне и Ѓорѓија Лажот делуваат толку несоодветно што крајниот ефект е гротескно комичен.

Костимите на Дончева се верни на историскиот период, не се помпезни, но се впечатливи и визуелно ги доопределуваат ликовите. Исто како Џидров, и таа на места го потенцира симболичното значење на костимите, како, на пример, невестинскиот фустан и вел во коишто на крајот се појавува несудената невеста Благуна само да ја констатира смртта на Ѓорѓија Лажот, кој неславно умира само за да ја задоволи нереалната слика од народните песни за својот херојски подвиг.

Музиката на Златко Ориѓански (1963) и на Мирослав Спасов (1964)^{xxix} е вистински квалитет на претставата. Се одликува со прецизен баланс на етноритмите и еклектичните џез-хармонии, со што веднаш штом ќе се воспостави и идеја за битова атмосфера, таа се разурнува како кула од карти. Интензивните музички акценти имаат клучна улога во динамизирањето на дејството.

Инсистирањето на иманентната гротескност на текстот на Платнар, одмерената дистанца во актерската игра на ансамблот и прецизната сугестивност на визуелните и музички решенија се остваруваат во современа постановка, која се опира на секоја помпезност, патетика и патос. Во неа се кршат сликите на јунаците од нашето славно минато, за во остатоците, како во огледало, да се видиме себеси.

„Спиро Црне“ на Милчин во НТ – Прилеп е претстава која ја преиспитува локалната митологија и историја за „во историјата да ја изнајде митологијата, а во митологијата да најде одговор на прашањето зошто имаме таква историја¹¹⁰. Ваквиот критички однос кон историјата, што им се опира на националните сентименти, на „секоја апсолутизација на митот која води кон нетрпелив национализам, па и кон нацизам како негова крајна консеквенца“¹¹¹, е клучен во поширокиот политички контекст во којшто е создавана претставата – предвечерјето на распадот на заедничката држава, поттикнат и

¹¹⁰ Милчин, 2000.

¹¹¹ „Svaka apsolutizacija svakog mita vodi netrpeljivom nacionalizmu pa i krajnjoj njegovoj konsekvenciji, nacizmu.“ (Konstantinović, 1969).

овозможен токму од самопрогласените национални спасители и од лажните родољуби со крвави раце.

Духот на паланката

Полемиката што се отворила по премиерата на претставата, одржана на отворањето на Театарските игри „Војдан Чернодрински“¹¹² како прослава на четириесетгодишниот јубилеј на НТ – Прилеп, ќе потврди дека ни Македонија, единствената република која може да се гордее со тоа дека го напушти сојузот на југословенските држави без ниеден испукан куршум, не била имуна на сè погласните националистички наративи.

Нашата историја е проколнат круг. Нејзините вертикали се погибиите, достоинството ни е самоубиство, не сме способни да го довршине делото, предавниците се меѓу нас, самите себеси сме си гробари¹¹³.

За време на разговорот на тркалезната маса организирана следниот ден по премиерата, како редовна практика на Театарските игри да се дискутира за сите претстави во официјалната конкуренција, по пофалбите за претставата како „нова пролет на Прилепскиот театар, зашто со текстот и со актерската игра е остварено ново и зрело дело и вистински театарски настан“¹¹⁴, се отворила дискусија за третманот на славната личност од локалната и национална историја во претставата. Несогласување со „демитологизацијата на светлите ликови и светлото минато“¹¹⁵ изразил Василие Димоски, локален професор по литература, но и актерот Блаже Алексоски (1933 – 2015)^{xxx}, кој во претставата го играл Стојан.

По три дена, во весникот „Вечер“, излегла полемика во која Димоски го застапувал сега заедничкиот став на Друштвото за наука и уметност – Прилеп¹¹⁶ и неговите членки – Друштвото на историчарите и Друштвото за македонски јазик и литература, дека текстот на Ристески е „антимакедонски и штетен за македонската историја и народ“¹¹⁷, како и барањето претставата да биде симната од репертоарот на НТ – Прилеп. Во полемиката била вклучена и острата реакција на Владимир Милчин на ваквите квалификации и барања, соодветна на неговата определба со својата работа во театарот да „ја бранува средината навикната на конформизам“¹¹⁸.

Тие се бранат од себеси, а не од Спино Црне... Нивниот бес е доказ дека трагичната иронија на текстот на Благоја Ристески од сцената проговорила доволно сугестивно и силно за да ги погоди чистотниците, дежурните чувари уплашени од компликуваната стварност која ги потсетува дека е неопходна поголема смелост доколку сакаат да бидат нешто повеќе од падари во Прилепското поле¹¹⁹.

Само неколку дена подоцна, жирито на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ на претставата ѝ доделил награди за текст, режија, сценографија, музика и најдобар актер во главна улога¹²⁰. Надвладеала волјата на театарот и ансамлот, во којшто актерот

¹¹² Денес Македонски театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ – Прилеп.

¹¹³ Милчин, 2000.

¹¹⁴ Мазова, 2003.

¹¹⁵ Мазова, 2003.

¹¹⁶ <https://prilepdnu.wordpress.com/>

¹¹⁷ Мазова, 2003.

¹¹⁸ Stojanoska, 2020.

¹¹⁹ ставот на В. Милчин е цитиран кај Мазова, 2003.

¹²⁰ На свеченото доделување дошол само Платнарот. Милчин, Џидров, Ристоски, Ориѓански и Спасов не се појавиле, протестирајќи против компромисите на фестивалското жири кое „чувствувајќи ја сопствената недоследност, побарало измени во Правилникот за награди ден пред дефинитивното одлучување.“ (Мазова, 2003)

Алексоски очигледно бил осамен со својот став, и претставата продолжила редовно да се изведува. Тоа, како ни интересот на публиката за претставата, сепак не направило полемиката за нејзината *штетност по македонската историја и народ* да заврши на страниците на „Вечер“. Претставници на засегаатите прилепски друштва присуствувале и на гостувањето на „Спиро Црне“ во Скопје. Целта била да го искористат најавениот разговор со екипата по претставата да ја продолжат дебатата. Сепак, и овој обид бил неуспешен, зашто во дебатата се вклучил и претставата „ја одбранил македонскиот поет и театарски критичар Матеја Матевски¹²¹, заедно со Коле Чашуле¹²²123.

Иако „Спиро Црне“ од Ристески во режија на Милчин ја обележале реакциите на *духот на паланката*¹²⁴ – којшто се противи на сè што е модерно, којшто чувајќи ги вековните традиции се затвора пред светот зашто во суштина се плаши од сè што е различно и непознато, за среќа, се покажало дека тој дух во Македонија, во таа 1989 година, не бил толку силен за племенската сплотеност на паланката да се оствари во деструктивно насилство врз *другиот*.

Оневозможувањето на изведбата на една друга претстава во режија на Владимир Милчин, во Југословенскиот драмски театар во Белград (Jugoslovensko dramsko pozorište – Beograd), само една година подоцна, ќе биде несомнено клучна пресвртница во историјата на цензурата на поранешните југословенски простори и симболичен почеток на крајот на заедничкиот југословенски културен простор.

*Во Прилеп немаше обид физички да се спречи претставата. Во Белград беше спречена со насилнички средства – и пред театарот и во театарот. Претставата беше спречена веднаш на почетокот, со извици, пцости и закани*¹²⁵.

¹²¹ Матеја Матевски (1929 – 2018), македонски поет, литературен и театарски критичар, есеист и преведувач.

¹²² Коле Чашуле (1921 – 2009), македонски романописец, драмски писател, публицист, револуционер првоборец, политичар и дипломат.

¹²³ Stojanoska, 2020.

¹²⁴ Konstantinović, 1969.

¹²⁵ Милчин, 2022.

5.4.

Случајот „Свети Сава“

„Свети Сава“ на Синиша Ковачевиќ, НТ Зеница 1989

Јас мислам дека граѓанската војна во Југославија почна таа ноќ¹²⁶.

Историјата памети инциденти што се случиле во театрите и набрзо се покажале како историски пресвртници. Памети претстави чиешто изведби предизвикале скандали со далекусежни последици и ја најавиле, или почесто (а и потрагично), ја обелодениле општествената промена за која оние во партерот и ложите не ни биле свесни дека веќе ја живеат. Тоа се околности во кои драматичноста на реалноста го поклопува ефектот на театралноста. Стварноста како студен нож продира во космосот изграден со средствата на театарот, го руши и потполно го разорува. Настапува хаос. По ваквите случки, ништо веќе не е и не може да биде исто. Ниту во театарот, ниту во стварноста.

Овој текст е обид да се реконструира една таква претстава, позната како неофицијалниот почеток на распаѓањето на заедничката држава градена на концептот на братство и единство – „Свети Сава“ („Sveti Sava“, 1988) на Синиша Ковачевиќ (Siniša Kovačević, 1954), во режија на Владимир Милчин и во продукција на Народниот театар Зеница (Narodno pozorište, Zenica, денес Bosansko narodno pozorište, Zenica).

Претставата премиерно била изведена на 1.2.1990 година, на сцената на театарот во Зеница. Продолжила успешно да се изведува на матичната сцена и освоила 16 награди на тогашните најрелевантни театарски фестивали во Југославија, поради што се смета за најуспешната продукција во историјата на театарот во Зеница. Нејзината изведба на 31.5.1990 година, на сцената на Југословенскиот драмски театар во Белград (Jugoslovensko dramsko pozorište – Beograd, понатаму во текстот ЈДП), била прекината со ултранационалистички протест предводен од еден радикал и од еден распоп – чин што ќе остане запомнет како најтемната дамка во поновата историја на театарот на нашите простори.

Невозможно е да се занимавате со работата на Владимир Милчин во театарот, а да не се занимавате со оваа претстава. Таа е симптоматична не само за една фаза од развојот на неговата работа како режисер, туку и за општествениот контекст и динамика коишто го условиле тој развој. Сакајќи не само да ја проверам точноста на податоците до коишто дојдов при истражувањето, туку и да ги проценам во однос на интимните сеќавања, доживувања и ставови на директните учесници во кратката историја на оваа претстава, направив две клучни интервјуа – разговарав со режисерот Милчин, клучниот автор на претставата, и со белградскиот драматург Борка Павичевиќ (Borka Pavičević, 1947 – 2019)^{xxxii}, лично присутна на инцидентот во ЈДП. Со истата цел ги користев и деловите од книгата на главниот актер во претставата, Жарко Лаушевиќ (Žarko Laušević, 1960)^{xxxiii}, „Годината минува, денот никако да мине“ („Година прође, дан никад“, 2011), во коишто тој пишува за своето искуство врзано со претставата и нејзиното судбоносно влијание врз неговиот понатамошен живот. Цитатите од разговорите и од книгата се

¹²⁶ „Ја мислам да је граѓански рат у Југославији почео те ноћи.“ (Лаушевиќ, 2011)

користени понатаму во овој текст со цел да се дообјаснат или да се потенцираат податоците од истражувањето, или да се елаборираат моите лични согледби до коишто дојдов низ него.

Оттука, овој текст е обид да се реконструира претставата „Свети Сава“ на Сениша Ковачевиќ, во режија на Владимир Милчин и во продукција на Народниот театар Зеница, но и обид да се расветли условноста на театарот од состојбите во општеството во коешто се создава тој и нивното неизбежно влијание врз сите чинители во него – етичките и естетските позиции на авторите, начинот на игра на актерите и очекувањата и реакциите на публиката и на критиката.

Хагиографија или бласфемија

Култот на Свети Сава е најтрајниот и најсилен култ кај Србите. Тој е најважниот српски просветител и денот на неговата смрт – 27 јануари, во Србија се прославува како Ден на просветителството. На овој датум, основните училишта ширум земјата ја прославуваат т.н. училишна слава – нема настава, а се приредуваат свечени приредби и академии во чест на патронот на сите школи.

Свети Сава, роден како Растислав (Растко) Немањиќ (Rastislav Rastko Nemanjić), бил српски принц, монах, игумен, книжевник, дипломат и првиот архиепископ на автокефалната Српска православна црква. Во историските читанки романтизирано се раскажува дека Свети Сава уште како дете сакал да пости, да го чита Светото Писмо и времето да го поминува во молитва. Во раната младост бил побожен, уреден, вреден, дисциплиниран, бистар и досетлив. Наспроти волјата на својот татко монарх да стане владетел, тој речиси избегал на Света Гора за да се замонаши, со желба да го живее аскетскиот живот на старите христијански светци и маченици. Но, вестите за граѓанската војна предизвикана од несогласувањата помеѓу неговите двајца браќа по абдицирањето и замонашувањето на нивниот татко, за големата немаштија, гладот и болестите со кои се соочувал народот го натерале „да почне да чувствува дека и надвор од верата, постот и молитвата има и други нешта кои можат да го окупираат човека, дека покрај прашањата за Бог и за Вечниот живот има и други прашања кои можат да го мачат и дека покрај љубовта кон Христа, кон црквата и евангелието, има и друга љубов која предизвикува радост и болка. Тогаш Сава, за првпат, почувствувал дека нешто го влече на друга страна, кон обичниот живот, кој дотогаш го избегнувал, и кон борбата со секојдневието, која дотогаш ја презирал.“¹²⁷. По шеснаесет години монашка служба и сериозно позиционирање и воспоставени важни врски со Цариград и со Никеја, се вратил во Србија да ги помири своите браќа и верски, културно, општествено и економски да го унапреди својот народ. Покрај верската, црковната и просветителска работа, Сава активно се вклучил и во политичкиот живот. Му бил прв советник на својот брат Стефан (Stefan Nemanjić) – првиот српски крал, се занимавал со дипломатија, а го напишал и основниот законик на српската црква, којшто во голема мера ги пропишувал и законите на кралството и поради што многумина го сметаат за прв српски устав.

Во драмскиот текст „Свети Сава“, Ковачевиќ „се занимава со потомокот на лозата Немањиќ кој удобниот живот на средновековната аристократија – што подразбирал неуморно задоволување на сите потреби, најпрво на телото а потоа и на душата, во случај од неа нешто да останало, го заменил со мантија, воден од советот дека со неа

¹²⁷ “On je sada počeo osećati, da i van vere, posta i molitve, ima i drugih stvari, koje čoveka mogu zanimati, da ima i van pitanja o bogu i večnom životu i drugih pitanja, koja mogu čoveka mučiti, i da i van ljubavi prema Hristu, crkvi i evanđelju, ima i druge ljubavi, koja može izazvati radost i bolove. Sava je onda verovatno prvi put osetio, da ga nešto vuče na drugu stranu, u običan život, koji je on dotle избегавao, i u dnevnu borbu, koju je on dotle презираo.” (Stanojević, 1929)

може да се стори она што не се може со нож.¹²⁸ Драмското дејство се развива линеарно, низ дваесет и седум, најчесто кратки и интензивни слики, поделени во четири дела – 1. *Заминување или Кучешка сорта* (слика 1 – 6), 2. *Искушеник или По неколку години* (слика 7 – 18), 3. *Глутница волци или Татковината* (слика 19 – 26) и 4. *Клада или Повторно меѓу волците* (слика 27)¹²⁹, во кои авторот ги сопоставува патот на принцот Растко – замонашувањето, промовирањето во архимандрит Сава, просветителската дејност, станувањето прв архиепископ на автокефалната Српска православна црква, смртта на патот назад од својот втор ацилак во Ерусалим и клучните случувања во историјата на Србија во времето на владеење на династијата Немањик.

Но текстот на Ковачевиќ не е хагиографија, ниту романтизирана историја наменета за сценско изведување. Пишувајќи за историските случувања и личности, Ковачевиќ не ја бележи историјата, туку ја реконструира со уметнички средства. Драмата е пишувана од позицијата дека секое уметничко дело создава автентична, автохтона стварност која, иако привидно произлегува од историските факти, не им е потчинета ним.

„Свети Сава“ е политичка драма која го поставува прашањето – актуелно во Југославија на крајот на осумдесеттите – за артикулирањето на националните држави и средствата со коишто се остварува тоа. Државата во која настанал овој драмски текст била исправена пред историски одлуки. Во таквите историски периоди, особено е важно критички да се размислува. Она што се прикажува како факт мора да се преиспита, мора одново да се провери вистинитоста на вистината, „историските детерминанти – економските, политичките и социјалните фактори – не треба да се доживуваат како темни сили“¹³⁰. Во таквите историски моменти, уметничката стварност, вклучително и онаа во театарот, секогаш воспоставувала специфичен однос кон реалната стварност.

Пристапот на Ковачевиќ кон култот на Свети Сава е брехтијански. При ваквиот пристап, провокацијата е неизбежен резултат, зашто публиката треба да се предизвика, да се изненади од поинаквиот, нов поглед на познатото. Во „Свети Сава“, некои од клучните сцени од средновековната српска историја се напишани како сцени на разврат, оргии и пијанства, интриги, сурово насилство и убиства. Пркосејќи им на богобојазливите и конзервативни критериуми за тоа какво треба да биде уметничкото дело што се осмелило да го носи името на големиот национален светец, во драмата авторот користи сиров, често приземен јазик за да го опише националниот бит. Најголемите историски фигури, основоположниците на српската држава, навредуваат, клеветат, колнат и пцујат.

*„Ќе се откажеш од пичка, лов, раскош, ароганција, гордост...
значи од сето она што те прави Немањик.“¹³¹*

Ликовите на Ковачевиќ се повеќедимензионални, полнокрвни, нивниот јазик е валкан, репликите им се кратки и остри, нивните акции се интензивни и емотивно набиени. Дводимензионалниот светец од иконите и возвишените владетели од портретите со позлатени рамки се само луѓе од крв и месо, со сите свои противречности што ги чинат

¹²⁸ „Bavi se potomkom loze Nemanjića koji je lagodni život srednjovjekovne aristokracije, što znači neumjereno zadovoljavanije svih prohtjeva najprije tijela a onda i duše ukoliko od nje išta ostane, zamijenio mantijom, poslušavši savjet da se s njom može što se mačem ne može.“ (<http://casopis.skd-prosvjeta.hr/novi-zivot-svetog-save>), пристапено на 10.07.2017)

¹²⁹ 1. *Odlazak ili Pasja sorta*; 2. *Podvižnik ili Nakon nekoliko godina*; 3. *Vučji čopor ili Otačanstvo*; 4. *Lomača ili Ponovo među kurjacima* (Kovačević, 1989)

¹³⁰ Brecht, 1967.

¹³¹ „Odreknesh se pičke, lova, raskoši, bahatosti, oholosti... Dakle, svega onoga što te čini Nemanjićem.“ (Kovačević, 1989)

тоа. Аскетот е алчен, добродетелот е суров, пречистиот е порочен, просветителот е пропагандист, дипломатот е манипулант. Архетипот е сведен на прототип, светото е приземјено до профано. Така е зашто, всушност, не постои друг начин историската фигура и/или светец да биде лик во драма напишана на крајот на 20 век во Европа.

Драмата во 1988 година ја добила годишната награда за најдобар драмски текст на Здружението на драмските писатели на Србија – Бранислав Нушиќ (Udruženje dramskih pisaca Srbije Branislav Nušić), признание кое претходно Ковачевиќ го добил за уште две драми со изразена српска перспектива кон историски/митски личности – „Крале Марко“ („Kraljević Marko“, 1985) и „Рави“ („Ravi“, 1987) за Исус од Назарет. Сепак, во тогаш актуелниот контекст на будење на националната и православна свест, низ белградската чаршија набрзо се расчуло дека уважениот автор во својата драма свирепо ја навредил најголемата српската светост, по што била организирана првата *јавна проверка* на новата драма на Ковачевиќ. Како пригода била искористена востановената традиција наградените драмски текстови од Здружението на драмските писатели на Србија јавно да бидат читани во Музејот на театарската уметност на Србија во Белград (Muzej pozorišne umetnosti Srbije). Потоа драмата била публикувана во весникот „Сцена“ („Scena“). Но и покрај потврдената афирмираност на авторот, кој не се стеснувал јавно да се декларира како православец и националист и кој подоцна фактички и ќе се активира на српската политичката сцена во десниот блок формирајќи го т.н. Српски татковински фронт (Srpski otadžbinski front), секоја релативизација на митот во зголемената тензија на предвоената атмосфера, која всушност инсистира на втемелени митови, не можела да помине без повеќеслојни проверки и опструкции.

Сепак, текстот на Ковачевиќ никако не е антисрпски, ниту ја омаловажува православната религија. Сосема прецизно и соодветно на исклучително критичниот општествено-политички момент, овој текст го отвора прашањето на односот помеѓу националниот мит, националната историја и употребата на тој мит и историја во политички цели. „Свети Сава“ на Ковачевиќ може да се чита и како вистински нововековен следбеник на макијавелистичката државна доктрина, којшто во услови на воени закани од соседите и внатрешната неслога, ја препознава потребата да се афирмира државноста врз која се темели и внатрешната и надворешната политика и презема политички чекори за втемелување мит околу којшто народот еднаш засекогаш ќе се обедини и ќе го оствари националното единство.

Секако, пишувајќи за историјата, авторот ја анализира сегашноста, па не е тешко да се заклучи дека, од аспект на неуметничка, стриктно политичка валоризација на оваа драма и нејзините идеи, „Свети Сава“ може да се третира и како своевидна афирмација на тогаш актуелното будење на националната свест во Србија. Во тој контекст, интересно би било да се спореди ликот на светиот Сава со ликот на Слободан Милошевиќ¹³² и да се види дали тезата за таа аналогија е премногу смела. Во тоа време, имено, една од популарните теории врзани со толкувањето на

¹³² Слободан Милошевиќ (Slobodan Milošević, 1941 – 2006) – југословенски и српски политичар и правник, претседател на Република Србија во периодот 1989–1997 и подоцна претседател на Србија и Црна Гора во периодот 1997–2000. За време на неговото претседателствување со Србија во 80-тите и во 90-тите, уставот и законите биле променети така што им се намалила автономијата на покраините како Косово и Војводина. По распадот на СФРЈ, српската армија, чиј врховен командант бил Милошевиќ, учествувала во војните во Хрватска, во Босна и Херцеговина и на Косово. Милошевиќ бил обвинет од Меѓународниот суд во Хаг (The International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia (ICTY)) за воени злосторства, геноцид и злосторства против човештвото за време на војните во поранешна Југославија. Процесот траел пет години, но не стасал до пресуда бидејќи Милошевиќ починал во затворската ќелија во Хаг.

*политичката акција на Милошевиќ, беше и онаа за неговата обединувачка и помирувачка, речиси месијанска мисија*¹³³.

Можеби токму затоа, власта на Милошевиќ и Српската православна црква (Srpska pravoslavna crkva) никогаш, барем не отворено, не го забраниле овој текст.

Значењето на едно уметничко дело, па оттука и на драмскиот текст, не е конечно, засекогаш дадено. Тоа не постои во материјалниот свет, туку е продукт на културата. Интерпретацијата на драмата подразбира читател, потоа режисер, актер и на крајот гледач кој е културно компетентен, кој го разбира уметничкото дело на одреден начин, т.е. го „позиционира перцептивно во рамките на културно специфичен ред на значења“¹³⁴. Оној кој чита, режира, игра, гледа е активен учесник во процесот на декодирање на значењата на драмата, при што не ги користи само своите предзнаења, туку и соодветни толкувачки стратегии – кои, како и предзнаењата, произлегуваат од неговата идеолошка позиција, за креативно да се вклучи во фиктивниот свет што го создава драмата.

Оттука, „Свети Сава“ може да се чита и како отворена критика кон српскиот владетел – некогашен и актуелен, кој нема скрупули во остварувањето на своите цели, колку и тие да се благородни, и кон Српската православна црква, која под превезот на чувар на верата, всушност има клучно политичко влијание како чувар на нацијата. Оваа драма може да биде и критика на едноумието, пропагандата, насилството и неправдата.

Ваквата отвореност за идеолошки и естетски толкувања го потврдува квалитетот на „Свети Сава“ на Ковачевиќ којшто, како секој добар драмски текст, ги разнишува идеалите, нуди друга перспектива на засекогаш дадените вистини и ги поставува клучните прашања во дадениот историски момент.

Политичкото како драмско

Владимир Милчин – уште во 1988 година, кога првпат ја добил понудата од тогашниот уметнички раководител на театарот Звездара во Белград (Zvezdara Teatar Beograd), Миодраг Вучелиќ (Miodrag Vučelić, 1948) да го режира текстот, бил загрижен што би можела да предизвика одлуката режисер Македонец да работи текст што на овој начин го третира најголемиот српски култ, во време на застрашувачко јакнење на национализам и ксенофобија.

*Не го излажав нестрпливиот Вучелиќ кога му кажав дека текстот ми се допаѓа. Не го излажав ни кога му реков дека би било подобро режисерот да биде Србин, а не Македонец. Релативизирањето на светосавскиот мит, срцевината на српството, кое беше во подем под новиот Вожд, полесно ќе се гонит доколку тоа го направат самите Срби*¹³⁵.

Милчин несомнено бил свесен дека ќе работи во време во кое вријат националните, но и националистичките тензии, и како да го насетил насилството кое доаѓа и кое, од пароли и скандирања, набрзо ќе се трансформира во опсади, гранатирања и воени злосторства.

¹³³ “Naravno Kovačević pišući o prošlosti analizira sadašnjost, pa nije teško zaključiti da, sa stanovišta neumetničke, striktno političke valorizacije ove drame i njenih ideja, “Sveti Sava” može da bude tretiran i kao svojevrsna afirmacija tada aktuelnog buđenja nacionalne svesti u Srbiji. U tom kontekstu, interesantno bi bilo uporediti lik svetog Save sa likom Slobodana Miloševića, i videti da li bi teza o analogiji bila i suviše smela. U ono doba, naime, u jednoj od popularnih teorija vezanih za tumačenje Miloševićeve političke akcije bila je i ona o njegovoj ujediniteljskoj i izmiriteljskoj, gotovo mesijanskoj misiji.” (Milosavljević, 1994)

¹³⁴ “position to perceptually within culturally specific orders of meaning” (Coundsell and Wolf, 2005)

¹³⁵ Милчин, 2012.

Сепак ја прифатил поканата, зашто непријатното претчувство било надвладеано од внатрешниот порив и повеќеслојните мотивации да ја работи претставата, за која набрзо се покажало дека е потфат за каков што во Белград веќе било предоцна.

Јас многу рано сум се соочил со тоа дека „србувањето“ во Македонија има оставено жестоки траги... Дедо ми Коста, татко му на Илија¹³⁶, не ја признаваше Југославија за своја држава додека не го виде филмот „Мис Стон“¹³⁷... Тоа го имало во меморијата, во фамилијата. Гиго¹³⁸, кога го уапсиле, ги собрале и неговите сестри, ги однеле во Белград на судење, па едната сестра полудела од котек, од малтретирање... Знаеш, ако бараш некои вака длабоки мотиви, веројатно тоа има врска. Од друга страна, Илија, кој го правел македонскиот театар во Пиринска Македонија, Горна Џумаја, после тоа едвај спасил глава, само зашто бил предупреден навреме да бега преку граница, кога е донесена резолуцијата на Информбирото. Така што тие некои најинтимни, би рекол, фамилијарни моменти сигурно играат улога. За кои ти не си свесен, не ги ни освестуваш. Од друга страна, мене ми беше јасно тогаш кој е Милошевиќ, што е Милошевиќ, јасно ми беше кај оди таа приказна... И она што мене ме фрапираше е колку паметни луѓе од Белград тоа не го препознаваа, и веројатно тоа е исто еден од мотивите зошто сум го правел „Свети Сава“.

И одам право во Звездара. Таму ме чекаа Љуба Тадиќ, Пера Божовиќ, Лазар Ристовски, Данило Стојковиќ-Бата¹³⁹. Вучелиќ ги собрал. Јас истото им го кажувам, викам, јас имам дилема. А тие немаат дилема, па со Вучелиќ треба да се договориме кога ќе почнеме. И излегуваме, Бата Стојковиќ вика: "I ja idem... i ja imam sastanak"¹⁴⁰... Јас се враќам во Скопје после тоа. И некаде читам или некој ми јавува дека е почнат скандал. Данило Бата Стојковиќ отишол на состанок во Патријаршија и таму ги предупредил дека ќе се прави нешто што е против српството и против православието¹⁴¹...

Во Белград било организирано јавно читање на текстот, по кое веќе немало простор тој да се поставува, но една година подоцна Милчин сепак добил можност да го режира текстот во театар во Босна и Херцеговина, со којшто во тоа време раководел сценографот Радован Марушиќ (Radovan Marušić, 1932 – 2008). На 15 декември 1989 година бил одржан состанок на Уметничкиот совет на Народниот театар во Зеница, на којшто е направена поделба на улогите и е утврден составот на уметничкиот тим.

Пред сè, Милчин е голем познавач на таа епоха, на тоа време, на Свети Сава, на оригиналниот ритуал, тој е познавач на христијанството, на историјата на црквата. Милчин беше многу добро упатен во сето тоа, и мене ми е прво тоа фантастично, дека тој режираше. Второ, интересно е тоа дека претставата беше работена таму... во Зеница, во која тогаш прашањата и интерпретациите на религијата навистина постојат, каде што навистина има основа за една таква расправа¹⁴².

¹³⁶ Илија Милчин, татко на В. Милчин.

¹³⁷ „Мис Стон“, 1958, Вардар Филм – Скопје, игран филм по сценарио на македонскиот раскажувач, романописец, историограф, публицист и сценарист Ѓорѓи Абаџиев (1910 – 1963) и на македонскиот филмски режисер, снимател и сценарист Трајче Попов (1923 – 2007) и во режија на југословенскиот режисер и сценарист Живорад Жика Митровиќ (Živorad Žika Mitrović, 1921 – 2005)

¹³⁸ Глигор Милчиновиќ, атентатор, брат на таткото на И. Милчин и дедо на В. Милчин.

¹³⁹ Ljubomir Ljuba Tadić (1929 – 2005), Petar Božović (1946), Lazar Ristovski (1952), Danilo Bata Stojković (1934 – 2002) – познати југословенски актери.

¹⁴⁰ И јас одам... имам состанок.

¹⁴¹ Милчин, 2019.

¹⁴² "Pre svega Milčin je jako veliki poznavalac epohe, vremena, Svetog Save, rituala u originalu, on je poznavalac hrišćanstva, istorijata crkve.. Milčin je jako dobro upućen bio u to i meni je prvo to fantastično, da je on to režirao. A drugo zanimljivo je da je to upravo rađeno... tad je Radovan Marušić bio u Zenici... da je to rađeno u Zenici u

Очигледно, подготовките траеле помалку од месец и половина, зашто претставата премиерно била одиграна веќе на 1.2.1990 година. Краткото време што го имале на располагање за подготовките, земајќи предвид дека било неизбежно пробите да бидат прекинувани поради новогодишните и божиќни празници, Милчин не го сметал за предизвик.

Педесет проценти од таа претстава е Жарко Лаушевиќ – и по квантитет и по квалитет. А тој е, прво, страшен работник, ужасно одговорен и организиран. Ги инспирира тие околу себе, што е многу важно. Харизматичен. Јас и тој се разбиравме перфектно, без многу зборови. Одлична музика, сценографот одличен... Кога имаш таков распоред на квантитетот и таков добар тим, а пред сè главниот актер, тогаш можеш за еден месец да ја направиш претставата¹⁴³.

Во работниот материјал на режисерот има уреден распоред на сцените и на учесниците во секоја од сцените. Од материјалот се гледа дека е направена драматуршка интервенција во структурата на текстот и дека покрај секоја сцена има наслов.

Оригинална структура	Драматуршка интервенција
Сцена 1	Сцена 1 <i>Кај Мирослав (воведување во политиката)</i> ¹⁴⁴
Сцена 2	Сцена 2 <i>Разделба</i>
Сцена 3	Сцена 3 <i>Бегство</i>
Сцена 4	
Сцена 5	Сцена 4 <i>Замонашување</i>
Сцена 6	Сцена 5 <i>Скршениот Немања</i>
Сцена 7	Сцена 6 <i>Прв тренинг</i>
Сцена 8	Сцена 7 <i>Злато за титула</i>
Сцена 9 + 11	Сцена 8 <i>Архимандритот и поранешниот крал</i>
Сцена 12	Сцена 9 <i>Блефот заведува мир</i>
Сцена 10	Сцена 10 <i>Втор тренинг</i>
Сцена 13	Сцена 11 <i>Кој владее со државата?</i>
Сцена 14	Сцена 12 <i>Кај Срез: Молитвата убива, зарем не?</i>

kojoj tad pitanja i interpretacije religije zapravo postoje, gde postoje osnove za jednu takvu raspravu.” (Pavičević, 2017)

¹⁴³ Милчин, 2019.

¹⁴⁴ 1. Kod Miroslava (uvodjenje u politiku), 2. Rastanak, 3. Bekstvo, 4. Zamonašenje, 5. Slomljeni Nemanja, 6. Prvi trening, 7. Zlato za titulu, 8. Arhimendrit i bivši kralj, 9. Blef zavodi mir, 10. Drugi trening, 11. Ko vlada državom?, 12. Kod Streza: Molitva ubija, zar ne?, 13. Simultanka: Krunisanje i zatiranje, 14. Bičevanje, 15. Iznuđena autokefalnost, 16. Devet episkopa, 17. Smrt Stefanova, 18. Bičevanje i Radoslavljev puč, 19. Zavera, 20. Abdikcija, 21. Poslednja Savina režija, 22. Pepeo.

Сцена 15 + 17 + 18	Сцена 13 <i>Симултанка: Крунисување и потиснување</i>
Сцена 16	Сцена 14 <i>Бичување</i>
Сцена 19	Сцена 15 <i>Изнудена автокефалност</i>
Сцена 20	Сцена 16 <i>Деветте епископи</i>
Сцена 21	Сцена 17 <i>Смртта на Стефан</i>
Сцена 22 + 23	Сцена 18 <i>Бичување и пучот на Радослав</i>
Сцена 24	Сцена 19 <i>Завера</i>
Сцена 25	Сцена 20 <i>Абдикиција</i>
Сцена 26	Сцена 21 <i>Последната режија на Сава</i>
Сцена 27	Сцена 22 <i>Пепел.</i>

Од работниот текст на Милчин може да се забележи и дека често се правени помали штрихови и промени во формулациите на репликите, со цел тие да станат *поговорни* и со тоа, подиректни. Целта е иста како и онаа на интервенцијата во структурата – дополнително да се интензивира дејството и да се засили ефектот на сцените.

Именувањето на сцените се прави во една од првите фази на анализа на текстот, на првите проби „на маса“. Ја прави режисерот заедно со актерите, и таа се темели врз најсилните впечатоци и доживувања за секоја од сцените – како во една кратка реченица (наслов) можете да го сумирате она што (мислите/чувствувате дека) се случува во сцената. Од изборот на насловите погоре, јасно се *чита* дека екипата брзо се согласила околу тоа дека работат политичка драма, во која светците и хероите се само учесници во клучни историски пресврти, во кои секое делување е политичко. Но сепак, тие не правеле политички театар, туку драмска театарска претстава, со изразена, автентична естетика, која не е потчинета на нејзината политичка порака, ниту, пак, нејзината театарска форма е сведена на идејна расправа.

Во претставата, улогите ги толкуваат 20 актери, а дополнително се појавуваат уште дваесетина членови на ансамблот на драмата на театарот во Зеница^{xxxiii}, што само по себе ја прави раскошна. Насловната улога ја игра Жарко Лаушевиќ, во тоа време еден од водечките театарски актери во Југославија и филмска ѕвезда на врвот на својата популарност, особено познат по своите улоги на големи српски херои како Милош Обилиќ (Miloš Obilić, 1350 – 1389), Вук Караџиќ (Vuk Karadžić, 1787 – 1864). Познавајќи го ансамблот на театарот во Зеница од своите претходни режии на „Руво“ („Ruho“, 1984) од Шемсудин Гегиќ (Šemsudin Gegić, 1951) во 1987 и на „Предел сликан со чај“ („Predeo slikan čajem“, 1988) од Милорад Павиќ (Milorad Pavić, 1929 – 2009) во 1989 година, Милчин сметал дека во него нема актер кој би можел да ја игра насловната улога. По препорака на Марушиќ, го запознал Жарко Лаушевиќ, кој, уште по првата средба што ја имале во неговиот дом во Белград, го прифатил ангажманот.

Милчин тврди дека ниту популарноста на Лаушевиќ, ниту неговата предодреденост да игра големи национални херои, не влијаеле врз одлуката токму нему да му ја довери насловната улога, колку што тоа го направила интуицијата дека станува збор за исклучително талентиран актер, што понатаму се потврдило во процесот.

Ти имаш работа со актер кој потполно се подведува, всушност доминира подведувајќи се на рамката. Тој не бара за себе простор. Не се обидува да ја прошири својата улога, туку напротив, ја збива. Тука е клучното, нема тука ни арабески, ни орнаменти... Тој е страшно интелгентен и начитан, уште на млади години. Така што, ти немаш проблем да комуницираш со него, се разбираш во една реченица. Дополнително, тој е постојано проактивен, вели: "Šta mislite da ovo uradimo ovako?" "Probaj"¹⁴⁵¹⁴⁶.

Во текот на разговорот, се согласивме со мојата забелешка дека дополнителен, автентичен придонес кон улогата на ваков светец секако имало и тоа што Лаушевиќ е православен верник, кој тогаш бил близок до црквата и настапувал со кратки монолошки сцени со верски карактер за потребите на Српската православна црква низ Југославија и во дијаспората. Ваквата *продуктивност на противречностите* е клучно обележје на оваа претстава, но и важна одлика на автентичниот режисерски пристап на Владимир Милчин воопшто. „Свети Сава“ е претстава работена по текст на деклариран националист и десничар, од режисер атеист со левичарски убедувања, во која главната улога ја игра најпопуларниот национален актер, верник и пулен на Православната црква. Естетската специфичност и идеите што ги заговара оваа претстава се директен резултат на идеолошките позиции на нејзините клучни автори.

Исклучителната сугестивност на актерот и широкиот емотивен распон го *очовечуваат* светецот, го исполнуваат со страсти и телесна сила. Сава на Лаушевиќ е интелгентен дипломат, тактичен манипулатор, безмилосен и бескрупулозен властодржец во сенка, но како што драмата се ближи кон својот крај – во линија со позицијата од која Милчин го чита текстот на Ковачевиќ, и сè поголема жртва на својата суровост, на себепрекорувањето и на преиспитувањето на својата вера во Бога. За последново особено се впечатливи сцените на себеказнување, ритуален чин специфичен за христијанската религија. Првата, Сцена 14 *Бичување*, е буквално *себекамшикување* во круг од оган, а уште една таква е сцената 18 *Бичување и пучот на Радослав* – еклектичен спој на содржината (училиштен час во кој Свети Сава предава за почетоците на фармацијата) и начинот на изведба, во која актерот, гол до појас, во ритуален транс, во круг се движи клекнат на колена и го говори текстот како некоја мантра.

Патетичноста на династијата Немањиќ – која Ковачевиќ повеќепати ја потенцира преку репликите на слепиот старец Мирослав, Лаушевиќ, актерски умешно, со јасен личен коментар, ја прикажува како канал на нивната политичка пропаганда. Незаборавна е неговата интерпретација на, всушност, единствениот монолог во драмскиот текст, кој Сава го говори во сцената на помирување на своите закрвени браќа.

Срби, браќо и сестри, браќа мои мили, Вукане, Стефане, подајте си ги еден на друг рацете и срцата. Господ ги чува Србите! Мораме и ние малку да му помогнеме во тоа¹⁴⁷.

Според обемот на улогите, а и според интерпретацијата, впечатливи се и Аднан Палангиќ (Adnan Palangić, 1949), како суровиот кнез со валкана уста Стефан Немања, Жарко Мијатовиќ (Žarko Mijatović, 1933 – 2011), како братот кој тој го ослепел за да му ја земе власта, Мирослав и Исо Поровиќ (Iso Porović, 1965), како ученикот, пријател и десна рака на Сава, Тугомир. Останатите актери, со ликовите кои имаат пократки епизодни појави, прецизно придонесуваат кон визуелно раскошниот, емотивно набиен ефект на претставата.

¹⁴⁵ Што мислите ова да го направиме вака? Обиди се.

¹⁴⁶ Милчин, 2019.

¹⁴⁷ "Srbi, braćo i sestre, braćo moja mila, Vukane, Stefane, podajte jedni drugom ruke i srca. Bog čuva Srbe, moramo mu i mi malo u tome pomoći." (Kovačević, 1989)

Милчин успеал да изгради монументална сценска изведба со нижење, но и вкрстување сценски слики што се темни, симетрични и студени, како икони. Актерите се главно статични, речиси дводимензионални. Во речиси камерната атмосфера на целата претстава, се издигнува масивната сценографија на Радован Марушиќ – симетрична, со дебели сидови, кружни арки и сводови во романски стил кои, главно под слабата светлина од свеќи, стануваат палата, монашка ќелија, црква. Исклучително важен елемент на сценографијата е и запченикот што буквално израснува на сцената на крајот на претставата, како двозначен симбол – јакнење на механизмот воспоставен од Сава или разурнувачка сила која надоаѓа. Во клучните пресврти прозвучува драматичната и раскошна музика на Ксенија Зечевиќ (Ksenija Zečević, 1956 – 2006), речиси сосема ослободена од црковни елементи.

Кога во статичните *сцени – икони*, актерите, облечени во автентичните средновековни златни кралски одори или во скудните монашки мантии на костимографката Бранка Петровиќ (Branka Petrović), изговараат приземни зборови и преземаат сурови акции, ефектот е скандалозен.

Помеѓу дворската и црковна студена протоколарност, како лајтмотив се повторуваат кратки кореографираны сцени на пеливански борби, во кои, под слаб сноп светлина, се испреплетуваат полуголи, испотени машки тела. Сцени на страст и/за насилство. На духот му е сопоставено телото, на разумот – инстинктите, на моралот – развратот.

Противречностите постојат една покрај друга и не само што не се исклучуваат, туку се меѓусебно иманентни. Токму таа сопоставеност на противречностите, која ги прави ликовите и случувањата во драмскиот текст полнокрвни и интензивни, се моторот и на претставата. Нејзините крв и месо, што вријат зад сета привидна одмереност и богобојазливост.

„Свети Сава“ на Милчин е уметнички обид, преку деконструкција на националниот нарцизам, да му се застане на патот на злото кое тој може да го предизвика. Претставата го отвора прашањето кои средства се навистина неопходни во борбата за националната држава и за националниот идентитет и колкава е цената на воспоставувањето на тој идентитет како неприкосновена цел.

„Свети Сава“ е сценско преиспитување на проблемот дали во себе го имаме надминато романтизмот и потребата за митовите, дали излеговме од XIX век. Драмата го релативизира митот така што ја открива болната свест на протагонистот за жртвата која ја принесува на олтарот на историјата¹⁴⁸.

Сосема соодветно на своите убедувања, Милчин декларативно ја отфрлил можноста сценски да го чита текстот на Ковачевиќ како афирмација на актуелното буђење на националната свест и го поставил како критика кон некогашниот и актуелен бескрупулозен владетел, потпирајќи се врз клучната теза дека не постојат безгрешни светци, чесни владетели и чисти нации.

Оваа претстава потсетува дека никогаш ништо не било, не е и не може да биде само црно и бело. Коренот на секое насилство е токму поедноставувањето на светот којшто е ужасно комплексен. Клучните моменти во историјата секогаш се случувале во сива зона, во студеното подземје каде што нивната висока цена, која се мери во пролеана крв, не се гледа под слабата светлина на свеќите.

¹⁴⁸ „Sveti Sava“ je scensko preispitivanje problema da li smo u sebi prevazišli romantizam i potrebu za mitovima, da li smo izašli iz devetnaestog stoleća. Drama relativizira mit tako što открива болну свест protagonist o žrtvi koju prinosi na oltar istorije.“ (цитирано во Milosavljević, 1994)

Прекин на претстава или почеток на војна

По премиерата, „Свети Сава“ успешно продолжила да се игра на матичната сцена. На последното југословенско издание на фестивалот Стеријино позорје во Нови Сад (Jugoslovenske pozorišne igre Sterijino pozorje, денес Festival nacionalne drame i pozorišta Sterijino pozorje) и на тогашниот републички театарски фестивал во Јајце (Republičke pozorišne igre u Jaјcu, денес Pozorišne-kazališne igre BiH) освојува вкупно 16 награди, поради што се смета за најуспешната продукција во историјата на театарот во Зеница.

Сепак, се чини дека она непријатно претчувство на Милчин, полека но сигурно, почнало да се остварува уште со првите изведби. Пред самата премиера на претставата, за разлика од дотогашната сосема мирна атмосфера во која непречено поминал креативниот процес на етнички мешаниот ансамбл, стасале првите закани.

Она што пред премиерата беше некој знак на аларм беше дека во близина на Зеница, има едно големо српско село, Шишево. И имаше најава дека од таму ќе дојдат на премиерата да направат пичвајз. И пред премиерата салата беше проверена со детектори за експлозив. Да, дојдоа од Државната безбедност¹⁴⁹.

За среќа, алармот бил лажен, а премиерата се одиграла непречено и успешно завршила со овации. Но, откако претставата била селектирана за фестивалот Стеријино позорје во Нови Сад, почнале да стасуваат уште пострашни закани. Милчин раскажува дека повторно имало најави за поставен експлозив во гледалиштето, но и закани за ликвидација.

Истото се случи и пред претставата во Нови Сад. Имаше и таму најави за немири. Немаше летоци, ама знам дека имаше ужасна тензија, напнатост. Влегоа со детектори, ја проверија целата сала и фоајето, да не има експлозив. И во двата портала, со поглед кон публиката, зашто имаше најави дека ќе пукаат во Жарко, имаше двајца другари на Жарко спремни со пиштоли... ако видат некој, да пукаат¹⁵⁰.

Но и покрај тензијата атмосфера, на 30.5.1990 година претставата се одиграла без инциденти на сцената на Народниот театар во Нови Сад. Милчин вели дека на тркалезната маса на критиката хрватските и словенечките критичари главно молчеле, додека комплиментите за претставата дошле од српските, од црногорските и од босанските критичари. По завршувањето на тркалезната маса, некои хрватски критичари дури и лично му рекле дека сметаат дека претставата е *просрпска*.

На 31.5.1990 година, само една вечер по успешната изведба на фестивалот во Нови Сад – каде што подоцна Жарко Лаушевиќ го добил највисокото актерско признание за улогата на Сава, а претставата добила специјална награда на тркалезната маса на критиката, била закажана изведба на сцената на Југословенскиот драмски театар во Белград. Под силно полициско обезбедување, пред полн салон, но и со демонстранти наоружани со црковни знамиња на балконот во гледалиштето, почнала изведбата на претставата, која никогаш и не завршила, и која, наспроти несомнениот квалитет на претставата, потврден со гледаноста и со наградите, останува да биде првата асоцијација кога ќе се спомене оваа претстава.

По 31.5.1990 година, текстот на Ковачевиќ веќе никогаш не е поставуван, Милчин веќе никогаш не режирал во Србија ниту во Босна и Херцеговина, а Жарко Лаушевиќ добил

¹⁴⁹ Милчин, 2019.

¹⁵⁰ Милчин, 2019.

препорака од полицијата да набави пиштол за самоодбрана поради заканите по живот кои започнал да ги добива.

Уште пред изведбата, гласноговорници на подмладокот на Светосавската партија (Svetosavska partija) и на Радикалната партија на Србија (Radikalna partija Srbije), предводени од поранешниот поп Жарко Гавриловиќ (Žarko Gavrilović, 1933 – 2016) и радикалот Војислав Шешел (Vojislav Šešelj, 1954), барале претставата да не се одигра за да се спречи „валкањето на српските светци од луѓе потонати во перверзии и грев“¹⁵¹, за потоа, на самиот ден на изведбата, да се соберат на протест пред театарот зашто „драмата на Ковачевиќ ‘Свети Сава’ е пцучко, простачко, вулгарно, барем од историска гледна точка невинитото и лажно дело. Да, тоа ги навредува нашите најдлабоки, најсветли и најинтимни верски и национални чувства.“¹⁵²

Протестот, за којшто подоцна ќе се појават основани сомненија дека бил поддржан и од СПЦ (која никогаш официјално не се оградила од него) и од полицијата (која евидентно не интервенирала да се спречи ескалацијата), најпрвин започнал со демонстрација на учениците на Богословската школа на Свети Сава (Bogoslovija Svetog Save), кои држејќи црковни знамиња и мирно пеејќи светосавски песни, ја пречекале публиката пред театарот. Ним им се приклучиле демонстрантите од Светосавската партија, кои претходно уредно го најавиле својот протест. Но, до вистинско вриење на атмосферата придонело пристигнувањето на претставниците на српската милитантна младина – фудбалски навивачи израснати по масовните тепачки на трибините, застрашувачкото обележје на стадионите во Белград, во Загреб, во Сплит, во Риека на почетокот на деведесеттите.

Имаше многу момчиња во оние кожени, како блузони, кожени јакни... Некоја потенцијално машка ситуација... Остра. Насекаде беа тие парамилитарци, тие бодигаради, тие луѓе ние многу добро ги знаеме, навивачи, еве сега пак ќе ги бараат¹⁵³.

Покрај црковните знамиња, осамнале и транспаренти со четнички, националистички и шовинистички пароли „Мрш надвор!“, „Србија на Србите!“, „Свети Сава“, „Бласфемија!“, а светосавските песни ги надгласиле пцости и закани. Театарот бил опколен од воени оклопни возила.

Потоа, во салата, со уредно купени билети и најверојатно за првпат во своите животи, влегле триесетина од демонстрантите и со силни свирежи и навреди упатени од балконот кон актерите на сцената и кон останатата публика, се обиделе да го оневозможат почетокот на претставата. Лаушевиќ исчекорил до работ на сцената и побарал да му се дозволи на ансамлот да ја одигра претставата, а потоа за неа да се носи суд.

Сам сум на просцениумот. Зад мене построени четириесетина актери. Тоа наликува на отстрел.... Пред мене полната сала на ЈДП. Мислам дека тоа се околу седумстотини луѓе... Го полагам најважниот испит во животот. Пред своите родители, пред

¹⁵¹ blaćenje srpskih svetinja od nekih ljudi koji su u perverzijama i grehu (<http://www.elektrobeton.net/bulevar-zvezda/kovacevic-sinisa/>, пристапено на 10.12.2018)

¹⁵² “Razlog našeg protesta jeste taj što je Kovačevićev pozorišni komad ‘Sveti Sava’ psovačko, prostačko, vulgarno, neistinито, barem sa istorijske tačke gledišta, i lažno ‘sačinjenje’. Da, ono vredi naša najdublja, najsvetija i najintimnija verska i nacionalna osećanja.” (<http://www.oslobodjenje.ba/za-one-koji-znaju-citati/kolumne/braca-po-replici/182748> пристапено на 10.12.2018)

¹⁵³ “Bilo je puno momaka u oni kožnim kao bluzonima, one kožne jakne... i pogotovo galerije... Neka potencijalno muška situacija... Oštra.... Svuda su bili ti paramilitarci, ti bodigardovi, te ljude mi jako dobro znamo, navijače, evo sad će opet da ih traže.” (Pavičević, 2017)

професорот, пред својот театар, пред јавноста, пред историјата. Да се повлечеш пред толпата, да го прифатиш нивното 'Мрш од сцената!' или да се бориш за слободата на професијата, за достоинството? Еден висок полициски офицер, од суфлерското место, ми рапортира дека во салата има триесетина демонстранти од кои неколкумина се вооружени: „Лаушевиќ, доколку Вие сакате, полицијата ќе интервенира... но може да има мртви.“ Се преправам дека не го слушам неговиот предлог, го гледам татко ми, мајка ми, мојот професор, ги гледам тие седумстотини луѓе. Глумам дека сум јак¹⁵⁴.

Реагирале и колегите кои не играле во претставата – од сцената актерите Бранко Цвејиќ (Branco Cvejić, 1946) и Александар Берчек (Aleksandar Berček, 1950), најпознатата југословенска актерка Милена Дравиќ (Milena Dravić, 1940 – 2018) дури се качила на балконот во обид да ја вразуми разјарената толпа која ѝ довикувала „Курво комунистичка!“, а Борка Павичевиќ (пророчки) викнала од партерот: „Ќе бидете одговорни за концентрационите логори во оваа земја! А вие сте само последица!“¹⁵⁵

Залудна беше таа наша упорност. Денес ми делува и тажно, зашто очигледно е дека Некому многу му значело да се случи тој скандал. Србија на Милошевиќ да им покаже заби и на Југославија и на мангупите од сопствените редови. И им ги покажа¹⁵⁶.

Во тензична атмосфера, ансамблот успеал да одигра само три сцени од претставата. Поради довикувања, свирежи и скандирања од балконот, изведбата била прекината. Во целиот тој метеж и врева од пцости и навреди, од групата шокирани и расплакани актери, се издвоил Лаушевиќ и успеал да го изговори монолот на Свети Сава, најверојатно во обид да ги придобие симпатиите на *бранителите на српските светости*. Прво избувнал аплауз, за веднаш потоа повторно да започнат викотници со кои претставата и дефинитивно ќе биде прекината. Додека тој на сцената концентрирано го говорел монолот, во салата завладеал молк.

Во тој миг, и покрај сите медиумски извештаи што го тврдат спротивното, се чинеше дека претставата сепак е одржана. Зашто, единствено на што може театарската уметност да смета е на несигурното помнење на публиката кое понекогаш може да измами. Во тоа е единствената смисла на театарот¹⁵⁷.

Споредувајќи го, како што го нарекува, *фабрикуваниот случај на драмата „Свети Сава“* со слични афери во културата во Србија во 90-тите, театарскиот критичар Александар Милосављевиќ (Aleksandar Milosavljević, 1958) заклучува дека е очигледно дека овој пат власта избегнувала јавно да се експонира и да изрекува експлицитни забрани. Целта, според него, била да се создаде атмосфера која ќе провоцира јавна манифестација на новоразбудената српска национална самосвест, а евентуалните инциденти да му се

¹⁵⁴ “Сам сам на просценијуму. Иза мене постројено четрдесетак глумца. То личи на одстрел... Испред мене је пуна сала ЈДП-а. Мислим да је то негде око седам стотина луѓи... полагем најважнији испит у животу. Пред својим родителџима, професором, пред својим позориштем, пред јавношћу, историјом. Повући се пред руљом, пристати на нџихово “Марш са сцене!” или борити се за слободу професије, за достоинство? Један високи полициски офицер, са суфлерског места подноси ми рапорт да демонстраната у сали има тридесетак и да су неки и наоружани: “Ако Ви хоћете, Лаушевићу, полиција ће интервенисати, али... може бити мртвих.” Претварам се да не чујем нџегов “предлог”. гледам оца, мајку, професора, гледам седам стотина луѓи. Глумим да сам јак.” (Лаушевиќ, 2011)

¹⁵⁵ “Бићете одговорни за конц-логоре у овој земљи! А ви сте само последица!”

(<https://www.youtube.com/watch?v=h6UxmXdwpXM>)

¹⁵⁶ “Залудна је та наша упорност била. Данас ми и тужно делује, јер је толико очигледно да је Неком било јако стало да се тај скандал догоди. Да Милошевићева Србија покаже зубе и Југославији и мангупима у сопственим редовима. И показала је.” (Лаушевиќ, 2011)

¹⁵⁷ I čini se da je u tom času, i pored svih novinskih izveštaja koji tvrde suprotno, predstava ipak održana. Jer jedino na šta pozorišna umetnost može da računa jeste nesigurno i varljivo pamćenje publike. U njemu je jedini smisao teatra.” (Milosavljević, 1994)

припишат на десниот блок на националните опозициски партии, тогаш предводени од Српското движење за обнова (Srpski pokret obnove SPO), на чие чело биле Вук Драшковиќ (Vuk Drašković, 1946) и Војислав Шешељ.

И претставата е прекината, не можеше да се игра понатаму од тие викотници, од тие мажи. И сега што? Ние сите поминавме зад сцената на ЈДП, а Жарко излезе од оваа страна на сцената и се сеќавам на моментот во којшто изустуи, рече:

„Еве ви го Слободан Милошевиќ!“¹⁵⁸

Прекилот на претставата бил доживеан како медиумски и политички скандал – централните телевизиски дневници почнувале со оваа вест, печатот пишувал со недели, се организирале тркалезни маси и дискусии, здруженијата на драмските уметници и политичките партии издавале соопштенија, воглавно осудувајќи го бруталниот напад врз една театарска претстава. Милчин бил поканет да учествува на серијата дебати чиј транскрипт во форма на фељтон потоа бил објавуван во белградскиот весник „Вечерни новости“ („Večernje novosti“), но набрзо сфатил дека станува збор за смислено *гаснење на пожарот*.

Она што беше перверзно во целата работа, кога заврши таа дебата, тој Драган Гостушки¹⁵⁹ – кој беше музиколог и византолог, тој беше всушност мозокот на целата таа операција, по разговорот, ете, да не остане зла крв, тој нè покани да нè однесе во Храмот на Свети Сава на Врачар¹⁶⁰, кој тогаш беше во изградба. Да видиме ние која величина сме ја упропастувале. Отидовме таму и се сеќавам дека тој запна да се напиеме српска ракија¹⁶¹.

Во тогашната културна и поширока јавност се создала длабока поделеност, која ја разоткрила уште подлабоката општествена поделеност, своевидно најавувајќи ги трагичните случувања што следеле.

Во извесна смисла, гостувањето на „Свети Сава“ во Белград претставуваше пробен камен за интелигенцијата во престолнината. Многумина од оние кои во времето на титоизмот беа забранувани и оневозможувани, сега, од позиции блиски до власта, истапуваа со барања да се спроведе репресија... Заглушувачки беа речиси фанатичните барања претставата да биде забранета. Интересно е дека, во тие моменти, средовечните интелектуалци се најдоа во исти редови со младите фудбалски навивачи¹⁶².

Два дена по инцидентот во ЈДП, на 2.6.1990 година, жирито на Стеријино позорје, во состав Иво Брешан (Ivo Brešan, 1936 – 2017) од Шибеник – претседател, Иво Бан (Ivo Ban, 1949) од Љубљана, Ласло Вегел (László Végel, 1941) од Нови Сад, Дејан Мијач (Dejan Mijač, 1934 – 2022) од Белград и Ристо Стефановски (1928 – 2022) од Скопје¹⁶³, ги соопштило добитниците на наградите на фестивалот. Претставата, која само неполн месец подоцна ќе ги освои безмалку сите награди на фестивалот во Јајце (вкупно 14),

¹⁵⁸ “I ta je predstava prekinuta, nije se mogla igrati dalje od tih urlika, od tih muškaraca. Sad šta? Mi smo prešli svi iza scene Jugoslovenskog dramskog, a Žarko je išao s ove strane scene i ja ga se sećam kad je izustio, rekao je “Evo vama Slobodana Miloševića!”” (Pavičević, 2017)

¹⁵⁹ Драгутин Гостушки (Dragutin Gostuški, 1923 – 1998).

¹⁶⁰ Врачар, населба во Белград.

¹⁶¹ Милчин, 2019.

¹⁶² “U izvesnom smislu, gostovanje “Svetog Save” u Beogradu predstavljalo je svojevrсни probni kamen za ovdašnju, prestoničku inteligenciju. Mnogi od onih koji su u eposi titoizma bivali zabranjivani i onemogućavani sada su, sa pozicija bliskih vlastima, istupili sa zahtevom da se sprovede represija... Zaglušujući su bili gotovo fanatični zahtevi da predstava bude zabranjena. Zanimljivo je da su se u istim redovima tako našli vremešni intelektualci i mlađahni navijači fudbalskih klubova.” (Milosavljević, 1994)

¹⁶³ <http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/arhiva/nagrade1990.htm> (пристапено на 5.1.2019)

на Стеријино освоила само 2 награди – признање за најдобра улога за Лаушевиќ и награда од тркалезната маса на критиката. Милчин го потврди мојот сомнеж дека ваквата одлука е директна последица на случувањата во ЈДП, ужасен симптом на зовриената националистичка атмосфера во Србија, длабоко навлезена и во театарските кругови.

Претставата продолжила да се игра на матичната сцена во Зеница, до крајот на сезоната, без никакви инциденти. Нејзиното дефинитивно прекинување, како и прекинувањето на многу други театарски претстави актуелни во тој период, било резултат на сè поизвесната војна во Босна и Херцеговина.

Во архивата на Босанскиот народен театар во Зеница денес се чуваат дури 600 новински написи поврзани со настанот во ЈДП. Интерпретациите на траумата поврзана со претставата „Свети Сава“ продолжиле да се остваруваат надвор од сцената, но и на неа, и по крвавите 90-ти. Скандалот во ЈДП станува своевиден почеток на драмата на Тања Симиќ-Берцлаз (Tanja Simić – Berclaz, 1963) „Српскиот Фауст и други цитати“ („Srpski Faust i drugi citati“) од 2008 година, која се занимава со српскиот театар и општество и ги преиспитува животите, ставовите и одговорноста на театарските луѓе во крвавите 90-ти години на Балканот. Исклучително значаен е авторскиот проект на режисерката Тања Милетиќ-Оручевиќ (Tanja Miletić – Oručević, 1970), (мета)претставата „Свето С или како е 'архивирана' претставата Свети Сава“ („Sveto S ili kako je "arhivirana" predstava Sveti Sava“) на Босанскиот народен театар Зеница, премиерно изведена на 18.12.2015 година. Архивирањето е синоним за присилниот прекин на претставата. Овој *сценски есеј* ги колажира обемниот документарен материјал за оневозможувањето на изведбата на „Свети Сава“ во ЈДП и личните сеќавања и траумата на ансамблот на Театарот во Зеница и, со средствата на документарниот театар, се обидува да ги промисли од перспектива на општествените и политички актуелности: Што значи за нас денес – по Вуковар, Дубровник, Сараево, Сребреница, Косово, сакрализацијата на нацијата и на националната држава и каде се денес границите на слободата на говорот и на уметничката слобода?

*Секој прекин на претстава е всушност пореметување на светот. Траењето на претставата ни вели: Сè е во рамнотежа. Нешто трае од почеток до крај. Имаме ситуација на сигурност. Те гледам, ти играш, јас те гледам... Значи, постои конвенција. Сè што ќе се случи се случува помеѓу тебе и мене, помеѓу актерот и гледачите. Кога се прекинува претстава, се прекинува еден свет. Тој пука. И во тој момент, ништо повеќе не е во ред! Ни театарот, ни светот околу нас, сè се распаѓа! И тоа е таа траума. И зошто некои прекини на претставите се клучни датуми во историјата на театарот, како и овој за кој говориме. Тоа е историјат на театарот, клучен историјат во животот на Владимир Милчин, клучен момент во историјата на Југословенскиот народен театар...*¹⁶⁴

¹⁶⁴ "... je svaki prekid predstave zapravo poremećenje sveta. Trajanje predstave tebi kaže: Sve je u ravnoteži. Nešto traje od početka do kraja. Imamo neku situaciju sigurnosti. Gledam te, igraš, ja te gledam... Dakle, postoji konvencija. Sve što će se dogoditi, dešava se između тебе и мене, između glumca i gledalaca. Kad se predstava prekine, prekida se svet. On pukne. I toga časa, ništa nije u redu više! Ni pozorište, ni svet oko нас, sve se raspada! I to je та trauma. I zašto su neki prekini predstava ključni datumi istorijata pozorišta, kao i ovo o čemu govorimo. Dakle то je istorijat pozorišta, ključni istorijat života Vladimira Milčina, ključni trenutak istorijata Jugoslovenskog dramskog pozorišta“ (Pavičević, 2017)

PURE PERCEPTION IS QUITE IMPOSSIBLE¹⁶⁵

Оневозможувањето на изведбата на „Свети Сава“ во Југословенскиот драмски театар е несомнено клучна пресвртница во историјата на цензурата на поранешните југословенски простори – од комунистичка во националистичка, кога конзервативните, екстремистички и фанатични струи почнуваат да решаваат што е дозволено во уметноста а што не, и симболичен почеток на крајот на заедничкиот југословенски културен простор.

Триесетмина во публика ја прекинале претставата која всушност никогаш не ја гледале, бунтувајќи се против драмскиот текст што никогаш не го прочитале. На наводното светоградие, возвратиле со фактичко светоградие. Стварноста, потоната во надоаѓачкиот национализам, на претставата ѝ одговорила на прашањето – кои средства се прифатливи во борбата за националната држава и за националниот идентитет. На она – колкава е цената на воспоставувањето на тој идентитет како неприкосновена цел, одговорила војната која почнала нецели две години по овој настан.

СПЦ експресно му ги откажала сите ангажмани на Лаушевиќ, а тогашниот владика Амфилохие (Mitropolit crnogorsko-primorski Amfilohije Radović, 1938 – 2020) не само што му забранил влез во црногорските цркви, туку фрлил анатема и врз него и врз Ковачевиќ. Го заобиколил Милчин зашто просто не бил *под негова надлежност*, но затоа во Скопје тој добил полициска заштита, бидејќи до тогашната скопска полиција стасале информации дека белградското подземје му подготвува ликвидација.

Насилството на 31.5.1990 година во ЈДП прерасна во организиран верско-политички прогон на Лаушевиќ, којшто трагично кулминираше со истрелите што актерот ги истрела во одбрана на својот брат и себеси во Подгорица ноќта на 30.7.1993 година и поради коишто беше повеќепати осудуван и затворан, за на крај засекогаш да емигрира во САД.

Во годините на крвавото разорување на заедничката држава, на институционалните театри во Србија и во БиХ не им бил потребен критичкиот поглед на Милчин, зашто и самите се приклучиле кон сеопштото анестезирање на публиката и станале инструмент на владејачката пропаганда.

Театарот се руши кога стварноста, општеството е многу сплескано. Една вистина, една боја. Тогаш театарот има потреба да направи нешто друго, да постави прашања. Но тука веќе нема место за прашања, туку има само одговори, тези, директиви. Има периоди во коишто театарот може да биде над стварноста. Тој е стварен така што е над стварноста, што таа плоснатост, еднодимензионалност на стварноста ја надминува. Ама тука има некој плафон во којшто тој удира и не може потаму. Не може да има театар. Или не може да има вистински театар. И тоа се повторува низ историјата. Просто станува премногу субверзивен. Не е секогаш тоа дека власта, моќниците го оневозможуваат. Публиката почнува да се плаши од него и бега¹⁶⁶.

Потпирајќи се врз општествената и комуникациска функција на уметноста (естетичкото искуство) и ставајќи го во фокусот начинот на којшто читателот/гледачот, како иманентен чинител во триаголникот автор-дело-публика, го восприема уметничкото дело, што според него е клучен фактор за историчноста на уметноста, Јаус (Hans Robert Jauss, 1921 – 1997) вели: „Книжевноста и уметноста стануваат конкретен историски процес, дури благодарение на посредничкото искуство на оние кои нивните дела ги прифаќаат, уживаат во нив или ги осудуваат, и на тој начин ги признаваат или ги

¹⁶⁵ „Чиста перцепција е речиси невозможна“ (Iser, 1980)

¹⁶⁶ Милчин, 2019.

отфрлаат, ги одбираат или ги забораваат, и така создаваат традиции на оние кои, не на последно место, можат да преземат и активна улога, и самите создавајќи дела, да одговорат на една традиција.¹⁶⁷

Одговорот на прашањето за парадоксално спротивставените восприемања на оваа претстава во еден ист месец, во театри оддалечени еден од друг само стотина километри, во коишто се говори на заеднички јазик и кои се национални институции од областа на културата во една, тогаш сојузна држава, која би требало да има една, заедничка културна политика, која, пак, се потпира врз споделени вредности, е комплексен. Тој не подразбира само реконструкција на внатреуметничкиот *хоризонт на очекувања* што го имплицира самата претстава, т.е. кои идеи, кои прашања сака да ги отвори и кои пораки таа претендира да ги прими гледачот. Потребна е и анализа на вонуметничките очекувања, норми и улоги, посредувани од светот во којшто живее тој гледач, коишто примарно ги насочуваат нејзините/неговите интереси за таа претстава. Тие *очекувања, норми и улоги* произлегуваат од историската ситуација во која е сместен светот на таа гледачка/тој гледач.

Без разлика што живеат во исто време и во заедничка држава, гледачите на „Свети Сава“ – средовечната муслиманка, жена на Србин – металски работник во фабриките на етнички мешаната Зеница, малолетниот навивач на „Свезда“ (Fudbalski klub Crvena Zvezda Beograd) од некое бетонско белградското предградие кој сè уште не стасал да стапне в театар зашто бил преокупиран со тепачките со навивачите на хрватскиот фудбалски клуб „Хајдук“ (Hrvatski nogometni klub Hajduk Split), афирмираниот театарски критичар од Загреб кому секоја година му станувал сè понепријатен престојот на *Стеријино* поради националистичките дофрлања во кафеаните, драматургот од Белград која неколку години подоцна ќе поведе иницијатива за укинување на истиот тој фестивал којшто не може да постои како сејугословенски театарски фестивал во услови во коишто Југославија крваво се разорува – живеат во застрашувачки различни светови, имаат апсолутно различни очекувања и, следствено, оваа претстава ја восприемаат на различни нивоа. Нивото на комуникативно достигнување на претставата, како естетичка пракса, до секој од нив е различно – некои се восхитени од нејзината естетска уникатност и иновативност, некои не треба ни да ја видат за да ја доживеат како отворена провокација и повод за истурање на својот гнев трениран со политичка пропаганда, некои ја сметаат за премногу млака критика на српскиот национализам, некои за огледало што го разобличува тој национализам и чекан што ќе почне да го разбива.

Во таа борба на спротивставени очекувања, во исклучително деликатниот општествен контекст, зовриен од недоверба, омраза и насилство, како да победиле оние кои всушност ништо не ни очекувале од оваа претстава, оние на кои таа едноставно не им била потребна, им пречела. Тие ниту морале, ниту сакале да ја гледаат за да ја укинат, зашто всушност и да ја гледале тие ништо не би виделе, ниту осознале, бидејќи публиката вистински ја восприема театарската претстава само кога има соодветен хоризонт на очекувања, т.е. кога располага со соодветно (пред)знаење и естетичко искуство.

Општеството кое се дави во национализам што се темели врз митови за чија одбрана е спремен да убива, не го признава знаењето, го девалвира и го оневозможува. Во него нема место за уметност која претпоставува и претендира на знаење, која самата сака

¹⁶⁷ “Književnost i umetnost postaju konkretan istorijski proces tek zahvaljujući posređujućem iskustvu onih koji njihova dela prihvataju, u njima uživaju ili o njima sude, te ih na taj način priznaju ili odbacuju, odabiraju ili zaboravljaju, i tako tvore tradicije, onih koji, ne na poslednjem mestu, mogu da preuzmu i aktivnu ulogu da, i sami stvarajući dela, odgovore jednoj tradiciji.” (Jaus, 1978)

да го прошири, зашто за таква уметност всушност нема публика. Во општествата кои полека стануваат тоталитарни, во кои спротивставувањето е забрането и владее потполна контрола врз јавниот и приватниот живот на граѓаните, во државите кои својот суверенитет го темелат врз ксенофобија, вистинскиот театар станува невозможен. Него нема кој да го гледа, ниту да го разбере. Нема простор за комуникација во свет во којшто се замолчува и се молчи.

Затоа било невозможно да се одигра „Свети Сава“ во Белград во јуни 1990 година, исто како што ќе престане да биде можно, или барем ќе се чини дека нема смисла да се игра било што само две години подоцна во цела Србија, Босна и Херцеговина, Хрватска.

Историјата на театарот не го потврдува тоа дека драматичноста на времето оневозможува театар. Ако го погледнеме, на пример, времето на доаѓањето на нацистите во Германија. Театарот долго се опира, згазен е на крајот, меѓутоа се опира, тој не се предава. Во филмот „Кабаре“¹⁶⁸ се гледа тоа. Сè додека не дојде до физичка окупација на просторите, кабареата живеат. Пеат, танцуваат, се мајтапат... сè дури и последното седиште на тоа кабаре не биде исполнето со униформите на јуришните одреди, сè дури има барем еден гледач кој не е униформа. Нема толку тешки околности кои би ни биле оправдување за молчењето, за откажувањето од самите себеси, зашто ако се откажеме од театарот, ние сме се откажале од самите себеси. Театарот и етиката, нивниот спој, нивната испреплетеност, се става на проба токму во такви тешки времиња¹⁶⁹.

Во историски ситуации, кога ништо друго не може да се направи, театарот има средства да ги разоткрие предрасудите, да ги негира догмите, да му удри шлаканица на атрофираното чувство за морал на општеството. Во тоа е неговата исцелителна моќ, неговата клучна вредност - моќта за преобликување на реалноста по мера на човекот, замена на деструктивните идеологии и нивните *вечни вистини* со ослободувачкиот дух на човековата креативност.

¹⁶⁸ „Кабаре“ („Cabaret“, 1972), игран филм по сценарио на Џеј П. Ален (Jay Presson Allen, 1922 – 2006), базирано на истоимената музичка драма на Џо Мастероф (Joe Masteroff, 1919 – 2018), драмата на Џон Ван Друтен (John Van Druten, 1901 – 1957) и расказите на Кристофер Ишервуд (Christopher Isherwood, 1904 – 1986), во режија на Боб Фоси (Bob Fosse, 1927 – 1987).

¹⁶⁹ Милчин, 2016.

5.5.

Ритуално преиспитување на догматските вистини

„Дервишот и смртта“ од Меша Селимовиќ, Албански театар – Скопје, 2003

*Алах е сечие прибежиште – одговорив изгубено.*¹⁷⁰

Дервиш (شمي ورد) е муслимански мистик, следбеник на суфизмот (الصوفيّة) – збир од религиски практики во рамките на исламот специфично насочени кон исламската духовност, ритуалност, аскетизам и езотеризам. Суфизмот се развил преку „поврзување на аскетските тенденции на Куранот и широкиот фонд христијански (и други) мистични учења познати во класичниот свет“¹⁷¹, за до X век да прерасне во учење кое исклучиво се поврзува со исламот.

Дервишите се организирани во суфиски редови – тарикати (طريقه), произлезени од основните 12 редови наречени по нивните основачи^{xxxiv}, кои се разликуваат по начинот на којшто нивните припадници се облекуваат, на којшто ги извршуваат своите обреди и по пристапите во разбирањето, толкувањето и прифаќањето на суштината и вистината на исламот, но се обединети во својата цел – „со праведен живот да се приближат до Алах, да се растопат во него и да ја спознаат неговата највисока вистина“¹⁷². Сите дервишки редови се стремат кон спознавање и воспоставување непосредна поврзаност со Бога преку целосно напуштање на илузијата за себеси (فناء) и впуштање во физички исцрпувачки религиски обреди како *зикр* (ذِكْر) – репетитивно рецитирање на 99-те прекрасни имиња на Алах (أَسْمَاءُ اللَّهِ الْحُسْنَى), долготрајно воздржување од храна, вода и сон и медитации со длабока внатрешна концентрација и екстатичен транс (حال), низ коишто се приближуваат до конечното единство со Алах.

Иако во некои аспекти наликува на христијанското монаштво, дервишкиот аскетизам не подразбира целибат, ниту повлекување од општествениот живот. Напротив, знаењата и вештините во областа на медицината, образовните активности на дервишите и нивниот ангажман во управувањето на заедниците во коишто уживале голема почит поради својата беспрекорна етичност, биле клучни за масовното прифаќање на исламот од 1000-те до 1800-те години.

Еден од најпознатите дервишки редови е мевлевискиот, основан од персискиот мислител и поет Мевлана Џелалудин Руми (رومي محمد لدين جلال مولانا, тур: Mevlânâ Celâleddin Mehmed Rumi, 1207 – 1273), познат по едни од најубавите стихови напишани на темата на универзална љубов, кои го вообличуваат екстатичниот суфизам. Тој се залагал за еден вид исламски универзализам, духовно привлечен за многумина дури и

¹⁷⁰ „Alah je svačije utočište — odgovorio sam izgubljeno“ (Selimović, 1986)

¹⁷¹ “developed out of the fusion of Qur’anic ascetic tendencies and the vast fund of Christian (and other) mystical sayings present throughout the classical world” (Cook, 2015)

¹⁷²Vasiljev, 1987.

денес. За естетската привлечност на суфизмот клучен е придонесот на Руми во развојот на суфиската поезија и епика и, секако, специфичниот ритуал на дервишите од неговиот ред, којшто обединува поезија, музика и танц.

Во чест на Руми, неговите следбеници – врворливите дервиши, развиле симболичен танц наречен *семазен* (персиски: *Sema-zen* од *Sama*, што значи *слушање*, и *zan*, што значи *чинител*) – форма на физички активна медитација која се изведува во рамките на богослужба за, преку напуштање на своето его и препуштање на музиката, да се достигне изворот на сите совршенства. Овој свет танц, првично забрануван од ортодоксниот ислам, обединува елементи на шамански танци од централна Азија и екстатични телесни практики специфични за античкиот период на Мала Азија. Репетитивното, непрестајно вртење на телото, при што рацете се испружени така што десната дланка е свртена кон небото, спремна да ги пречека божјите благослови, а левата е свртена кон земјата за да го пренесе духовниот дар на оние кои учествуваат во ритуалот, симболично го претставува движењето на планетите околу Сонцето.

Со философијата и театралноста на мевлевискиот дервишки ритуал се занимавале некои од клучните театарски истражувачи и експериментатори – рускиот мистик, окултист и истражувач на танцот Георги Гурџиев (Георгий И. Гурджиев, 1866 – 1949), режисерот, театарски теоретичар и востановувач на идејата за *сиромашниот театар* Јержи Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 – 1999), како и американскиот режисер и визионер на современиот театар Роберт Вилсон (Robert Wilson, 1941)^{xxxv}.

Фасцинацијата со екстатичниот танц на дервишите и поезијата на нивниот основач, кого го смета за еден од најголемите поети што ги дало човештвото, ќе го одведе режисерот Владимир Милчин во речиси дваесетгодишно проучување на суфизмот на Руми. Тоа истражување, патување и трагање ќе биде појдовна точка за неговата работата врз постановките на романот „Дервишот и смртта“ („Derviš i smrt“, 1966) на Меша Селимовиќ (Mehmed Meša Selimović, 1910 — 1982) во Приштина и во Скопје.

Овој текст се фокусира врз „Дервишот и смртта“ во Албанскиот театар во Скопје¹⁷³ во 2003 година, во која дервишката философија и ритуал и приказна на Селимовиќ за побунетиот дервиш со разнишана вера се вообличуваат во посветен театар во којшто Милчин се занимава со својата вечна тема – судирот меѓу индивидуата и власта.

На скопскиот „Дервиш“ му претходеше една тажна епизода во истанбулскиот Градски театар. Ме поканија да го режирам таму „Дервишот“. Се мачев да најдам актер во ансамблот од стотина актери. Изгледав десетина претстави. И кога најпосле го најдов, се вика Бора, управата не го прифати мојот избор. Проблемот беше што Бора е Курд! Се спакував и се вратив во Скопје¹⁷⁴.

Приказна за една загуба

Иако околу неговата припадност се препираат неколку национални книжевности, Меша Селимовиќ, покрај своите современици Иво Андриќ (Ivo Andrić, 1892 – 1975) и Мирослав Крлежа (Miroslav Krleža, 1893 – 1981), бил и останува еден од најголемите југословенски романописци. Неговото дело, и по својата естетска исклучителност и, поважно, според своето клучно обележје – преиспитувањето на апсолутните вистини и конструкти каква што е и националноста, се опира на секое врамување и присвојување од, како што

¹⁷³ Основан во 1950 година како Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје, од 2004 НУ Албански театар – Скопје.

¹⁷⁴ Милчин, 2022.

соодветно ги нарекува *постнационалната писателка* Дубравка Угрешиќ (Dubravka Ugrešić, 1949), „малите книжевности“¹⁷⁵.

Во првите години по Втората светска војна, во која, како и целото негово семејство, учествувал на страната на партизанскиот отпор, Селимовиќ почнал да пишува проза на теми од НОБ и од социјалистичкото секојдневие, собрана во првата збирка раскази „Првата чета“ („Prva četa“, 1950). По неа следуваат романот „Тишини“ („Tišine“, 1961), збирката раскази „Туѓа земја“ („Tuđa zemlja“, 1962) и краткиот поетски роман „Магла и месечина“ („Magla i mjesecina“, 1965), за кои главно добива негативни критики што неговото дело го оценуваат како идеолошки премногу дидактично и уметнички неисклучително.

Првите големи признанија ги добива дури во своите зрели години, за романот „Дервишот и смртта“, за којшто ги освојува најзначајните југословенски книжевни награди, „Његошева награда“ (Njegoševa nagrada), наградата „Иван Горан Ковачиќ“ (Nagrada Ivan Goran Kovačić), книжеvnата награда од критиката за најдобар роман на неделниот магазин НИН (NIN-ova nagrada) и номинација за Нобеловата награда за литература (The Nobel Prize in Literature). По него следуваат афирмираната збирка раскази „Девојката со црвена коса“ („Djevojka crvene kose“, 1970), романите „Тврдина“ („Tvrđava“, 1970) и „Остров“ („Ostrvo“, 1974), автобиографското дело „Сеќавања“ („Sjećanja“, 1976) и недовршениот роман издаден постхумно „Круг“ („Krug“, 1983).

Највозвишените, но и најтрагичните аспекти на животот и делото на Селимовиќ произлегуваат од неговото потекло, семејство, националност, вера, идеологија, но и од неговиот карактер и природа во која секогаш се бореле беспоговорната предаденост и бунтовното отпадништво.

Наспроти политичките напади, оспорувањата на уметничката вредност на неговите дела и зависта на зачмаената босанска средина, Селимовиќ никогаш не се откажал од тоа во нејзината историја и меѓу нејзините луѓе да бара инспирација за својата книжевност. Надоврзувајќи се на описите на Андриќ на животот во босанските касаби, Селимовиќ ги збогатува со ориентална поезија и духовност и така развива автентичен книжевен израз. Клучно обележје на неговата проза е специфичниот однос кон исламот, со којшто се идентификувал според потеклото, во спрега со ригидниот комунистички атеизам, за којшто, пак, идеолошки се определил.

Селимовиќ бил уверен атеист, исто како и еден друг голем писател од куранскиот духовен клуч, Салман Ружди¹⁷⁶. Но освен што го познавал исламот... тој знаел генијално да го препознае револуционерниот и политички аспект на муслиманската Света книга и на начинот на живот којшто таа го пропишува¹⁷⁷.

Приказните за ликовите на Селимовиќ се издигнати до универзални слики за човечката судбина, сместена најчесто во вриежите на бруталната историја и тоталитарна идеологија. Делото во кое ова обележје на прозата на Селимовиќ се остварува како вистинска уметничка вредност е „Дервишот и смртта“, роман произлезен од личната семејна траума, тага и гризење на совеста. Во настојувањето да сфати што се случило

¹⁷⁵ „Samo velike književnosti su inkluzivne, i samo male književnosti ekskluzivne. Zato i jesu male.“ <https://www.portalnovosti.com/književnost-nakon-juhoslavije>

¹⁷⁶ Salman Rushdie (кашмирски: *अहमद सलमान रुशदी* или *رشدى سلمان احمد*, 1947), англиски и индиски романописец и есеист. Неговиот препознатлив стил најблиску се идентификува со магичниот реализам. Врските, расколите и миграциите помеѓу Истокот и Западот се доминантна тема на неговото книжевно дело.

¹⁷⁷ „Meša Selimović bio je uvjereni ateist, kao i drugi veliki pisac iz kuranskoga duhovnog ključa, Salman Rushdie. Ali osim što je poznavao islam, i što je s islamom bio srođen i obiteljski i zavičajno, on je umio genijalno prepoznati revolucionarni i politički aspekt muslimanske Svete knjige i načina života koji ona propisuje.“ (Jergović, 2010)

со неговиот најстар брат, Селимовиќ напишал едни од најубавите страници на југословенската книжевност. На прашањето нема да најде одговор, но конечно ќе го најде својот автентичен раскажувачки глас.

Селимовиќ ѝ дал сè на револуцијата – учествувал во отпорот, се борел како партизан, носел раководни функции по војната, и за тоа никогаш не зажалил, но брата си – Шефкија Селимовиќ (Šefkija Selimović, 190? – 1944), партизански офицер стрелан под банално обвинение, никогаш не го прежалил. Дури ни најмладиот брат Теуфик (Teufik Selimović Vuđoni, 1922 – 2005), исто така поранешен партизан и висок функционер на ОЗНА^{xxxvi}, како правоверен комунист, не се осмелил да се заложува за брата си.

На плакатите излепени насекаде низ градот пишуваше дека Шефкија Селимовиќ е осуден на смрт со стрелање зашто од магазинот на ГУНД (Главна управа со народните добра) зел кревет, шкаф, стол и уште неколку ситници, а дека толку строга пресуда е донесена зашто осудениот потекнува од познато партизанско семејство. Така, нашата семејна приврзаност кон револуцијата и нашата занесеност се сврте против нас и не претвори во жртви. А осудениот, мојот брат, кому усташите му ја ограбија сета покуќнина од станот, ја очекуваше жена си, која само по случајност остана жива во концентрациониот логор од каде што требаше да се врати во Тузла¹⁷⁸.

Во куранскиот духовен клуч, преку претсмртната исповед на дервишиот со име Нурудин (نور الدين) што значи светлост, беспрекорност на верата, раскажувачот Селимовиќ го побарал одговорот за она што му ја мачело совеста, вознемирена од разнишаната вера во револуционерната идеологија, која за посветеноста му возвратила со семејна трагедија. Дејството го сместил во неодредено османлиско време во мала босанска касаба која не е именувана, подвлекувајќи ја универзалноста на темата на романот во којшто клучните пресврти се случуваат во душата и во умот на еден дервиш засолнат во затарабената текија.

Но додека комунистичката идеологија и вера нема своја литерарна и функционална предлошка, своја фантазија, имагинација, реченичен ритам и естетска целовитост и убавина, исламот, како и јудаизмот, во тој поглед е раскошен, па одеднаш ослободениот силен талент на Селимовиќ можел во него да ја соедини приказната за својот неправедно осуден брат¹⁷⁹.

Ахмед Нурудин е дервиш кој некогаш имал цврста вера и бил високопочитувана личност која живеела беспоговорно следејќи ги правилата на својот ред. Но неговиот живот и убедувања ги разнишува апсењето на неговиот брат Харун, писар на кадијата. Уверен во неговата невиност, Ахмед Нурудин ја напушта текијата со намера да се заложува кај властите да го ослободат, што ќе се покаже како трнлив пат полн со искушенија. Соочувајќи се со бескрупулозната власт, нејзината корумпираност и спремност да изврши злосторства за да се одржи себеси, Ахмед Нурудин почнува да се сомнева во природата на светот и човекот на која го научиле светите книги и молитвата.

¹⁷⁸ "Na afišama izlijepljenim po gradu pisalo je da je Šefkija Selimović osuđen na smrt strijeljanjem zato što je je iz magazina GUND-a (Glavne uprave narodnih dobara) uzeo krevet, ormar, stolicu i još neke sitnice, a tako stroga presuda je donesena, piše na objavi, zato što je okrivljeni iz poznate partizanske porodice. Tako se naša porodična privrženost revoluciji i naša занесеност okrenula protiv nas i pretvorila nas u žrtve. A taj okrivljeni, moj brat, kome su ustaše odnijele sve stvari iz stana, očekivao je svoju ženu, koja je slučajno ostala živa u koncentracionom logoru, i trebalo je da se vrati u Tuzlu." (Selimović, 1976)

¹⁷⁹ „No, dok komunistička ideologija i vjera nema svoj literarni i fiktionalni predložak, svoju fantaziju, imaginaciju, rečenični ritam i estetsku cjelovitost i ljepotu, islam je, kao i judaizam, u tom pogledu raskošan, pa je najednom oslobođeni, silni Selimovićev talent, mogao u njega udjenuti priču o svome nepravedno osuđenom bratu.“ (Jergović, 2010) <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/mesa-selimovic-ateist-koji-se-usrdno-molio/>

Човекот не е Бог и неговата сила е токму во тоа да ја совладува таа своја природа, така мислев... Сега мислам поинаку... Светот одеднаш стана тајна за мене, и јас за светот станав тајна, стоиме еден наспроти друг, зачудено се гледаме, не се распознаваме, не се разбираме веќе...¹⁸⁰

За жал, не успева да го спаси брата си, за кој дознава дека е веќе мртов, а и самиот без обвинение завршува во зандана. Откако ќе го пуштат без објаснување, дознава дека брат му бил предаден од неговиот најблизок ученик Мула Јусуф. Не можејќи да му прости, но ни да го казни, Ахмед Нурудин решава да го пренасочи својот гнев и за неправдата да се пресмета со власта. Поттикнувајќи бунт во касабата во којшто мештаните го убиваат корумпираниот кадија, Ахмед Нурудин го зазема неговото место, па дури и ја запросува неговата бремена вдовица, која го одбива. Пред него се исправаат нови искушенија, кои ги носи власта – ќе биде принуден да потпише смртна пресуда за својот единствен искрен пријател Хасан, а на крај и нему ќе му пресудат. Чекајќи ја смртта во темната ќелија на затворот-тврдина, Нурудин ја завршува исповедта за својот живот, за верата, должноста, семејството, честа, пријателството, љубовта... со истите стихови од Куранот, со кои и ја започнува.

*Го повикувам за сведок судниот ден и душата која себеси
се прекорува;
Го повикувам за сведок времето, почетокот и крајот на сè –
дека секој човек е секогаш во загуба.¹⁸¹*

Овој поетско-психолошки и рефлексивно-философски роман, сместен во суровиот свет на босанската касаба под османлиска власт, во којшто идеалите се рушат како кули од карти, е роман којшто всушност се занимава со политиката и со општеството во кое се обидува да преживее неговиот автор. Босна на Селимовиќ е далеку од живописната, шаренолика Босна на Андриќ. Таа е „токму онаква каква што ја сонуваат етничките чистачи, секташи, фундаменталисти и догматици – еден народ, под едно знаме, кој му се поклонува на еден авторитет. Таа е кошмар, ... хорор на дваесеттиот век сместен во некое минато време на кое, за среќа, му недостасувале многу (но не сите!) средства за да наметне таква ригидност врз живи човечки суштества“¹⁸². Таа е засекогаш пред- или повоена малограѓанска паланка, заробена во тиранијата на тоталитарната идеологија, која дискредитира, исклучува, убива од причини и цели што не може да ги разбере, оправда ни спречи дури ни древната мудрост. Во таквиот свет, секој човек е осуден на сопствената тага. Секој човек е секогаш во загуба.

НУРУДИН:

Тој што ќе убие невин човек, како да ги убива сите луѓе... Можеби би требало да ги мразам, но не можам. Јас немам две срца, едно за омраза, едно за љубов. Ова што го имам, знае само за тага... мојата молитва и мојата покорност, сиот мој живот и мојата смрт, сето тоа му припаѓа на Бога, на создавателот на светот. Но мојата тага ми припаѓа мене...¹⁸³

¹⁸⁰ „Čovjek nije Bog, i njegova snaga je baš u tome da suzbija svoju prirodu, tako sam mislio... Sad o tome mislim drukčije... Svijet mi je odjednom postao tajna, i ja svijetu, stali smo jedan prema drugome, začuđeno se gledamo, ne raspoznavamo se, ne razumijemo se više...“ (Selimović, 1986)

¹⁸¹ „Pozivam za svjedoka sudnji dan, i dušu što sama sebe kori; Pozivam za svjedoka vrijeme, početak i svršetak svega - da je svaki čovjek uvijek na gubitku.“ (Selimović, 1986)

¹⁸² „... is precisely what the ethnic cleaners, the sectarians, the fundamentalists, the dogmatists hope to achieve: one people, under one code, bowing to one authority. It is a nightmare..., it is a twentieth-century horror set in a past age that mercifully lacked many (but not all!) of the means to impose such rigidity on living human beings.“ (Cooper, 2016)

¹⁸³ „NURUDIN: Ko ubije nedužna čovjeka, kao da je sve ljude pobio... Možda bi trebalo da ih mrzim, ali ne mogu. Ja немам два срца, jedno за mržnju, drugo за ljubav. Ono što imam, zna samo за tugu... Moja molitva i moja

Екстатичен танц на вознемирената совест

Постановката на „Дервишот и смртта“ во Албанскиот театар во Скопје^{xxxvii} во 2003 година е осма и, засега, последна режија на Милчин во овој театар. Првпат таму ја режирал „Големата вода“ од Живко Чинго во 1978 година, која била и негова прва режија на албански јазик.

Театрографијата на Милчин до денес брои 15 наслови на албански јазик. Поставувањето текстови на албански драмски автори и соработката со албански ансамбли – особено во средини каде што тие претставуваат помали етнички заедници, па нивната култура е на општествените маргини – е важно обележје на неговата работа во и за театарот. Неговиот придонес кон развојот и афирмацијата на современиот албанскиот театар во Македонија и на Косово, во поширокиот театарскиот контекст, го прави „можеби единствениот балкански режисер кој систематски се обидува да го воспостави, но и постојано да го одржува жив и отворен интеркултуралниот/мултикултуралниот дијалог помеѓу етничките и театарските заедници коишто во Македонија живеат напоредно (една покрај друга), ама мошне ретко се допираат“.

По „Големата вода“, во Албанската драма во Скопје ги режирал „Бовча“ („The Bundle“, 1981) од Едвард Бонд (Edward Bond, 1934) во 1982, праизведбите на „Пахинтика во сон“ („Pahintikë në ëndërr“) од Џабир Ахмети (Xhabir Ahmeti, 1945) во 1984 и на „Дожд во Уертемонто“ („Shi në Uertomonto“, 1979) од Ресул Шабани (Resul Shabani, 1944) во 1985, „Сонцето заоѓа“ („Le Soleil se couche“, 1934) од Мишел де Гелдерод (Michel de Ghelderode, 1898 – 1962) во 1993, „Крал Лир“ („King Lear“, 1783) од Вилијам Шекспир (William Shakespeare, 1564 – 1616) во 1995 во копродукција со фестивалот Охридско лето и праизведбата на „Коските што доаѓаат доцна“ („Eshtrat që kthehen vonë“) од Теки Дервиши (Teki Dervishi, 1943 – 2011) во 1998 година.

Покрај соработката со Албанската драма во Скопје, Милчин во 80-тите редовно соработувал и со Албанската драма на Покраинскиот народен театар во Приштина (Albanska drama, Pokraïnsko narodno pozorište - Priština, по војната во 1999 година преименуван во Народен театар – Косово (Teatri Kombëtar i Kosovës)), каде што ги поставил праизведбата на „Конфитеор“ („Confiteor“, 1983) од Слободан Шнајдер (Slobodan Šnajder, 1948) во 1984, „Дервишот и смртта“ на Селимовиќ во 1985, балетот „Зеф Љуш Марку“ („Zef Lush Marku“), по либрето и музика на косовскиот композитор Акил Коци (Akil Mark Koci, 1936) и кореографија на македонската балерина, кореографка и педагог Олга Милосавлева (1935 – 1997) во 1986, праизведбата на „Брегот на жалоста“ („Bregu i pikëllimit“, 1985) од Теки Дервиши во 1987 и „Роберто Зуко“ („Roberto Zucco“, 1988) од Бернар Мари Колтес (Bernard-Marie Koltès, 1948 – 1989) во 2005 година.

На албански јазик ја режирал и „Смртта на Дантон“ („Dantons Tod“, 1835) од Георг Бихнер (Georg Büchner, 1813 – 1837) во Народниот театар во Тирана, Албанија (Teatri Kombëtar Shqiptar) во 1996 година. Во Детскиот театарски центар во Скопје во 2007 година, на албански јазик ја поставил детската претстава „Балкан експрес“ („Balkan Express“, 2006) на Стефан Чапалику (Stefan Çapaliku, 1965).

За своите режии на албански јазик има добиено голем број признанија, меѓу кои награда за режија за претставите „Пахинтика во сон“ и „Коските што доаѓаат доцна“ на фестивалот „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, награда за режија за претставата „Дождот во Уертемонто“ на Фестивалот МЕСС во Сараево (Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije MESS, денес Internacionalni teatarski festival MESS),

pokora, sav moj život i moja smrt, sve to pripada Bogu, stvoritelju svijeta. Ali moja žalost pripada meni...“ (Милчин и Али, 2003)

наградата „11 Октомври“ за режија на претставата „Пахинтика во сон“, награда за современа сценска драматизација на романот „Дервишот и смртта“ на Стериино позорје (Jugoslovenske pozorišne igre Sterijino pozorje, денес Festival nacionalne drame i pozorišta Sterijino pozorje) и награда за најдобра режија за претставата „Брегот на жалоста“ на Театарските средби „Јоаким Вујиќ“ (Susreti profesionalnih pozorišta Srbije “Joakim Vujić”) во Приштина. За придонесот со својот театарски ангажман кон развојот на културата и образованието, во 2016 година е награден со претседателскиот медал (Medalja Presidenciale e Meritave) на Претседателот на Република Косово.

Милчин својата драматизација на „Дервишот и смртта“ првпат ја поставил на сцената на Албанската драма во Приштина во 1985 година. Речиси дваесет години подоцна, му се навратил на романот на Селимовиќ, на поезијата на Руми и на ритуалот на врворливите дервиши, но и на восхитот кон актерот кој го играл Ахмед Нурудин во приштинската постановка. Тоа се неговите клучни мотивации за повторно поставување на „Дервишот и смртта“ во Албанскиот театар во Скопје во 2003 година.

За драматизацијата на романот за потребите на претставата во Албанската драма, соработувал со тогаш младата драмска писателка и драматург Сема Али (Sema Ali Erol, 1980). Милчин и Али го организираат романот, инаку поделен во два дела, од кои првиот има 9, а вториот 7 поглавја^{xxxviii}, во поетско-филозофски драмски текст со 21 сцена. Притоа успеваат да ја задржат препознатливата „поетската структура на романот“¹⁸⁴, *олеснувајќи* ја од многуте рефлексии и навраќања на Селимовиќ. Содржината останува верна на романот, но и апликативна за сценско изведување, со фокус врз епизодите кои носат најголем потенцијал за игра. Дијалозите остануваат скудни, со што се отвора простор, преку интроспективните монолози на ликовите, на сцената да се оствари медитативноста која му е иманентна на романот. Иако дијалошките сцени се чинат кратки, а во нив, еден по еден, се откриваат ликовите, тие се прецизно уредени за секој актер во поделбата да има доволен простор за креација на повеќедимензионален полнокрвен лик кој останува запомнет по својата појава во претставата.

Покрај романот на Селимовиќ, мотивација е и фасцинацијата на Милчин со философијата и со ритуалите на мевлевиските дервиши и со поезијата на нивниот основач – персискиот мислител и поет Мевлана Џелалудин Руми, кој „не бил миленик на моќниците“¹⁸⁵. Во пристапот на Милчин кон работата врз претставата – темелен врз дваесетгодишно проучување на суфизмот на Руми, на мевлевискиот „екстатичен ритуал без насилство“¹⁸⁶, посети на теќии на Косово и во Турција, меѓу кои и онаа во централноанадолискиот градот Конја (тур: Конуа; грч: Ικόνιον) во којшто се наоѓа гробот на Руми, се детектираат влијанијата на театарската антропологија^{xxxix} во неговата режисерска поетика.

Тоа што ги поврзува театарската антропологија и режисерот В. Милчин е потребата постојано да се откриваат новите, непознатите, туѓите култури, да се експериментира со сопствениот театарски израз, но во корелација со одамна изградената режисерска поетика, да се изврши преземање и размена¹⁸⁷.

Потпирајќи се врз нејзиното начело за реактуелизација на источните изведувачки традиции, во кои посветено се негува театарноста на изворниот ритуал, како пат до нов театарски јазик, Милчин во развојот на претставата се фокусира врз театарноста имаментна на мевлевиските ритуали, како и врз традиционалната исламска визуелна

¹⁸⁴ Butler, 1974.

¹⁸⁵ Милчин, 2022.

¹⁸⁶ Милчин, 2022.

¹⁸⁷ Стојаноска, 2005.

уметност – калиграфија и илустрација, како основа за нов, автентичен сценски израз, во којшто „не се материјализира дервишката духовност, туку, што е мошне значајно, нивната духовност се етаблира“¹⁸⁸. Ритуалот, којшто обединува поезија, танц и музика, на сцената не го пренесува просто, ниту, пак, го сведува на кореографија, туку од него ги исцрпува потенцијалите за генерирање сценско дејство (содржина), симболични значења и специфична актерска игра. Тие се остваруваат во вид на *посветен театар*, оној за којшто говори Питер Брук (Peter Brook, 1925 – 2022)^{xi}, во којшто „сцената е место каде што невидливото станува видливо“¹⁸⁹.

Претставата „Дервишот и смртта“ на Милчин е своевидно ритуално искуство. Ритуализацијата на театарскиот чин првенствено се постигнува со жртвеното соголување на актерот пред гледачот, актерот кој и своето тело и својата душа, сè што има, го жртвува пред публиката „со искрена надеж за колективен спас“¹⁹⁰.

Во приштинската постановка, улогата на дервишот Ахмед Нурудин ја играл косовскиот актер Истреп Беголи (Istref Begolli, 1933 – 2003), едно од најголемите југословенски актерски имиња на тоа време, чија биографија денес е дел од официјалната образовна програма на основните училишта во Косово, а професионалниот театар во неговиот роден Пеќ (Teatri "Istref Begolli" – Pejë, Kosovo) го носи неговото име. Со кариера долга половина век, која ја започнал на 15 години како еден од основачите на Албанската драма на Приштинскиот театар, Беголи се смета за еден од најдобрите албански актери, особено прославен по своите трагични улоги. Починал во 2003 година како последица на трагична лекарска грешка – лекување со пеницилин на којшто Беголи бил алергичен, што го одвело во шестмесечна кома и прерана смрт.

За него сцената беше можност да се достигне возвишеното, па дури и светото; на сцената, грубоста и примитивноста на секојдневието добиваа повисоко значење; беспомошноста на луѓето стануваше монументална низ трагизмот со којшто Истреп ги одигра Кадмо, Бабел, Ахмед Нурудин и Лојтари¹⁹¹.

Креативната соработка, втемелена во споделените убедувања за театарот од кои се развило и нивното блиско пријателство, Беголи и Милчин ја започнуваат во 1984 година со праизведбата на „Конфитеор“, во која Беголи ја игра главната улога. По „Дервишот“, тој ја играл главната улога и во праизведбата на „Брегот на жалоста“ во 1987 година.

Ваквата релација на режисерот со актерот – која, покрај професионалното разбирање и меѓусебна почит еден кон друг како уметници со авторски придонес кон претставата, е втемелена и врз интимна, меѓучовечка поврзаност, целосна доверба, потпирање еден на друг во креативниот процес, поддршка во комуникацијата и поттикнувањето на останатата екипа на претставата – е важно обележје на режисерската практика на Милчин. Таа ја поврзува неговата режисерска поетика со театарот на Јержи Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 – 1999)^{xii}, којшто почива врз интензивното содејствување на актерот и гледачот (публиката) во заеднички (ритуален) простор, што се креира одново со секоја нивна следна средба (претстава).

Во потрагата по јазикот што му е иманентен исклучиво на театарот, преку редуција на сето она без што театарот може да постои, Гротовски ја отфрла идејата за театар во којшто се спојуваат литературата, музиката, визуелните уметности и архитектурата,

¹⁸⁸ Стојаноска, 2005.

¹⁸⁹ "the stage is a place where the invisible can appear" (Brook, 1996)

¹⁹⁰ Pavis, 2004.

¹⁹¹ Милчин, *Реквијем за Истреп*, ракопис кај Стојаноска, 2005.

нудејќи концепт за *сиромашен театар*, чија есенција е *размената* помеѓу актерот и гледачот.

На фотографиите од приштинскиот „Дервиш“ првенствено се забележува чувствителноста и експресивноста на Беголи, кои како да го потврдуваат верувањето на Готовски дека талентот/дарбата на актерот е всушност негова моќ за жртвување која му овозможува да раководи со ритуален чин, искуство за какво што Готовски го сметал театарот кон којшто се стремел. Играта на Беголи укажува дека, во процесот на подготовките, биле интегрирани постапките карактеристични за експериментален театар на Готовски, за потполно разоткривање, ослободување, за *симнување на маските* со цел достигнување актерска игра која како тотален чин, до крајност ги мобилизира сите изразни средства на актерот.

Големото актерско остварување на Беголи ќе биде една од главните мотивации на режисерот Милчин за навраќање на „Дервишот и смртта“, но и *аманет* за актерот Рефет Абази (1964), кој го играл дервишот Ахмед Нурудин во постановката во Албанската драма во Скопје.

Мене лично во 1997 ми умре братот, во 2001 ми почина татко ми. Со овие загуби се запознав со двете најстрашни димензии на болката и тагата! Со смртта на Истреф истото ми се врати поместувајќи ме целосно, поради единствената причина, Истреф мене ми беше и како брат и како татко. Се обидувам ова внатрешно чувство во мене да го обработам на уметнички начин, како што и тој секогаш ме советуваше, се надевам дека ќе успееме со претставата „Дервишот и смртта“, која заедно со режисерот Владимир Милчин ќе му ја посветиме токму нему. Преку оваа претстава на уметнички начин на Истреф ќе му го продолжиме животот на сцена! Тој ќе го одигра братот на Ахмет Нурудин, ХАРУН, чија смрт е причинител на пеколот на А. Нурудин. Името на Истреф ќе го има во програмчето на претставата зашто тој навистина и ќе игра, ќе игра во мене!¹⁹²

Трансферирајќи ја во распнатата совест на дервишот од романот на Селимовиќ непомирливата тага од загубата на својот близок пријател и идол и личното чувство на неприпаѓање и несогласување со зачмаената театарска средина, која ја поистоветува со поствоената косовска културна сцена што го отфрлила и ѝ пресудила преран крај на импресивната кариера на Беголи, во оваа претстава актерската креација на Рефет Абази – развивана низ поттикнувачкиот однос на меѓусебна доверба и почит со режисерот Милчин, е најблиску до идејата за она што Готовски го нарекува *via negativa* – состојба во која актерот станува „просирен знак на органскиот порив.“¹⁹³ Внатрешниот порив и сценското дејство на Абази во оваа претстава се толку неразделни што се чини како корпулентниот актер да нема тело. Со страста на инстинктот, тој го поништува сопственото тело, го жртвува, за страдајќи да досегне повисоко ниво на (сценско) постоење.

Соочен со уривањето на вредностите во кои верувал, дервишот на Абази е полнокрвен човек обременет од дилеми, страдања и стравови, кој никако не успева докрај да ја изведе својата сема. Таа обременетост овој актер ја игра како силно телесно и духовно страдање, а преиспитувањето како агонија која нема крај. Некои од клучните монолошки сцени – како ковањето завера и преземањето на кадиската должност, ги игра како сцени на потполн екстатичен транс, во којшто пред нашите очи преминува во

¹⁹² Абази, 2003.

¹⁹³ Schechner, 1997.

повисоко ниво на свеста, препуштајќи му се на репетитивниот ритам на ритуалното движење.

Актерската игра на Рефет Абази во оваа претстава е надреална, фантастична во тоа *како* е поголема од животот. Тој игра со интензитет што, иако е жесток, речиси разорен, никако не ѝ пречи на неговата сценска уверливост. Јаркоста на неговата актерска експресија, втемелена врз искрено, силно доживување и оправдана со промислено, но (и поважно) интуитивно разбирање на сите слоевити значења на она што се случува на сцената во секој момент, е клучна естетска одредница на оваа претстава.

Во Приштина и Скопје имаше двајца актери, Истреф Беголи и Рефет Абази, кои беа осамени сонувачи на театарот што понира во трагедијата на индивидуата, осудена да живее и да работи во средина која не ги разбира, ги смета за чудаци кои си штетат самите себеси, но и на околината во која работат и живеат¹⁹⁴.

Останатите актери во претставата се појавуваат од сцена во сцена како корумпирани властодршци кои своите злосторства не се стегаат да ги бранат цитирајќи го Куранот, како нивни потчинети слуги, слаткоречиви доушници и бесчувствителни целати и нивни жени распнати помеѓу телесните страсти и наметнатите должности. Нивната игра, иако основана и прецизна, е далеку помалку експресивна во однос на извонредната експресивност на Абази. Во начинот на својата игра, тие како да остануваат профани во однос на *архетипскиот актер*¹⁹⁵ Абази, а тоа неединство само придонесува за засилување на позицијата на отпадник и побуненик на неговиот лик.

Светот што се создава на сцената на Албанскиот театар во Скопје е *просторот помеѓу*, во којшто се случува извонредното искуство, се остварува магијата. Клучна за воспоставување и за одржување на тој *меѓупростор* во којшто се одигрува претставата е специфичната употреба на сценскиот простор и визуелните елементи, што е уште една постапка на ритуализација користена во претставата.

Сценографот Крсте С. Џидров сцената ја претвора во свето место во кое се изведува дервишкиот ритуал со голема, централно поставена ротација. Нејзиното движење и движењето на актерите на сцената го диктира ритамот на претставата што се отвора со првата сцена во која Ахмед Нурудин како Сизиф, влечејќи се на колена, ја придвижува ротацијата, го става во погон светот (на претставата). Наспроти празниот, едноставен, а толку симболичен бел круг што доминира на сцената, се помалите сценски елементи и детали кои ја градат соблазнителната ориентална атмосфера како опозит на дервишкиот аскетизам – просирните, светкави пердиња и централно поставениот екран во длабочината на сцената на којшто се изменуваат раскошни илустрации од светите исламски книги. Се појавуваат и симболични елементи, како надгробните плочи на кои калиграфски се испишува судбината и дервишките турбани – карактеристични по својата форма на гроб (тур: turbe) во којшто се погребува егото, со кои кадијата си игра како со шаховски фигури за по неколку сцени да завршат набиени на колци.

Поаѓајќи од ритуалот и ориенталната култура како инспирација, Марија Пупучевска (1965) за претставата создава костими некаде помеѓу дервишката бела, сведена носија и раскошните ориентални елечи, димии и турбани. Соодветни на историскиот период, тие ги одредуваат ликовите на сцената и според нивната класна и идеолошка припадност.

¹⁹⁴ Милчин, 2022.

¹⁹⁵ Grotovski, 1976.

Во подготовките за „Дервишот“, клучно беше истражувањето за Руми, за ориентот, за културата од 13 век, за Босна во 18 век, животот во текиите, верските и митските доктрини, музиката и облеката, како и танецот на дервишите¹⁹⁶.

Пупучевска е една од најангажираните македонски костимографки, со повеќе од дваесетгодишното работно искуство во театарот, операта и балетот. Нејзините костими се важен естетски елемент во проектите во кои учествува – не само што го одредуваат историскиот период во којшто се случува дејствието туку, со својата комплексност и раскош, придонесуваат кон визуелното богатство на сцената. Нејзиното присуство во сите фази од подготовките и познавањето на внатрешните (микро)процеси во претставата, на актерите им овозможува да имаат удобни, максимално функционални костими што им помагаат и во заокружување на ликовите.

Соработката со Милчин Пупучевска ја започнува во 2003 година, токму со работата на „Дервишот и смртта“. Оттогаш имаат соработувано заедно на сите 21 претстави што Милчин ги режирал до денес. Пупучевска процесот на работа на Милчин го препознава како специфичен по долготрајноста и по сеопфатноста на процесот на истражување, којшто им претходи на почетокот на пробите *на маса*, а за кои, пак, вели дека никогаш не ги пропушта зашто на нив „се поставуваат темелите на претставата преку разговори на различни теми“.

Најголема придобивка од соработката со Милчин е што ја буди желбата за учење. Сите моменти, работни саати на сите проекти поминати со него, се исклучително значајни за формирање на мојот костимографски ракопис. Професорот е моето школо, мојот учебник¹⁹⁷.

Како главно средство за постигнување комуникација со Бога во мевлевискиот ритуал, музиката на композиторот Марјан Неќак (1976) е доминантен елемент и во оваа претстава. Тргувајќи од дервишката музика како инспирација, користејќи ориентални инструменти, особено дувачкиот инструмент неј (نی) којшто се користи во дервишките ритуали, па и сценски елементи и реквизити и гласови на актерите, Неќак за „Дервишот и смртта“ создава авторска музика која безмалку е присутна во секој момент од претставата. Музиката, за која Неќак е награден на 39-тото издание на МТФ „Војдан Чернодрински“, ја воспоставува атмосферата во сцените и ги нагласува акцентите, промените и пресвртите во дејството поддржувајќи го впечатокот за претставата како ритуално искуство.

Естетиката на отпорот

Со „Дервишот и смртта“, Владимир Милчин ја остварува „тајната носталгија, најголемата амбиција на театарот на некој начин одново да го пронајде обредот од којшто се родил“¹⁹⁸. Но тоа не е единствената и крајна амбиција и на режисерот Милчин. Колку што го восхитуваат суфиската философија, поезија и екстатичен танц, толку го привлекува и историјата на политички оспорувања и прогони на дервишките редови, кои дури и денес, во државите во кои конзервативната власт се одржува воспоставувајќи религиски монопол, се соочуваат со уништување на нивните текии и со затворање и протерување на нивните водачи.

Во театралноста и трансцедентноста на ритуалот, изразена преку посветената игра на главниот актер кој, во потрага по вистината, достигнува состојба на транс и жртвувајќи

¹⁹⁶ Пупучевска, 2022.

¹⁹⁷ Пупучевска, 2022.

¹⁹⁸ „Tajna nostalgija, najviša ambicija pozorišta je da na neki način opet pronade obred iz kojeg je nikao kod pagana, kao i kod hrisćana.“ (Man, 1908)

го своето тело станува *свет актер*¹⁹⁹, Милчин пронаоѓа ново средство за сценско вообличување на темата со која секогаш одново се занимава во своите претстави – судирот меѓу индивидуата и власта.

БЕГАЛЕЦОТ

*Власта од Бога е? Ако не е, од каде ѝ право да ни суди? Ако е, како може да греши? Ако не е – ќе ја срушине, а ако е – ќе ја слушаме. Ако не е од Бога, што нè обврзува да трпиме неправди? Ако е од Бога, дали тие неправди и казни се за некоја повисока цел. Ако не е, тогаш врз мене, врз тебе и врз сите нас е извршено насилство и повторно сме ние виновни зашто го трпиме. Сега одговори ми. Но нemoј дервишки да кажеш дека власта е од Бога, но понекогаш ја вршат зли луѓе. И нemoј да кажеш дека Бог ќе ги спржи насилниците со оган пеколен, зашто така нема да дознаеме ништо повеќе од она што го знаеме сега. Куранот го вели и ова: „Покорувајте му се на Бога и на неговиот пратеник и на оние кои управуваат со вашите работи“. Тоа е божја одредба, зашто на Бога му е поважна целта од тебе и мене. Па, насилници ли се? Или сме ние насилници и ќе гориме во пеколниот оган. Дали тоа што го прават е насилство? Или одбрана? Управувањето со работите е владеење, власта е сила, силата е неправда заради правда. Безвластието е полошо: безредие, општа неправда и насилство, општ страв*²⁰⁰.

Исто како што Селимовиќ во својот роман го побарал одговорот за тоа зошто идеологијата на која и тој и семејството ѝ го посветиле животот била толку сурова кон неговиот брат, така Милчин во својата претстава бара начин за опстанок во репресивни системи на владеење, коишто не стегајќи се да ги цитираат светите книги, исклучуваат, замолчуваат, уценуваат, протеруваат, затвораат и убиваат.

Од приказна од романот на Селимовиќ, всушност приказна за победниците кои им судат и на оние од своите редови за да ја зачуваат сликата на беспекорност, Милчин создава претстава за прогонот и за бесмисленоста на смртта на еден невин човек, претстава во која внатрешниот бунт против секоја револуцијата која ги јаде своите деца прераснува во обвинувачка алегорија на секој режим.

*Со скопскиот „Дервиш“ гостувавме на летниот фестивал во Истанбул*²⁰¹. Претставата беше мало чудо. На самиот крај, кога Дервишот умира задавен, се огласија, една по една, сите џамии на Златниот Рог²⁰². Кога си отидоа гледачите, видов дека во последните редови седи еден гледач кој ридаше. Беше тоа Бора, кој се давеше во солзи²⁰³.

¹⁹⁹Schechner, 1997.

²⁰⁰ “BEGUNAC: Jeli vlast od Boga? Ako nije, odakle joj право da nam суди? Ako jest, kako може да погријеши? Ako nije, срушићемо je, а ако jest слушаћемо je. Ako nije od Boga, šta nas obavezuje да трпимо неправде? Ako je od Boga, jesu li то неправде или казна zbog виших ciljeva. Ako nije, onda je nadamnom i над tobom i нас svima nama izvršeno nasilje, i onda smo opet ми krivi што ga podnosimo. Sad odговори. Ali nemoj рећи derviški да je vlast od Boga али да je ponekad врше zли ljudi. I nemoj рећи да ќе Bog пржити nasilnike vatrom paklenom, jer неćемо znати ništa више nego што znamo sad. Kuran каже i ово: “Pokoravajte се Bogu i poslaniku, i onima koji vašim poslovima upravljaju”. То je божја одредба, jer je Bogu важнији cilj nego ти i ja. Jesu ли onda насилници? Или smo ми насилници i нас ќе пржити ogан pakla. Jeli то што чине насилје? Или одбрана? Upravljanje poslovima je vladanje, vlast je сила, сила je неправда zbog правде. Bezvlašće je gore: nered, општа неправда i насилје, општи strah.” (Милчин и Али, 2003)

²⁰¹ Меѓународен фестивал во Истанбул, Турција (İstanbul Festivali).

²⁰² Златниот Рог (турски Haliç) е залив на границата меѓу Босфор и Мраморно Море, којшто го дели стариот дел на Истанбул (Цариград) од неговиот нов, модерен дел.

²⁰³ Милчин, 2022.

5.6.

Поигрување со смртта

„Црна се чума зададе“, според стихови на Ренцов и текстови на Дефо, Арто, Пушкин и Вилсон, НТ Битола, 2008

*Ми треба
Седмата песна.
Седмата?
Онаа за громот?
Онаа за дождот?
Онаа за животот?
Не.
Совршената песна -
Онаа за смртта.²⁰⁴*

Пасија е чувство, толку силно што не може да се контролира. Фанатична фасцинација со некоја идеја или цел. Ненаситна глад за неког или за нешто. Неиздржлива соблазна. Еуфорична возбуда. Екстатичност.

Пасија е страдањето на Исус – предавството, агонијата, судењето, распнувањето, смртта, но и воскресението. Врз библиски текстови или врз поезија за пасијата на Исус се базира музиката на пасијата – музички жанр што се јавува во IV век и опфаќа песни за солисти, хор и оркестар. Пасијата е инспирација за некои од најголемите композитори на класичната музика. Меѓу најпознатите се пасиите на Ј. С. Бах (Johann Sebastian Bach, 1685 – 1750), од кои до денес се зачувани само две - „Пасија по Јован“ („Johannes-Passion“ или „Passio secundum Johannem“, 1724) и „Пасија по Матеј“ („Matthäus-Passion“, 1727). Една од најимпресивните постановки на Баховата „Пасија по Матеј“ е несомнено онаа на Државната опера (Staatsoper Hamburg) и Даихторхален (Deichtorhallen Hamburg) – еден од најзначајните европски центри за современа уметност и фотографија, на Меѓународниот музички фестивал во Хамбург во 2016 година. Концептот, режијата, уметничкото обликувањето на сцената, светлата и костимите се на италијанскиот театарски режисер, драматичар, визуелен уметник и дизајнер Ромео Кастелучи (Romeo Castellucci, 1960) – еден од најзначајните современи застапници на *театарот на суровоста*^{xlii} на францускиот писател, поет, драматичар, визуелен уметник, есеист, актер и театарски режисер Антонин Арто (Antonin Artaud, 1896 – 1948), клучна фигура на театарот на XX век и на европската авангарда.

Сите погоре наведени интерпретации на пасијата ги обединува во себе претставата „Црна се чума зададе“ на Владимир Милчин и на композиторот Марјан Неќак. Со неа авторите како да втемелуваат уште една автентична интерпретација – театарска пасија. Со „Црна се чума зададе“, Милчин и Неќак на сцената го остваруваат сонот на Арто за театар што започнува кога „започнува и невозможното и кога поезијата што се одвива на сцената ги подгрева и ги храни остварените симболи“²⁰⁵, потврдно одговарајќи на

²⁰⁴ Михаил Ренцов – „Седмата песна“ од „Јас, оксиморон“ (1998).

²⁰⁵ Арто, 2009.

прашањето со кое тој го завршува својот есеј „Театарот и чумата“ („Le théâtre et la peste“, 1938).

Сега ни преостанува да се прашаме: дали во овој свет кој се лизга надолу, кој се самоубива без да го забележи тоа, има група луѓе способна да го наметне овој возвишен поим за театарот, кој на сите нас ќе ни ја врати природната и магиска замена за догмите во кои веќе не веруваме²⁰⁶.

Свечено заедништво

Милчин, во соработка со Неќак, ја поставува „Црна се чума зададе“ во НУ Народен театар во Битола (понатаму во текстот НТ Битола) во 2008 година. Претставата ја одбележува театарската сезона и во 2009 година, на МТФ „Војдан Чернодрински“ освојува три награди – награда на ансамблот за кореографија и сценски движења, награда „Трајко Чоревски“ за млад актер на Филип Мирчевски и награда за музика на композиторот Марјан Неќак.

Пред оваа претстава, во НТ Битола Милчин ги режирал „Свечена вечера во погребалното претпријатие“ од Иво Брешан во 1980, „Пиреј“ од Петре М. Андреевски во 1982, „Натемаго на Филозофскиот факултет“ од Иво Брешан во 1983, „Калуѓерички тишини“ од Слободан Шнајдер во 1987, „Лонг плеј“ од Горан Стефановски (1952 – 2018) во 1990, „Централен затвор“ („Centralni zatvor“, 1992) од Билјана Јовановиќ (Biljana Jovanović, 1953 – 1996) во 1992, „Летни Силјане“ од Благоја Ристески во 1994, „Медеја“ („Μήδεια“, с. 431 г.п.н.е.) на Еврипид (Ευριπίδης, с. 480 – с. 406 г.п.н.е.) во 1997, „Кралот Иби“ („Ubu Roi“, 1896) од Алфред Жари (Alfred Jarry, 1873 – 1907) во 1999 и „Колку пати ќе умираме“, според романот „Небеска Тимјановна“ од Петре М. Андреевски, во 2003 година. Актерите на овој театар, којшто континуирано, според содржината и квалитетот на репертоарот, спремноста на ансамблот и домашните и меѓународни признанија, е водечка македонска театарска институција, ја познаваат работата на Милчин и соработката со него ја ценат како можност за индивидуално и колективно професионално достигнување. Ансамблот, низ годините обновуван со негови студенти, секогаш бил отворен за неговите идеи и подготвен, со полна доверба, предадено да работи на задачите пред кои го исправал. Претстави како „Црна се чума зададе“, кои почиваат врз заедништвото и соработката на екипата, врз споделување на сонот за претставата, се можни само во ансамбли со каков што работеле Милчин и Неќак на оваа претстава.

Мојата соработка со битолските актери од сите генерации, почнувајќи со „Свечената вечера во погребалното претпријатие“ од Иво Брешан и завршувајќи со „Аждерот“ од Евгениј Шварц, беше креативна и продуктивна, со заемна доверба и почит. Работната етика во битолскиот ансамбл беше изградена од доајените на театарот: Љубиша Трајковски, Ацо Стефановски, Јоана Поповска²⁰⁷... Мнозина актери од помладите генерации израснале во театарот и таму се „заразиле“, па отишле да студираат актерство. Во битолскиот театар немаше „свезди“, но имаше авторитети, градители на работната етика. Тоа ја олеснуваше работата на т.н. ансамбл-претстави. Моето прво такво искуство беше претставата „Пиреј“. Битолчани беа театарско семејство во најубавата смисла на зборот²⁰⁸.

²⁰⁶ Арто, 2009.

²⁰⁷ Љубиша Трајковски (1927 – 1995), Ацо Стефановски (1922 – 1985), Јоана Поповска (1943) – актери на ансамблот на НТ Битола.

²⁰⁸ Милчин, 2022.

Оперизација на театарот

Во текстуалната рамка – основа за развој на музички парчиња и актерски сцени од кои потоа се гради претставата „Црна се чума зададе“, влегуваат жанровски драстично различни текстови – стиховите на македонскиот поет и преведувач Михаил Ренцов (1936) од неговата драмска поема „Апокалипса“ (2002) и од стихозбирките „Псалми“ (2005) и „Јас оксиморон“ (1998), избор македонски народни песни за чумата од зборникот „Обредни и митолошки песни“ (1968) на истакнатиот македонски фолклорист Кирил Пенушлиски (1912 – 2004), популарната виенска песна „О, кутриот Августин“ (“O du lieber Augustin”, 1800), сцени од историската новела „Дневник од годината на чумата“ (“A Journal of the Plague Year”, 1722²⁰⁹) на англискиот писател, трговец, новинар, пишувач на памфлети и шпион Даниел Дефо (Daniel Defoe, 1660 – 1731), драмата „Градот на чумата“ (“The City of the Plague”, 1816) на шкотскиот адвокат, книжевен критичар и автор Џон Вилсон (John Wilson, 1785 – 1854), драмата „Пир во времето на чумата“ (“Пир во время чумы”, 1830) на рускиот поет, драмски писател и новелист Александар С. Пушкин (Александр Сергеевич Пушкин, 1799 – 1837) и краток монолог од „Војцек“ (“Woyzeck”) – недовршената драма на германскиот писател, драматичар и поет Георг Бихнер (Georg Büchner, 1813 – 1837).

Истражувајќи ги продлабочено интерпретациите на мотивот на чумата во домашната и во светската литература и уметност, со цел да открие што повеќе потенцијали за нивна нова сценска интерпретација, Милчин прави рамка во која една во друга се прелеваат македонски народни песни и современа македонска поезија, сцени од романтичарски драми во стих и популарни песни, религиски слики и пагански мотиви. Во секоја интерпретација, внимателно ги нотира аспектите што имаат потенцијал на сцената да поттикнат интензивно дејство, игра, песна и танц. Во есејот којшто го пишува наместо вовед, на почетокот на материјалот што се користи како работен текст, а којшто, колку што наликува на упатство за актерите и креативните соработници толку потсетува и на потсетник за себе, Милчин пишува: „Стиховите на Ренцов имаат посебен звучен квалитет во редувањето на гласовите. Во интерпретацијата треба да го зачуваме и засилеме тој квалитет, покрај исклучителната ритмичност и динамика... Во претставата мора да има барем три танци – Танцот на Чумата..., Танцот на Смртта (Danse Macabre^{xliii})..., Танцот на Исцелените... Првата група народни песни ја чувствувам како материјал за народски панаѓурски театар, со маски и кукли, во којшто Чумосаните ѝ се подбиваат на Чумата... Во секоја пасија или ораториум, хорот е основниот лик. Во овој случај, тоа се Чумосаните. Тоа значи дека постојано говорат или пеат хорски... Народните песни најчесто имаат дијалоска форма.“²¹⁰

Милчин како да замислува/сонувача/заговара некакво синкретичко дело, кое ќе обединува обред, слика, музика, танц, игра, зашто смртта, олицетворена во чумата, е драстичен централен мотив што подразбира средства со коишто се постигнува интезивна изразност.

Ние немаме дефинитивен текст на првата проба. „Монтажата“ беше грубо испланирана, но се уточни на пробите. Врз тоа влијаеја и сонговите и музиката воопшто. Беше битно претставата да се одигра во еден здив. Без пауза²¹¹.

²⁰⁹ Целосниот наслов на новелата е “A Journal of the Plague Year: Being Observations or Memorials, Of the most Remarkable Occurrences, As well Public as Private, which happened in London During the last Great Visitation In 1665” („Дневник од годината на чумата: согледувања или сеќавања на највпечатливите случувања, јавни и приватни, во Лондон во време на последната голема чума во 1665“)

²¹⁰ Работен текст на Милчин.

²¹¹ Милчин, 2022.

Во истиот есеј, Милчин својата идеја/замисла/интуиција жанровски ја лоцира во музичката уметност, определувајќи ја како пасија или ораториум – „голема музичка копозиција на религиски или полурелигиски теми, за солисти, хор и оркестар“²¹² и соодветно, за свој клучен креативен соработник го избира Марјан Неќак (1976) – композитор кој создава музика за театар, опера и балет, мјузикли и кореодрами, филм и телевизија, смело поигрувајќи си со музичките жанрови, стилови и епохи. Неќак е автор на музиката за повеќе од 200 претстави, има работено во сите македонски институционални театри и соработувано со речиси сите поголеми театри на Балканот, како и со неколку театри во Русија, во Италија и во Португалија, што го прави еден од нашите најдобро меѓународно позиционирани театарски автори. Во последните години се занимава и со драматургија, сценографија и режија. Со Милчин првпат соработувал во 1999 година, на музиката за претставата „Кралот Иби“ од Алфред Жари, во продукција на НТ Битола и фестивалот Охридско лето. Соработката ја продолжуваат со претставите „Марисол“ („Marisol“, 1992) од Хозе Ривера (José Rivera, 1955) во Драмскиот театар во Скопје, „Колку пати ќе умираме“, според романот „Небеска Тимјановна“ од Петре М. Андреевски во НТ Битола и „Дервишот и смртта“ од Меша Селимовиќ во Албанскиот театар во Скопје во 2003 година, „Балада за големиот костур“ („La Balade du grand macabre“, 1934) од Мишел де Гелдерод (Michel de Ghelderode, 1898 – 1962) во Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп во 2004 година, „Вишновото градинче“ («Вишнёвый садик», 1994) од Алексеј Слаповски (Алексей И. Слаповский, 1957) во Народниот театар во Куманово, „Фотографии“ од Селвиназе Абазии во Детскиот театарски центар во Скопје и „Роберто Зуко“ од Бернар Мари Колтес во Националниот театар во Приштина во 2005 година, „Глогов жбун“ од Братислав Димитров (1952) во Народниот театар во Куманово и „Ревизор“ («Ревизор», 1835 – 1842) од Николај Гогољ (Никола́й В. Го́голь, 1809 – 1852) во Македонскиот народен театар во Скопје во 2006 година. По „Црна се чума зададе“, работат заедно на претставите „Подемот и падот на кабарето“ во Македонскиот народен театар во Скопје во 2013 година, „Нашиот клас“ („Nasza klasa“, 2009) од Тадеуш Слобоѓанек (Tadeusz Ślobodzianek, 1955) во Театарот за деца и млади во Скопје во 2014 година, „Аждер“ («Дракон», 1944) од Евгениј Шварц (Евгений Л. Шварц, 1896 - 1958) во НТ Битола во 2018 година и „Злосторството на 21 век“ („The Crime of the twenty-first Century“, 1996–98) од Едвард Бонд (Edward Bond, 1934) во Театарот „Џинот“ во Велес во 2019 година.

Одлично се разбираме со Неќак. Се запознавме разговарајќи за музиката воопшто и разменувавме т.н. носачи на звук. Така откривме дека имаме слични афинитети. Заедничко ни беше сфаќањето за важноста на музиката во театарот. Музика која дише со претставата и со тоа додава уште една димензија²¹³.

Без никаква интервенција во содржината, Неќак успева да ги претвори во соло и хорски парчиња стиховите на Ренцов, остварувајќи ги големите сценски потенцијали на ритмичноста и на динамиката на јазикот и фантастичниот свет што го создаваат неговите стихови. Од изборот македонски народни песни за чумата, развива сонгови од разновидни музички жанрови – од етномузика, до современа опера, рок и електронска оркестрација. Особено впечатлива е композицијата на „О, кутриот Августин“ – сосема различна од оригиналната меланхолична мелодија, која во претставата додава и комична, кабаретска атмосфера. Музиката е присутна во секој момент во претставата, има клучна улога во атмосферата и интензитетот на сцените, ја одредува играта на актерите давајќи им цело едно ново комплексно изразно средство како алатка. Земено во целина, „Црна се чума зададе“ е капитално дело и на композиторот Марјан Неќак и

²¹² "oratorio, a large-scale musical composition on a sacred or semisacred subject, for solo voices, chorus, and orchestra" (<https://www.britannica.com/art/oratorio>)

²¹³ Милчин, 2022.

ја одразува важноста на континуираната и рамноправна вклученост на креативните соработници во драматуршкиот развој на претставата, процесот на маса и пробите на сцена, како единствен начин за нивни суштински и автентичен авторски придонес.

Барања од Милчин за музиката немав никогаш, бидејќи кога барате нешто, тогаш ќе го добиете тоа што го барате и можеби ќе се разочарате во она што сте го побарале. На нашиот прв состанок, се сеќавам како денес, ми рече – биди слободен, направи го она што го чувствуваш, но пред тоа прочитај ги овие референци, слушни ги овие музички албуми, погледни го овој и оној филм. Така е и денес по дваесетина години соработка – тој е режисер кој дава поттик да не пресушите, да размислувате со своја глава, да бидете љубопитни и да копате по длабочините на сопствената свест²¹⁴.

Милчин и Неќак со „Црна се чума зададе“ создаваат пример за *оперизација на театарот* – кога театарот „ги употребува сите извори на театралност и артифициелност што најдобро ги отелотворува оперскиот глас“²¹⁵. Режијата се претвора во композиција и обратно, „обединувајќи ја театралноста (сценската визуелност) и музикалноста (вокалната и текстуална), прифаќајќи ја претставата како партитура која ги филтрира и ги поврзува текстот, музиката и сликата, која ги векторизира сите дразби кон гледачот, кој веќе не разликува што восприема преку гледање, што преку слушање, а што преку кинестезија“²¹⁶.

Осумнаесетте актери обединети во *Хорот на Чумосаните* или индивидуално еднакво вешто ги изведуваат вокалните стилски најразновидни парчиња (од етно мелос, преку кабаре до електронска музика) и играните сцени, со актерски израз што се одликува со нагласена театралност, силен емотивен и телесен набој. Како што секој од нив како актер го освојува својот простор на сцената исполнувајќи го со игра која произлегува од односот кон централниот мотив – чумата/смртта/злото што постојано демне, така и секој *Чумосан* упева да се исценка за уште малку време во чудесниот свет на злото токму со смелоста на играта. Најдолго преживуваат оние кои се борат со својот страв низ игра, оние кои се подбиваат со чумата, кои ѝ се додворуваат, кои се надмудруваат со неа, кои итро и секогаш одново за влакно ѝ се измолкнуваат. Исто како кутриот уличен свирач Августин, кој успеал да остане негибнат од чумата, иако пијан паднал во јама полна мртвовци. Кога се разбудил и сфатил дека е во гробница, почнал да свири зашто сакал да умре како што живеел. Луѓето го слушнале и го спасиле и поради тоа што останал здрав иако преспал со чумосани трупови, станал симбол на надежта.

Актерите играат на мала, празна сцена, која ја делат со публиката, седната блиску околу нив. Просторот за игра на големата сцена на НТ Битола е всушност ротацијата, околу која на три страни е поставено гледалиштето и која сценографот Крсте С. Џидров ја обоил во црвено. На неа се менуваат симболичните сценски елементи – приколка на која ги донесуваат и ги однесуваат чумосаните, лулашка – престол на Свездочатецот, живописана чешма кај која навраќа Чумата, јажиња за бесење, гробови... За визуелниот раскош придонесуваат костимите на Марија Пупучевска, кои, како и музиката и сценографијата, ги следат референциите понудени од Милчин, обединувајќи различни епохи и стилови. Костимографијата на Пупучевска (и) во оваа претстава е уметничко дело само по себе, кое далеку ја надминува својата основна сценска функција.

²¹⁴ Неќак, 2022.

²¹⁵ “kazalište upotrebljava sve izvore teatralnosti i artificijelnosti koje najbolje utjelovljuje operni glas.” (Pavis, 2004)

²¹⁶ “Sučeljava teatralnost (scensku vizualnost) i muzikalnost (vokalnu i tekstualnu); ona prihvaća predstavu kao partituru koja filtrira i povezuje tekst, glazbu i sliku, koja vektorizira sve podražaje u smjeru gledatelja, koj više ne raličuje što je primio gledajući, što slušajući, a što posredstvom kinestezije.” (Pavis, 2004)

Сонот на Арто

Мноштвото референции, разновидните текстови, неколкуте епохи и стилови во музичкиот и во визуелниот израз, но и нагласено театралната актерската игра ги обединува основната естетска позиција на Милчин во оваа претстава – театарот на суровоста на Арто.

Иако својата теорија не успеал да ја преточи во значајни дела во театарот, визијата на Арто е суштинска за развојот на драмата на театарот на апсурдот на Жан Жене (Jean Genet, 1910 – 1986), на Ежен Јонеско (Eugène Ionesco, 1909 – 1994) и на Семјуел Бекет (Samuel Beckett, 1906 – 1989), за праксата и претставите на Готовски, на Брук и на Ливинг театарот (The Living Theatre), но и за клучното отклонување од доминантноста на јазикот и на рационалноста во современиот театар. Во случајот на македонскиот театар, влијанието на Арто континуирано се препознава во поетиката на Владимир Милчин.

„Театарот и чумата“ е објавен како дел од серијата есеи кои Арто најпрво ги објавува во списанието „Нов француски преглед“ („Nouvelle Revue Française“), а потоа и во збирката со наслов „Театарот и неговиот двојник“ („Le Théâtre et son double“, 1938). Во нив тој го елаборира концептот за театарот на суровоста, којшто првпат го заговара со „Манифестот на театарот на суровоста“ („Manifeste du théâtre de la cruauté“), напишан во 1932 година. Животната фасцинација со мистицизмот Арто ја развива потпирајќи се врз своето делумно грчко левантско потекло^{xiv}, но и како резултат на борбата со менталните растројства, поради кои поголем дел од животот поминува во душевни болници. По студиите по актерство во Париз, дебитира во дадаистичко-надреалистичкиот Театар на делата (Théâtre de l'Œuvre). Убеден дека силата на надреалистите е токму во нивната одвоеност од политичките движења, Арто се одвојува од надреалистите кога поетот Андре Бретон (André Breton, 1896 – 1966) ја дава нивната поддршка на комунистите. Заедно со драмскиот писател и надреалист Роже Витрак (Roger Vitrac, 1899 – 1952), во 1926 година го основаат Театарот Алфред Жари (Théâtre Alfred Jarry), во којшто се поставуваат исклучиво нереалистични драми.

Како и францускиот авангарден театар воопшто, театарот што го заговара Арто поаѓа од револтот кон традицијата и од недовербата кон општествено-политичките уредувања чија јаловост ја разобличија ужасите на Првата светска војна. Иако формално го напуштил движењето, надреализмот имал клучно влијание во формирањето на неговата теорија за театар кој, како уметничка вистина, може да се роди само од несвесното, во отсуство на разумот и надвор од сите естетски и морални стеги. Длабоката импресионираност од интензитетот на телесноста на изведувачите во традиционалните источни изведувачки форми, особено во балискиот театар, е втората клучна позиција од која Арто го артикулира театарот на суровоста. Како радикален контраст на западноевропскиот, буржоаскиот, класичен театар, театарот на Арто е крик за примитивно обредно искуство на ослободување на човековата потсвест. Сон за театар како волшебен егзорцизам низ којшто се напушта разумот и логиката за да се согледа суштината на човекот и светот.

Остварувајќи ги на сцената насоките на Арто за просторно единство на изведувачите и публиката, за комуникација која не е (само) вербална, ами се одвива низ гестови, мантри, звучни и светлосни ефекти, што ги дразнат сите сетила далеку посилно од зборовите, Милчин, заедно со екипата соработници и со битолскиот ансамбл, создава театар којшто враќајќи ги кон инстинктите, ги ослободува кутрите, болни суштества, заробени од законите на цивилизацијата.

Во „Црна се чума зададе“, театарот во сиот свој раскош и со сите свои средства нè соочува со ужасите на страданието и смртта, за да нè ослободи од нив. Зашто само така можеме да преживееме во светот полн закани, само така може *да љубиме во време на колера*, само така може да танцуваме, свириме и пееме во време на чума - не со разум, ами со еуфорична возбуда, со безумно подбивање со смртта, со препуштање на неиздржливата соблазна, со екстатичност.

Во театарот има, како и кај чумата, некое чудно сонце, светлина со неприродна жестокост, во која она што е тешко и невозможно одеднаш станува наш природен елемент²¹⁷.

²¹⁷ Арто, 2009.

5.7.

Омаж на уметноста на слободата

„Подемот и падот на кабарето“, според текстови на Шницлер и Тома и стихови на Бирбаум, Демел, Красинска, Лаутенсах, Лилиенкрон, Меринг, Ришпен, Хармс и Хиан, МНТ Скопје, 2013

*ГРАЃАНИТЕ, АКТЕРИТЕ:
Да живее слободата! Да живее слободата!²¹⁸*

Една од можните дефиниции за театарот е дека тој е место каде што луѓето се среќаваат да ги слават вредностите во кои веруваат, да бидат предизвикани или поттикнати на размислување. Најголема *привилегија* на театарот во однос на другите уметности е што во него пресвртите, промените се случуваат во дадениот момент, пред нашите очи. Тоа, меѓу другото, придонесува, секоја вечер, стотици во публиката да го интерпретираат она што се случува на сцената и да носат заклучоци, да ги преиспитуваат своите ставови, да ги прошируваат своите знаења, да ги предизвикаат и да им се спротивстават на лажните, еднаш засекогаш дадени, единствени вистини.

И токму таа негова *привилегија* отсекогаш го правела особено привлечен за структурите на моќ.

Историјата со многу примери потврдува дека секоја власт, без исклучок, не може да одолее да ја контролира уметноста така што ќе ја подведе под својата идеологија и ќе ја (зло)употреби за зацврстување на сопствената моќ.

Освен што го контролира, репресивната власт му го узурпира на театарот централното место под рефлекторите и пред публиката. Кога не ги исполнува своите ветувања за промени и напредок, репресивната власт смислено го театрализира секојдневието до граници на паратеатарска реалност. Во сите форми на пропаганда и манипулација на репресивната власт се препознаваат театарските ефекти – митинзи и паради со драматичен протокол, инсценирани (контра)протести, свечености со кои се слават некои нови херои, предизборни собири маскирани во културни или во верски настани.

Историјата на театарот покажала дека во зовриените општествени околности, тој секогаш наоѓал средства да се опира на замолчувањата, на притисоците, да промовира алтернативни ставови и идеи дека поинаков свет не само што е неопходен, туку е и можен. Кабарето е токму таков театар. Вечерната програма од сатирични сценички, скечеве, музика и сонгови со отворена критика кон власта, изведувани на малите сцени опколени со публика во зачадените крчми на Париз, Берлин, Минхен, Прага, Ленинград... преживеала речиси два века револуции, војни, апсења, ликвидации и логори.

Бев во Прага за пречекот на Новата 2000 година и ја купив „Книга за кабарето“, издадена 1988 година. Оттогаш често ја препрочитував. Колку големи имиња од светот на литературата и уметноста учествувале во авантурата што се одвивала во визбите со

²¹⁸ Шницлер, 2012.

опскурни имиња! Рембо и Верлен, Алфред Жари и Аполинер, сите дадаисти, надреалисти и футуристи, Ведекинд и Брехт, Карл Краус и Курт Тухолски, Пикасо, Кокто и Превер²¹⁹! Цела галаксија, од којашто во

нашата претстава е застапено само едно делче²²⁰.

Претставата „Подемот и падот на кабарето“, која Владимир Милчин ја поставува во Македонскиот народен театар во Скопје (понатаму во текстот МНТ) во сезоната 2012/13, е омаж на европските кабареа како автентична уметност на слободата.

Не доаѓам веќе овде

Речиси три години по дипломирањето, се пријавив на повикот на МНТ за аудиција за новата претстава на Милчин. Под силен притисок од чувството на одговорност, зашто тогаш веќе речиси година и пол работев како асистент на проф. Милчин и на проф. Киранциска на ФДУ²²¹, но и зашто намерно ги бев пропуштала сите претходни аудиции по скопските театри, па колегите претпоставуваа дека освен што сум решила да не се вработувам, сум решила и да не играм во институционалните театри, за аудицијата се подготвував две недели. Фанатично. Ја подготвував песната „Утрешнината ми припаѓа мене“²²² од „Кабаре“.

Се сеќавам дека чекав со саати да дојдам на ред. Во гледалиштетото на големата сцена на некогашниот Театар Центар седеа професорот Милчин, Некак со клавијатури пред себе, тогашниот директор – актерот Дејан Лилиќ²²³, а неколку редови зад нив, во мракот едвај ја препознав проф. Киранциска. Се сеќавам дека ги погодив сите ноти што ми ги отсвири Некак за проверка на ритамот и слухот и дека кога ја отпеав „Утрешнината ми припаѓа мене“, присутните молчеа. Се сеќавам и дека откако си заминав, на првиот свијок ми засвоне телефонот. Киранциска плачеше.

Се сеќавам дека го добив од прва хонорарот што го побарав. На првата проба Оливер²²⁴, од име на ансамлот, ми посака добредојде. Бев возбудена што екипата е многубројна,

²¹⁹Артур Рембо (Arthur Rimbaud, 1854 – 1891) – француски поет познат по трансгресивните и надреалистички теми што ги обработува и по влијанието врз модерната литература и уметност, која го најавува надреализмот; Пол-Мари Верлен (Paul-Marie Verlaine, 1844 – 1896) – француски поет, претставник на симболизмот и на декаденцијата (Décadentisme); Алфред Жари (Alfred Jarry, 1873 – 1907) – француски писател, претставник на симболизмот; Гијом Аполинер (Guillaume Apollinaire, 1880 – 1918) – француски поет, драматичар, писател на кратки раскази и новели, критичар, застапник на кубизмот и предвесник на надреализмот; Франк Ведекинд (Frank Wedekind, 1864 – 1918) – германски драмски писател, критичен кон буржоаските политички позиции. Неговите дела го најавуваат експресионизмот и имаат клучно влијание во развојот на епскиот театар; Бертолт Брехт (Bertolt Brecht, 1898 – 1956) – германски театарски практичар, драматичар и поет, марксист и водечки теоретичар на епскиот театар; Карл Краус (Karl Kraus, 1874 – 1936) – австриски писател и новинар, сатиричар, есеист, афористичар, драматичар и поет, критичар на германската култура и политика; Курт Тухолски (Kurt Tucholsky, 1890 – 1935) – германски новинар, сатиричар и писател, левичар, пацифист и општествен критичар; Пабло Пикасо (Pablo Picasso, 1881 – 1973) – шпански сликар, скулптор, графичар, керамичар и театарски сценограф, основач на кубизмот; Жан Кокто (Jean Cocteau, 1889 – 1963) – француски поет, драматичар, новелист, дизајнер, филмски режисер, визуелен уметник и критичар, клучна фигура во уметноста на XX век, претставник на надреализмот, на дадаизмот и на авангардата; Жак Превер (Jacques Prévert, 1900 – 1977) – француски поет и сценарист.

²²⁰ Милчин во текстот од рекламниот материјал за претставата.

²²¹ Факултет за драмски уметности – Скопје.

²²² “Tomorrow Belongs To Me”, песна од бродвејскиот мјузикл „Кабаре“ (“Cabaret”) од 1966 година и од истоимениот филм од 1972 година во режија на Боб Фоси (Bob Fosse, 1927 – 1987). Не е историски автентична песна, туку е напишана и компонирана од двајца еврејски музичари – Џон Кандер (John Kander) и Фред Еб (Fred Ebb) – со отворена антифашистичка порака и предупредување за подемот на нацизмот.

²²³ Дејан Лилиќ (1974) – актер од ансамлот на Драмски театар – Скопје. Од 2007 до 2010 година бил Уметнички директор на Драмски театар – Скопје, а од 2010 до 2015 бил директор на МНТ – Скопје.

²²⁴ Оливер Митковски (1974) – актер од ансамлот на МНТ.

што правиме раскошна претстава, во која ќе (си) играме и пееме. Многу се гордеев што ќе играм со Чика Емил²²⁵ и се радував што пак ќе играм со Славиша²²⁶ и со Гораст²²⁷, со кои заедно почнувавме како аматери. Се сеќавам дека се чувствував како да сум се вљубила.

Се сеќавам дека не можев да разберам зошто ни требаа цели три месеци само да прочитаме од почеток до крај едночинка од 42 страници и зошто секој најдобро го знае поттекстот и логичниот акцент на репликата на другиот. Кога ми доаѓаше редот, на првите читачки проби не можев да испуштам глас од страв од грешка.

Првпат во животот имав костим со корсет, кринолин и голема шапка. Како вистинска глумица. Костимот ми тежеше најмалку 5 килограми.

На пробите на сцена, суфлерката не дофрлаше реплики, туку просто го читаше текстот. Тоа често беше единствен начин со мизансцен да се помине едно парче од почеток до крај. Се сеќавам дека Јелена²²⁸, по две-три проби на сцена, го напушти процесот за да снима серија во Хрватска, неа во главната женска улога ја замени Софија²²⁹, која дотогаш ми беше партнерка, а неа, пак, ја замени нашата тогашна студентка Ема²³⁰. Се сеќавам дека Бажо²³¹, две недели пред премиерата, влезе како замена на Гораст, кој го замени Микиќ²³², кому му закажаа снимање филм за којшто веќе имал потпишано договор. Професорот многу ослабе и пушти брада. Се сеќавам дека фамозната стравопочит во театрите кон Милчин за која се зборува тогаш ми се чинеше како малограѓанско лицемерие.

Не знам како успеавме во тој дождлив и спарен јуни да склопиме двоипол часовна претстава на која работевме од претходната есен, но се сеќавам дека проби имавме ноќе, зашто климата во салата не работеше. Паралелно, на ФДУ течеа последните проби за дипломската претстава „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара во изведба на дипломците“²³³ на класата 2009-2013, по која Професорот заминуваше во пензија. Имавме слаба генерална проба, но на премиерата бевме одлични. Во салонот додаваа столчиња за да може да седнат сите што дојдоа. Аплаузот траеше цела вечност. Се сеќавам дека на коктелот носев ѓердан со многу папагали од кои едниот беше зелен. Првпат имав насловна страница и големо интервју во популарен магазин. Како вистинска глумица.

Во март ја преместивме претставата во новиот објект на МНТ. Се сеќавам дека мислев оти таму, во тој сјај од златен автолак врз гипс-картон и пур-пена, пораката на претставата ќе одекне со уште поголем интензитет. Носевме мали, незабележливи микрофони за да може да нè слушнат сите во огромниот салон. Како глумиците во големите, богати, европски театри. Некои колеги велеа дека конечно сме си дочекале. Некои колеги се фалеа со своите гримиорни, во кои конечно имаа парно и туш. Се

²²⁵ Емил Рубен (1948) – актер од ансамблот на МНТ.

²²⁶ Славиша Кајевски (1982 – 2021) – актер од ансамблот на МНТ.

²²⁷ Гораст Цветковски (1982) – актер од ансамблот на МНТ.

²²⁸ Јелена Јованова Перик (1984) – актерка од ансамблот на МНТ.

²²⁹ Софија Насевска Трифуновска (1985) – актерка од ансамблот на МНТ.

²³⁰ Емилија Мицевска Трајковиќ (1987) – актерка од ансамблот на Драмски театар Скопје.

²³¹ Благој Веселинов (1984) – актер од ансамблот на МНТ.

²³² Александар Микиќ (1966) – актер од ансамблот на МНТ.

²³³ Според „Прогонот и убиството на Жан-Пол Мара во изведба на штитениците на душевната болница Шератон во режија на Маркизот Де Сад“ (“Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade”, 1963), скратен наслов „Мара/Сад“ (“Marat/Sade”) на Петер Вајс (Peter Weiss, 1916 – 1982).

сеќавам дека среде проба, преку разгласот во гримиорните, чувме дека министерската за култура е во посета на театарот и дека може да излеземе за да се поздравиме со неа.

Љаџ²³⁴ се откажа, а на негово место се врати Миќиќ. Пробите одеа тешко. Зад сцената немаше елементарна дисциплина. Некои колеги се потсмеваа со претставата. Некои реплики сега се кажуваа така што сосема ја изгубија остријата. Се сеќавам дека тогаш првпат видов како претстава умира среде сцена, пред полн салон.

Продолживме двапати месечно да ја играме претставата која беше само бледа сенка на онаа која по 9 месеци, конечно ја имавме во тој дождлив, спарен јуни. Изведбите немаа смисла. Ништо веќе немаше смисла.

Во март 2015, додека се поклонувавме пред полупразниот салон, ја свртев главата кон Оливер и му реков: „Не доаѓам веќе овде“.

Кога ми се јавија следниот месец да ме известат за следната закажана изведба, реков дека сум на пат.

Повеќе никогаш не ми се јавија.

До 2012 година, во МНТ Милчин ги режирал праизведбата на „Фарса за храбриот Науме“ од Русомир Богдановски во 1971, „Тесен пат кон далечниот север“ (“Narrow Road to the Deep North”, 1963) од Едвард Бонд (Edward Bond, 1934) во 1972, „Хелдерлин“ (“Hölderlin”, 1971) од Петер Вајс (Peter Weiss, 1916 – 1982) во 1973, „Господа Глембаеви“ (“Gospoda Glembajevi”, 1929) од Мирослав Крлежа (Miroslav Krleža, 1893 – 1981) во 1974, „Славата и смртта на Хоакин Муриета“ (“Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”, 1967) од Пабло Неруда (Pablo Neruda, 1904 – 1973) и „Соблазна во Шентфлоријанската долина“ (“Pohujšanje v dolini Šentflorjanski”, 1908) од Иван Цанкар (Ivan Cankar, 1876 – 1918) во 1976, праизведбата на „Алексијада“ од Богомил Гузел во 1978, „Сојтарии“ (“Soirée”, 1968) од Милан Ласица (Milan Lasica, 1940 – 2021) и Јулиус Сатински (Július Satinský, 1941 – 2002) и праизведбата на „Обесеник“ (“Obešenjak”, 1957) од Борислав Пекиќ (Borislav Pekić, 1930 – 1992) во 1979, „Кандид“ (“Candide”, 1759) од Волтер (Voltaire, 1694 – 1778) во 1980, праизведбите на „Житолуб“ од Коле Чашуле и „Кутрите“ (“Sirotice”, 1980) од Миливоје Мајсторовиќ (Milivoje Majstorović, 1943) во 1981, „Рамна земја“ од Ташко Георгиевски во 1985, „Баал“ (“Baal”, 1918) од Бертолд Брехт (Bertolt Brecht, 1898 – 1956) во 1987, „Мизантроп“ (“Le Misanthrope”, 1666) од Молиер (Jean-Baptiste Poquelin Molière, 1621/22 – 1673) во 1989, праизведбата на „Крик“ од Блаже Миневски во 1991, балетот „За непознатиот“ според епот Гилгамеш на музика од Вангелис (Βαγγέλης), праизведбата на „Женски прилог во ноќта“ од Блаже Миневски во 1993, „Мртви души“ (“Мёртвые души”, 1842) од Гогољ (Никола́й В. Го́голь, 1809 – 1852) во 1994, праизведбата на „Лепа Ангелина“ од Благоја Ристески во 1995, „Мурлин Мурло“ (“Мурлин Мурло”, 1989) од Николај Кољада (Никола́й В. Коляда́, 1957) во 1998, „Бесови“ (“Бесы”, 1871-72) од Достоевски (Фёдор М. Достоевский, 1821 – 1881) во 2001 и „Ревизор“ (“Ревизор”, 1836) од Николај Гогољ во 2006 година. Покрај импресивните 24 режии направени во оваа институција за 35 години, Милчин бил вработен и како драматург и раководител на Малата сцена на Драмата при МНТ во периодот од 1970 до 1982 година.

МНТ е театарот во којшто Милчин практично ја започнува својата професионална кариера и театарска институција со која е најмногу афилиран. Актерите од сите генерации на овој театар ги познаваат неговите принципи на работа, повеќето од нив повеќепати имаат соработувано со него. Дополнително, ансамблот на МНТ низ годините

²³⁴ Владимир Ендровски (1963-2023), актер од ансамблот на МНТ.

е редовно обновуван со негови студенти, кои се подготвени предадено да работат во процесите коишто ги иницира, доживувајќи ги како можност за продолжување на својот актерски развој по студиите. Според сето погоре наведено, во МНТ Милчин може(л) да смета на оптимални услови за работа – можност за избор на креативен тим, поделба, соодветен продукциски буџет, заложба на институцијата во промоција и во одржување на проектот, и да се впушти во процес на подготвување на монументална постановка за една од своите главни инспирации во театарот – кабарето.

Нашата претстава е посветена на сите познати и непознати носители на факелот на слободата и шегата низ десетиците „бизарни“ визби и катакомбите, од Француската револуција до самракот на нацизмот и сталинизмот. Особено на оние кои за своите ѕвездени мигови биле казнети со забрани, прогонства, смрт во логорите распослани од Дахау²³⁵ до Камчатка^{236,237}.

Театар во театар

Драматуршката рамка на претставата е гротескната едночинка „Зелениот папагал“ („Der grüne Kakadu“, 1899) на австрискиот книжевник и драмски автор Артур Шницлер (Arthur Schnitzler, 1862 – 1931). Шницлер е роден во 1862 година, во Виена, Австроунгарска Империја, во познато семејство на унгарски Евреи. Неколку години по докторирањето, практикувал медицина, која дефинитивно ја напуштил за целосно да се посвети на пишувањето новели и драми. Како член на авангардната група „Млада Виена“ („Jung-Wien“) – друштво на виенски писатели основано на крајот на XIX век кои го напуштаат актуелниот натурализам, експериментирајќи со симболизмот и импресионизмот, неговите дела се одликуваат со постојано поигрување со книжевните, но и со општествените конвенции. Темите се кои се занимава се контроверзни за времето во кое создава. За прецизните описи и проникнувањата во сексуалноста, делата на Шницлер добиваат признание од самиот Фројд (Sigmund Freud, 1856 – 1939), а поради отворената критичност кон антисемитизмот, етикета на „еврејско ѓубре“ од Хитлер (Adolf Hitler, 1889 – 1945) и забрана за издавање во Австрија и Германија. Делата на Шницлер се меѓу јавно спалените книги од нацистите во Берлин во 1933 година.

Под образложение дека претставата афирмира бун и востанија, праизведбата на „Зелениот папагал“ била забранета веднаш по премиерата во виенскиот Бург театар (Burgtheater) на 1.3.1899 година. Сепак, може слободно да се каже дека во случајот на „Зелениот папагал“, *попроблематична* е позицијата на Шницлер кон идејата за револуциите како пат до општествени промени. Во неа, авторот високо ги вреднува идеите за слобода и рамноправност што доведоа до Француската револуција, но низ возбудливата, ослободена од секакви конвенции и лажен морал, кабаретска атмосфера, разоткрива како револуционерните принципи се поткопуваат и се обезвреднуваат поради оние кои ги застапуваат.

Дејството на „Зелениот папагал“ на Шницлер се одвива во истоимената стара, во секоја смисла валкана париска крчма, во ноќта на падот на Бастилја^{xiv}. „Зелениот папагал“ е прочуен, колку меѓу питачите и крадците толку и меѓу најбогатите аристократи, по тоа дека таму секоја вечер, актерите од трупата која некогаш ја водел газдата на крчмата Проспер, предводени од најпопуларниот актер Анри, во улога на криминалци изведуваат сцени на злосторства и преврати. Шницлер вешто го гради замаглениот од чад и алкохолни испарувања свет на крчмата, со испреплетувањето на многуте драмски

²³⁵ Dachau – мал град северозападно од Минхен во којшто во 1933 е отворен нацистичкиот концентрационен логор за политички затвореници.

²³⁶ Камчатка – полуостров во најисточниот дел на Русија, каде што се наоѓале работничките логори.

²³⁷ Милчин во текстот од рекламниот материјал за претставата.

ликови кои во цела полнотија успева да ги оживее со само неколку реплики. Интензитетот на дејството го засилуваат нивните динамики на моќ, кои постојано натежнуваат ту на страната на *угнетувачите*, ту на онаа на *угнетуваните*. Аристократите толку уживаат во крчмата, во која класните разлики испаруваат заедно со виното што непрестајно се точи, што воопшто не им пречат сочните дофрлувања и суровите шеги на нивна сметка, што врз нив со уживање ги истураат главниот крчмар, актерите, но и локалните џепчици, проститутки и пијаници. Напротив, тие во крчмата наоѓаат оддишка од сите општествени конвенции, но и од заканите што ги носи револуцијата која тропала на врата. Во валканиот, зачаден и смрдлив подрум на „Зелениот папагал“, застрашувачки неизвесната реалност исчезнува по само една испиена чашка, по само една одиграна сцена. Но на 14.7.1789 година, жестоките револуционерни превирања од улиците продираат и на сцената на валканата крчма. Реалноста и играта толку се поистоветуваат што веќе никој не може да утврди што е вистина, а што е само многу уверливо одиграно. Секојдневното потсмевање со пијаните аристократи во крчмата добива друга острина во контекстот на револуцијата што се распламтува и прераснува во жед за вистинско крвопролевање. Но, во споредба со вознемирувачката вистинитост на сликите што ги креираат повиците од улицата за набивање на грофовските глави на колец, вистинското убиство на Грофот кое, на крајот, во крчмата го извршува Анри од љубомора што овој е љубовник на неговата свршеница, за публиката аристократи е само една евтина романтична сцена. Колку што расте жедта на сиромашните и презрените, толку подлабоко во заблуда и замижување пред опасноста тонат оние чии глави допрва ќе почнат да се тркалаат по улиците.

СЕВЕРИНА:

Се функционираше извонредно. Не може да се види секој ден вистинско убиство на вистински војвода²³⁸.

Театар за театарот

Соодветно на жанровската определба, во „Зелениот папагал“ комичното постојано се меша со вџашувачкото, поучното со вулгарното и бесмисленото, а реалноста со илузијата. Клучна за интензивниот ефект на мешање на контрадикциите има структурата на едночинката, типичен пример за *театар во театар*^{xlvii}. Сценските потенцијали на ваквата структура, Милчин зналечки ги препознава и земајќи ја за драматуршка основа, во „Зелениот папагал“ додава оригинални кабаретски сонгови, кратки монолози и скеч-сцени од познати автори од француските и од германските кабарета, селектирани од материјалите собрани во „Книга за кабарето“ (“*Kniha o kabaretu*”), уредена од Јидрих Покорни (Jindřich Pokorný, 1927 – 2014) и издадена во Прага во 1988 година.

Од неа се преземени „поздравните зборови“ на Емил Гудо (Émile Goudeau, 1849 – 1906), основач и сопственик на кабарето „Црна мачка“ (Le Chat Noir) на Монмартр (Montmartre), скечот „Протестен собир“ (“*Die Protestversammlung*”, 1902) и монолотот „Војна, училишна задача“ (“*Der Krieg: Ein Schülersatz*”, 1902-3) на Лудвиг Тома (Ludwig Thoma, 1867-1921), новинар и поет, уредник на славното минхенско сатирично списание „Симплицисимус“ (“*Simplicissimus*”), кој и самиот настапувал во „Кабарето Симплицисимус“ (“*Simplicissimus Kabaret*”). Стиховите на песните „Умира утката“ (“*Le hibou*”) на поетесата Мари Красинска (Marie Krysinska, 1857 – 1908), „Балада за кралот на питачите“ (“*Chansons de mendiants*”) на Жан Ришпен (Jean Richopin, 1849 – 1926), „Ручек“ (“*Mittagessen*”) на Ото Јулиус Бирбаум (Otto Julius Bierbaum, 1865 – 1910), писател кој се залагал за книжевно кабарета, „Дрскиот простак“ на Рихард Демел (Richard Dehmel, 1863

²³⁸ Шницлер, 2012.

– 1920), „Иде музиката“ („Die Musik kommt“, 1883) на поетот Детлев фон Лиленкрон (Detlev von Liliencron, 1844 – 1909), „Џандарска песна“ („Polizei-Chanson“) на Ханс Хиан (Hans Hyan, 1868 – 1944), поет, романсиер, кабаретист, „Дресура“ („Dressur“, 1924) на Валтер Меринг (Walter Mehring, 1896 – 1981), најважен автор и изведувач во „Дивиот театар“ (Wilde Bühne) и „Смртта пее“ („Der Tod singt“) на Хајнрих Лаутенсах (Heinrich Lautensack, 1881 – 1919), поет кој настапувал во кабарето „Единаесет целати“ („Die Elf Scharfrichter“), се основа за сонговите што ги компонира композиторот на театарска музика Марјан Неќак. Покрај материјалите од „Книга за кабарето“, во изборот на Милчин влегуваат и песната „Милион“ („Миллион“, 1930) на Данил Хармс (Данијл Хармс, 1905-1942), писател, член на аванградната група „Оберјути“ (ОБЭРИУ), и сонгот на Аљоша Руси и Љупчо Константинов (1946), со којшто почнувала претставата „Сојтари“, која, според истоимената збирка сатирични текстови на чешките писатели и изведувачи Милан Ласица и Јулиус Сатински, Милчин ја поставува во Македонскиот народен театар во Скопје во 1979 година.

Клучно е што структурирањето на вака обемниот и разновиден материјал режисерот не го прави однапред, ами низ повеќемесечниот процес на работа со 22 актерки и актери во стариот објект на МНТ, којшто завршува со премиерата на претставата „Подмот и падот на кабарето“ на 29.6.2013 година.

МНТ објавува повик на аудиција на 25 март 2012 за новата претстава на Милчин – „Подмот и падот на кабарето“, најавена во сезоната 2012/2013. Повикот е отворен за ансамблот на театарот, но и за сите останати професионални актерки и актери кои освен што глумат, знаат и да пеат и да танцуваат. Покрај еден од понудените текстови – песните „Утка“ од Крисинска, „Дрскиот простак“ од Демел, монолот „Војна“ и скечот „Протестен собир“ од Тома и задолжителниот сонг „Волк“ на Марјан Неќак – на аудицијата од кандидатите се очекува да изведат уште една песна по сопствен избор. Се пријавуваат десетици кандидатки и кандидати од сите генерации – актерки и актери од ансамблот на МНТ, актерки и актери од другите театри низ државата, невработени актерки и актери. Објавено е дека претставата ќе се работи по едночинката на Шницлер и „поезија, монолози и скечеви изведувани во париските, во берлинските и во минхенските кабарета во 19 и 20 век“²³⁹.

Пробите за претставата почнуваат во септември. Во креативниот тим се долгогодишните соработници на Милчин – композиторот Марјан Неќак, сценографот Крсте С. Џидров и костимографката Марија Пупчевска. Во поделбата, направена според ликовите во текстот „Зелениот папагал“ на Шницлер, се дваесет актери од ансамблот на МНТ, актерот Емил Рубен, кој продолжува редовно да игра по пензионирањето, и актерката Кристина Леловац како гостинка. Во принципот на распределбата на улогите, препознатлива е определбата на режисерот, но и на институцијата проектот да биде столб на актуелниот репертоар, да привлече разновидна и бројна публика која на сцената ќе може во една вечер да ги види водечките и најпопуларни актерски имиња од повеќе генерации во монументална постановка во најголемиот национален театар.

Во првата фаза од процесот *на маса*, Милчин ја води екипата низ продлабочена анализа на едночинката на Шницлер, нудејќи прецизно избрани податоци за периодот кој го обработува текстот, за авторот и неговите стилски определби, поттикнувачки индивидуални насоки за актерите, што се однесуваат на нивните ликови, како и насоки што произлегуваат од генералната идеја за проектот, за естетската позиција и за втемеленоста во општествената актуелност. На секоја следна проба се чита и кратка сцена или песна од материјалите од „Книгата на кабарето“, која подоцна, во текот на

²³⁹ Од објавата за аудицијата.

пробите на сцена, ќе треба да го најде своето место во претставата. Принципот на работа на Милчин ѝ е добро познат на екипата бидејќи најголем дел од нив веќе имаат соработувано со него, некои редовно, а голем дел се и негови некогашни студенти. По анализата на текстовите, процесот продолжува со проби на сцена на кои покрај поставувањето на мизансценот, паралелно се подготвуваат и сонговите. Прв сонг, со којшто ќе почнува претставата, како своевиден автоцитат, е сонгот од претставата „Сојтари“, што како и во претставата од 1979 година така и сега, го изведува Емил Рубен.

Со овој сонг се отвора светот на кабарето, детално уреден од сценографот Џидров. Кулисите и декорот, во целосна согласност со епохата, ја градат развратната распеана крчма, која во оваа претстава изгледа како ископана од под урнатини што ги оставила некоја револуција. Во средината на просцениумот, кој, како и целата сцена, е обложен со дрвен под како во вистинска крчма, има голема дупка низ која како да поминала граната од некое дамнешно бомбардирање. На пепелосаните сидови сè уште се насираат репродукциите на некои од најпознатите плакати на европските кабареа, како популарниот постер на париското кабаре „Црна мачка“²⁴⁰ и оној на Тулуз-Лотрек (Henri de Toulouse-Lautrec, 1864 – 1901) од кабарето „Амбасадори“ („Les Ambassadeurs“). Впечатокот дека дејството се одигрува во урнатини од некое минато време го надополнуваат раскошните костими на Пупчевска, фустани, палта, шапки, подврски, корсети, кринолини, крагни со карнери, изработени од стотици метри разновидни бели ткаенини. Сите ликови, на почетокот на претставата, зад просирна завеса, ги гледаме како скаменети статуи од некое минато време – исполегнати по урнатините, облечени во бело, со завои на главите и лица на кои се скаменила бела глина. Само газдата Приоспер носи црно палто со црвен шал, цитат на кабаретистот од постерот на Тулуз-Лотрек. Костимите на Пупчевска ја одразуваат нејзината раскошна имагинација, ентузијазам и разбирање за барањата на претставата, но и за потребите на актерите. Таа е авторка која создава врз основа на своето широко познавање за историјата на модата и за начинот на облекување во различните епохи претставен во сликарството, кои ги интерпретира низ својот автентичен уметнички израз.

По почетниот сонг, продолжува претставата која доследно ја следи еднотинката на Шницлер, а сонговите на Некак, комбинирани врз основа на кабаретските стихови и текстови преземени од „Книгата за кабарето“, актерите ги пеат во сцените во коишто нивните ликови имаат централно место. И токму тие сцени, во кои сите светла се насочени само кон нив, секој(а) актер(ка) ги користи максимално. За жал, тоа не може да се каже за колективните сцени, во кои за впечатокот на единство далеку повеќе придонесуваат визуелните елементи отколку вистински ангажираната колективна игра на ансамблот. И покрај заложбите на режијата, таа останува најслабата компонента на единството, толку што на моменти се заканува да ја урне комплексно градената илузија. Се чини дека на актерите на МНТ им годи структурата на ликовите во текстот на Шницлер која ја одразува типичната хиерархија на еден провинцијален ансамбл, во којшто секој, не бирајќи средства, се бори за своето место под рефлекторите, заборавајќи дека личните успеси во театарот се можни само во услови на искрена и рамноправна соработка и можат да се мерат само според личниот придонес кон заедничкото. Наспроти индивидуалните, најчесто само мали проблесози, недоволни за вистински професионален и уметнички исчекор, на сцените што подразбираат колективен влог и партнерска соработка често им недостасува прецизност, такт, значење и интензитет. За жал, поделбата на Милчин, која не само што не ја отфрла туку е втемелена во хиерархијата што однатре го јаде ансамблот на МНТ, овозможува

²⁴⁰ Постер на сликарот Теофил Стаинлен (Théophile Steinlen) од 1896 година со којшто се најавува турнејата на трупата на кабарето „Црна мачка“.

вистинскиот влог и уметничкиот придонес на актерите кои играат споредни ликови – како оној на Славиша Кајевски или на Александар Ѓорѓиески²⁴¹, да останат незабележани поради големиот простор доделен на *дежурните првенци*, кои, пак, како да не чувствуваат обврска да го оправдаат.

Мислам дека МНТ речиси никогаш не бил театарско семејство. Тоа не значи дека во МНТ немало добри претстави, но работната атмосфера генерално не беше здрава. Затоа си заминав на ФДУ... „Подемот и падот на кабарето“ бараше голем ансамбл. Процесот не беше лесен. Ансамблот не беше сплотен. Одвреме-навреме избувнуваа суетите. Комодитетот надвлада²⁴².

По завршувањето на дејството на „Зелениот папагал“ со непријатно возбудлива сцена на пробивот на револуцијата од улиците во крчмата, Милчин прави елипса и дејството продолжува во нова епоха на европското кабаре – во триесеттите години на XX век во Германија. Декорот е ист, но сега на шанкот седи ситен актер, во куси панталони и трегери и со мала хармоника во рацете – реплика на баварскиот комичар, кабаретист и клоун Карл Валентин (Karl Valentin, 1882 – 1948), „познат по тоа дека бил обојаван од Хитлер. ‘Често слатко се смеев на вашите монолози’, му рекол Хитлер на Карл Валентин кога наредил да му го доведат. А овој веднаш му одговорил: ‘А јас никогаш не успеав да се насмеам на вашите говори. А сега морам да си одам, со здравје, господине Хитлер!’“²⁴³

По скечот „Протестен собир“ и монолотот „Војна“ на Лудвиг Тома, кои сатирично го претставуваат духот на времето и постапките на луѓето кои го овозможиле, инаку сопириливото, јакнење на нацизмот, сите актери дисциплинирано марширајќи го изведуваат сонгот „Милион“, според стиховите на Хармс. На крајот на сонгот, качена на маса, една актерка облечена како Шарлота Ремплинг (Charlotte Rampling, 1946) во култниот филм „Ноќниот портир“ (“Il portiere di notte”, 1974) виори огромно црвено знаме на кое и не мора да има свастика за симболиката да биде јасна. По оваа вознемирувачки злокобна сцена, претставата соодветно завршува со *danse macabre* на изнемоштените, изгладнети логораши под светлечкиот знак на „Кабарето Дахау“ – референција на еден од најужасните логори на смртта во Втората светска војна.

Театарот за којшто веќе нема место

„Подемот и падот на кабарето“ е пример на театар во театар, којшто прераснува во *театар за театарот*²⁴⁴. По пауза од седум години, Владимир Милчин се враќа на сцената на МНТ со монументална претстава за слободата каква што е можна само во светот на театарот, но и претстава за тоа која е улогата на театарот во време во кое *ѓаволот ја однел шегата* – кога репертоарите се затрупуваат со евтини комедии и политички памфлети, а театрите се исполнети до последното столче само кога во нив се одржуваат партиски митинзи.

Воодушевувањето на публиката од премиерата го делат и домашните и регионалните критичари, кои во суперлативи пишуваат за комплексноста на делото, за визуелниот раскош, за умешноста на актерите, но и за актуелноста на претставата во општествениот момент.

*Подемот и падот на кабарето е театар со сите референци на поетиката на театарот кои одамна исчезнаа од нашите сцени*²⁴⁴.

²⁴¹ Александар Ѓорѓиески (1987), актер од ансамблот на МНТ.

²⁴² Милчин, 2022.

²⁴³ Милчин во текстот од рекламниот материјал за претставата.

²⁴⁴ Гешоска, 2013.

*Тоа е една голема, навистина значајна претстава и повеќе од тоа – тоа е светот на театарот на дело. Мислам дека се работи за најзначајната претстава денес на просторот кој некогаш се нарекуваше Југославија, а веројатно и пошироко во Европа. Честитам! Браво!*²⁴⁵

Премиерата е и единствената изведба на „Подемот и падот на кабарето“ во таа сезона. Првата реприза е во септември, по што претставата продолжува да се прикажува пред полниот салон на Театарот Центар. Редовноста на изведбите е оневозможена од ангажманот на целиот ансамбл и администрација на МНТ во подготовките на претстава со која официјално треба да биде отворена сцената во новата зграда на МНТ, изградена врз темелите и по примерот на зградата на првиот скопски театар^{xlviii}, во рамките на капиталниот проект Скопје 2014^{xlix}. Таа претстава останува единствена на репертоарот на МНТ сè до следната пролет, додека за изведба на новата сцена се подготвуваат и другите претстави кои дотогаш се играа во стариот објект.

Поради задоцнетата премиера, „Подемот и падот на кабарето“ не стасува да биде земена предвид при селекцијата на програмата на 48-миот НТФ „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, а не е вклучена ни во програмата на 49-тото издание, чиј селектор е актерот Петар Темелковски (1946), кој од репертоарот на МНТ ја селектира претставата „Вечната куќа“ од Јордан Плевнеш во режија на Дејан Пројковски (1979), која, пак, како преседан, во рамките на Фестивалот беше изведена во Скопје, бидејќи ниеден простор во фестивалскиот град Прилеп не можеше да ги задоволи нејзините технички барања.

Потоа претставата не е прикажана на ниту еден друг домашен ни регионален фестивал, но продолжува да се игра еднаш до двапати во месецот до пролетта 2015 година, кога е одиграна и последната изведба. Таа пролет, за политичка сатира повеќе немаше место во театарот во којшто, како и генерално во националните институции на културата, власта тогаш веќе и отворено ја втемелуваше својата интерпретација на историјата, сегашноста и иднината како единствено точна и прифатлива, ја легитимираше својата политика на исклучување, воскреснуваше патријархални митови, псевдотрадиција и пуританство.

*Јас бев етикетиран како непријател на власта, а претставата покажуваше заби, како што театарот треба да постапува во времиња кога слободата е задушувана...
Културата беше построена, деградирана во слугинка на власта*²⁴⁶.

Историјата покажала дека во слични политички ситуации, театарот има средства да промовира алтернативни ставови, па дури и да биде своевидна опозиција на власта. Кабарето е токму таков театар. За жал, нашите институционални театри учествуваа во колективната индоктринација, во која немаше место за потсмев и критика. Тие години се потрошија веројатно најмногу средства за театар од осамостојувањето, а вистински релевантен театар речиси и не се направи. Останаа прескапите згради што се поплавуваат при секој посилен дожд да ги чекаат новите генерации кои, ослободени од сеќавања на овој период, ќе веруваат во ослободувачкиот дух на театарот, во тоа дека е тој место каде што луѓето се среќаваат да ги предизвикаат и да им се спротивстават на лажните, еднаш засекогаш дадени, единствени вистини.

²⁴⁵ Цветковиќ, 2013.

²⁴⁶ Милчин, 2022.

5.8.

Црна катарза

„Нашиот клас“ на Тадеуш Слобоѓанек, ТДМ Скопје 2014

Штом се случило, може да се случи повторно... Може да се случи повторно и може да се случи секаде²⁴⁷.

Холокауст (грчки: *όλοκαυτεΐν* – „целосно изгорен“) е ритуал во којшто Старите Грци и Римјани спалувале живо животно како жртва на боговите. Холокауст буквално значи неповратно уништување. Холокауст е секое систематско, масовно истребување на одредена група луѓе, поттикнато од омраза потхранувана со предрасуди. Холокауст е погром, поставување во ред за отстрел, експлоатација до смрт во логори за принудна работа, задушвање во гасни комори. Холокауст е истребувањето Евреи, Роми, хомосексуалци, луѓе со попречености... спроведено од нацистите во Втората светска војна. Холокауст е убиство на 6.000.000 (со зборови: шест милиони) граѓани на Европа во XX век.

Еден придонес кон глобалната заложба, од ужасите на Втората светска војна, да се извлечат поуки врз основа на кои ќе се дефинираат и ќе се заштитат човековите права, за такви злодела никогаш да не се повторат, е делото на германско-шведскиот лекар, психијатар и филозоф егзистенцијалист Карл Јасперс (Karl Jaspers, 1883 – 1969) „Прашање на вината“ („Die Schuldfrage“), објавено веќе во 1946 година. Радикалната теза дека секој современик на Втората светска војна носи вина за нејзините ужаси Јасперс ја темели врз концептот за т.н. метафизичка вина, според којшто „постои солидарност меѓу луѓето како припадници на човековиот род која го прави секој човек коодговорен за грешките и за неправдите во светот, а особено за злосторства извршени во негово присуство или со негово знаење“²⁴⁸. Јасперс пишува дека соочувањето со колективната вина на германскиот народ за злосторите на нацистите, на кои им ја доверил власта, е неопходен услов за етичка и за политичка преродба, а преземањето одговорност за (не)учествувањето на секој Германец во војната може да му овозможи на германскиот народ да го трансформира своето општество од повоената состојба на колапс во развиена и морално одговорна демократија.

Официјалната историја, пак, на Полска тврди дека полскиот народ не соработувал со нацистите во истребувањето на Евреите, ами бил жртва исто како нив. Романот „Соседи: Историја на уништувањето на еврејскиот град“ („Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka“, 2000) на професорот по историја на Универзитетот Принстон (Princeton University) во САД, Американецот со полско потекло Јан Т. Грос (Jan Tomasz Gross, 1947), во 2000 година ја предизвика ваквата историја, прозивајќи ги Полјаците да се сочат со

²⁴⁷ It happened, therefore it can happen again... It can happen, and it can happen everywhere. — Primo Levi. (Primo Michele Levi, 1919 – 1987, италијански хемичар, партизан и писател. Евреин кој го преживеал холокаустот.

²⁴⁸ „Postoji solidarnost među ljudima kao pripadnicima ljudskog roda koja svakog čini saodgovornim za svaku krivdu i nepravdност u svetu, а posebno за zločine počinjene u njegovom prisustvu или s njegovim znanjem. Ako ne uradim sve što je u mojoj моći да ih sprečim, i sâm sam delom kriv.“ (Jaspers, 2009)

своето непријатно минато. Потпирајќи се врз истражувања на едно од помалку познатите сверства на холокаустот – измачувањето и спалувањето во амбар на 1.600 Евреи, меѓу кои жени, деца и старци, во гратчето Једвабне (Jedwabne) во јули 1941 година, Грос пишува дека злосторот врз Евреите не го извршиле германските нацисти, туку нивните соседи Полјаци – луѓе кои ги познавале, со кои оделе на училиште, во кои се вљубувале, другарувале, склучувале бракови, тргувале. Драмата „Нашиот клас“ на полскиот драмски писател Тадеуш Слобоѓанек (Tadeusz Słobodzianek, 1955) се надоврзува на романот на Грос и, прегрнувајќи ја неговата теза заедно со уште неколку можни интерпретации на овој настан, потврдува дека занимавањето со минатото во театарот има смисла само ако притоа за него се создаде „полихорална претстава ... се дестабилизира монолитната „историја“ за сметка на мноштвото истории, базирани врз спротивставени наративи од една иста база на докази“²⁴⁹. Низ кратките, полифонични епизоди на оваа драма за колективната одговорност (вина), во кои ликовите воглавно директно се обраќаат од сцената конфронтирајќи ги своите интерпретации за настаните во кои учествувале, Слобоѓанек создава дисонантна, поливалентна рамка во која се врамени осум децении од полската (и светската) историја. Во 2010 година, авторот во својата земја е награден за драмата со престижната национална награда за литература „Нике“ (Nagroda Literacka „Nike“), Европската театарска конвенција (European Theatre Convention) ја прогласува за една од најдобрите современи европски драми напишани во текот на 2009 и 2010 година, а уште во првите години по објавувањето, „Нашиот клас“ веќе се игра во Англија, Полска, Израел, Унгарија, САД, Италија, Литванија, Канада, Шведска, Велика Британија, Русија, Јапонија, Бразил.

Во март 1943 година, фашистичката окупаторска власт на Бугарија, во соработка со нацистичката власт на Германија, од Скопје во логорот Треблинка (Treblinka) во Полска депортира 7.240²⁵⁰ Евреи од Македонија, како дел од елиминацијата на еврејското население од т.н. „новоослободени територии“²⁵¹. Ниту еден од нив не преживеал за да прераскаже што се случувало во хангарите на Народниот комбинат, каде што биле затворени пред депортацијата, ниту во т.н. вагони на смртта, со кои биле одвезени од Скопската железничка станица. Мојот дедо, Тодор Шепеленко (1928 – 2012), кој тој март имал 14 години, се сеќаваше дека преку оградата на Комбинатот им подавал вода на Евреите, но и дека некои нивни соседи едвај дочекале да ги иселат, за од нивните домови да го однесат мебелот и сребрениот прибор за јадење.

Седумдесет и една година по депортацијата на Евреите од Македонија, во Театарот за деца и младинци во Скопје, се одигра македонската премиера на „Нашиот клас“ во режија на Владимир Милчин. Претставата правена во малиот театар сместен во близина на Музејот на холокаустот и на Музејот на жртвите од комунистичкиот режим, обата дел од монструозниот проект Скопје 2014 – амалгамот на современот национализам, со актери кои, иако професионално живеат во светот на Могли и Пипи Долгиот Чорап, брехтовски прецизно ја знаат својата професионална одговорност во театарот, но и својата човечка должност во дадениот историски и политички момент, е трагедија за ужасите што настануваат од поделбите меѓу луѓето, со ефект на катарза од секакви

²⁴⁹ “polychoral representation of the past... the production destabilized a monolithic “history” in favor of varied histories, all based on competing narratives from the same evidentiary base.” (Aleksandrowicz-Pedich, 2013)

²⁵⁰ За бројот на депортираните Евреи постојат различни податоци во бугарските официјални списоци. Постојат две групи оригинални списоци за македонските Евреи направени во самиот логор непосредно пред депортацијата – бугарски, според којшто во логорот во Скопје се наоѓале 1702 семејства со 7056 членови, и германски, според којшто во логорот се наоѓале 1828 семејства со 7162 членови – со основни податоци. Во тајното писмо од 18 март 1943 година од А. Вите, германски конзул во Скопје, испратено до Министерството за надворешни работи во Берлин, се наведува дека се иселени 7240 Евреи. (Колономос и Весковиќ-Вангели, 1986)

²⁵¹ Грандаковска, 2011.

предрасуди. Во неа, приказната за односите меѓу Полјаците и Евреите во 20. век е приказна за тогаш актуелното македонско секојдневие, задушено од национални, верски, политички поделби што систематски генерираат омраза, чија единствена намена отсекогаш била некои да акумулираат моќ и капитал, а некои да завршат како крвава дамка по плоштадите.

„Нашиот клас“ на Милчин е потврда дека деликатната слоевитост и комплексноста на театарот се доволни да ги објаснат историските случувања, дури и оние најужасните, за кои човештвото и по временска дистанца од неколку децении не може да ја прифати својата одговорност, но и да го осветлат злото, застрашувачки постојано и нормализирано денес и овде, кое и по сите лекции на коишто нè научи историјата, ни се заканува со следен погром.

Час по историја

Тадеуш Слобоѓанек е режисер, педагог, раководител на повеќе театри, реформатор на современиот полски театар и еден од најзначајните полски драмски писатели, чиј опус е изведуван и наградуван ширум светот²⁵². Роден е во мало гратче во Сибир, каде што неговите родители поминале десет години во советските гулази како политички затвореници поради учеството во подземната Домашна армија (Armia Krajowa) – клучното движење на отпор против германската окупација на Полска за време на Втората светска војна. Една година по неговото раѓање, на семејството му било дозволено да се врати во Бјалисток (Białystok) – полски град, којшто и покрај ликвидациите и протерувањата на Евреите, на православните Украинци, Белоруси и на Татарите муслимани за време на војната, го задржал својот мултиетнички дух. Интерес за театарот пројавил уште во средношколските денови, кога во Варшава ја гледал премиерата на „Apokalypsis cum Figuris“ на Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 – 1999), за потоа и самиот да учествува на работилници водени од неговите соработници. Додека студирал театрологија на Универзитетот во Краков, објавувал театарски критики во еден од најзначајните весници во Полска – „Политика“ („Polityka“), но бил принуден да ја напушти работата, разочаран од постојаното ревидирање и цензура на неговите текстови под притисокот на комунистичката власт.

Својата прва пиеса за деца, „Приказна за просјакот и магарето“ („Historia o żebraku i osiołku“), ја напишал во 1981 година, кога во Полска власта прогласува воена состојба, со што драстично ги ограничува граѓанските права и слободи. Во годините што следат, паралелно работејќи во повеќе театри низ Полска како драматург, режисер и директор, Слобоѓанек продолжува активно да пишува драми, меѓу кои „Царот Николај“ („Czar Mikołaj“, 1985), „Граѓанинот Пекосиевич“ („Obywatel Pekosiewicz“, 1989), „Тркалочки грашок“ („Turlajgroszek“, 1990), „Пророкот Илија“ („Prorok Ilja“, 1991), „Мерлин – тајната историја“ („Merlin - inna historia“, 1992), „Ковачот Маламбо“ („Kowal Malambo“, 1993), „Сонот на стеницата или другарот Христос“ („Sen pluskwy, czyli towarzysz Chrystus“, 2001), „Нашиот клас“ („Nasza klasa“, 2008), „Младиот Сталин“ („Młody Stalin“, 2013), „Приказната на Јаков“ („Historia Jakuba“, 2015) и „Мечокот Војтек“ („Niedźwiedź Wojtek“, 2016).

Развивајќи ја својата поетика на драмски писател секогаш блиску до театарската сцена²⁵³, неговите текстови со богат интертекст, цитати, стихови, со хорските парчиња,

²⁵² Добитник е на две награди на Меѓународниот театарски фестивал во Единбург (Edinburgh International Theatre Festival) и на три награди за модерна драматургија на Министерството за култура на Полска.

²⁵³ Клучен период од неговата кариера е блиската соработка со полскиот режисер Пјотр Томажук (Piotr Tomaszuk), кој ги режира неговите текстови и со кого заедно го основаат театарот Виерзалин (Teatr Wierszalin) во мало село кај Бјалисток.

сонгови, упатствата за сценски движења и кореографија, јасно ја претпоставуваат својата интерпретација на театарската сцена. Ваквата позиција на драмскиот писател, кој на пробите ја допишува и ја препишува драмата до самата премиера, е и во основата на програмата на Драмската лабораторија (Laboratorium Dramatu) и на летната Драмската школа (Szkoła Dramatu) на Слобоѓанек, иницирани на почетокот на 2000-те, од кои се изнедрија нови генерации драмски писатели кои својот автентичен израз го развиваат низ директна конфронтација со праксата во театарите – со сфаќање на сцената како простор, со уважување на специфичниот креативен процес на актерите, на режисерите, на драматурзите, со проценка на хоризонтот на очекувања на публиката.

Како на дете на православка и католик растено во мултиетничка средина, етничките и религиските различности и несогласувања се клучни мотиви во творештвото на Слобоѓанек. Во своите драми пишува за религиски фанатизам, антисемитизам, екстремистички идеологии што неизбежно завршуваат со насилство, често поаѓајќи од конкретни настани од полската историја, за да ги деконструира нивните општоприфатени/прифатливи интерпретации.

*Ме интересира историјата зашто таа, како кристална топка, ги покажува сите наши сништа за утопии – христијанската, социјалистичката и националистичката*²⁵⁴.

На вџашувачката теза од романот „Соседи“ на Грос, закопана во темните подземја на официјалната историја повеќе од шеесет години, за злосторот што не се случил во гетониту во концентрационен камп, туку во едно мирно мало гратче во кое Евреите и католиците претходно живееле како соседи речиси илјада години, се надоврзува „Нашиот клас“ на Слобоѓанек – драма за „комплицираните полско-еврејски односи во 20 век, за колективната вина, за вистината која се чини никому не му е потребна и за историјата на која не може да ѝ се суди, која не може да се поправи, па дури ни да се објасни“²⁵⁵. Во кратката порака за благодарност на почетокот на текстот, како референции авторот ги наведува и книгата „Во четириесеттите нè испратија во Сибир, мајко...“ („W czterdziestym nas Matko na Sybir zesłali...“, 1983), уредена од Ирена Груцинска-Грос (Irena Grudzinska-Gross, 1946) и Јан Т. Грос, зборникот „Околу Једвабне“ („Wokół Jedwabnego“, 2002), уреден од Павеу Махцевич (Paweł Machcewicz, 1966) и Кшиштоф Персак (Krzysztof Persak, 1968) и „Ние од Једвабне“ („My z Jedwabnego“, 2004) од Ана Биконт (Anna Bikont, 1954); како и филмовите: „Родно место“ („Miejsce urodzenia“, 1992) на Павел Лозински (Paweł Lozinski, 1965), „Гратче“ („Shtetl“, 1996) на Марјан Мажински (Marian Marzynski, 1937) и „Соседи“ („Sasiedzi“, 2001) на Агњешка Арнолд (Agnieszka Arnold, 1947). Во едно интервју, Слобоѓанек изјавил дека конечен поттик да го напише текстот била една стара фотографија на која се гледаат „малиот Јурек Лаудански (Jurek Laudański) – осуден за погромот во Једвабне, Јаца Шлешинска (Jadzia Śleszyńska) – ќерка на поседникот на земјиштето на кое била ископана јамата во која се закопани спалените Евреи, и Шмул Васерштајн (Szmul Wasersztajn) – еден од седумте преживевани, кој по војната со мајка си и братот емигрирал во Костарика“²⁵⁶. Низ 14 лекции по историја (поднасловот на драмата е „Историја во 14 лекции“ („Historia w XIV lekcjach“), „Нашиот клас“ го следи патот на учениците од еден клас од училиштето во мало полско гратче – кое, иако во драмата нема име, секако може да биде Једвабне,

²⁵⁴ “I was interested in this history because it shows, like a crystal ball, all our dreams of utopias, Christian, Socialist, and Nationalist.” (<https://culture.pl/en/artist/tadeusz-slobodzianek>)

²⁵⁵ “complicated Polish-Jewish relations in the 20th century, collective blame, truth that nobody seems to need, and history which cannot be judged, retraced, or even explained.” (<https://culture.pl/en/work/our-class-tadeusz-slobodzianek>)

²⁵⁶ „mały Jurek Laudański (osądzony morderca w Jedwabnem), Jadzia Śleszyńska (córka właściciela stodoły, w której spalono Żydów) i Szmul Wasersztajn (jeden z niewielu ocalonych, po wojnie osiedlił się w Kostaryce, jego matka i brat zginęli w stodole)” (Mich, 2009).

од раните триесети години до двеилјадитите. Одрзувајќи го етничкиот состав на гратчето, половината од учениците од класот – Дора, Рахилка, Јакуб Кац, Менахем и Абрам се Евреи, а другата половина – Зоха, Рисјек, Зигмунт, Хенјек и Владек се Полјаци. Дејството го одредува динамиката на сложените односи на двете заедници, моделирани од промените на драстично спротивставените владејачки идеологии во земјата. Почнува десетина години по Првата светска војна, во годините на распламтување на меѓурелигиските конфликти по смртта на маршалот Пиусидски (Józef Klemens Piłsudski, 1867 – 1935) кому, додека едни Евреи (Јакуб Кац, Дора, Менахем) го испраќале кон вечното почивалиште со проштални песни, а други емигрирале во Америка насетувајќи ги злосторствата што следат (Абрам), Полјациите (Рисјек, Зигмунт и Хенјек) му замерувале дека *Полска на Евреите ја продаде*.²⁵⁷ Оведнаш уживањето во разновидните народни детски игри и песнички во класот почнуваат да го помрачуваат сè почестите дофрлувања, навреди, конфликти и тепачки, предизвикани од ксенофобичните предрасуди што децата во училищата обично ги донесуваат од своите домови и од улицата. Дејството продолжува во периодот на „мировниот пакт“ на Хитлер и Сталин и понатаму во периодот на советската окупација на Полска, во која дел од соучениците како патриоти и националисти се затворани и измачувани (Рисјек поткажан од Зигмунт), додека соучениците Евреи се приклучуваат кон Советите – некои доброволно како нивни апологети (Јакуб Кац) и службеници (Менахем станува раководител на киното „Аурора“, формирано во просториите на католичкиот клуб што Советите, забранувајќи ги религиските собири, го укинуваат), а некои присилно (семејната мелница на Рахилка е национализирана). Драмата понатаму ги следи настаните по нацистичката окупација во јуни 1941 година, кога соучениците Полјаци фрлаат со цвеќиња отпоздравувајќи ги нацистите кои маршираат во градот и им ги одврзуваат рацете за пресметка со соучениците Евреи за неправдите што ги трпеле од Советите (Рисјек, Зигмунт и Хенјек го претекуваат до смрт Јакуб Кац). Финалето на пресметката се случува на 10.7.1941 со спалување на речиси сите Евреи (Дора со синот што го имаат со Менахем, семејството на Рахилка) во амбар на периферијата на градот. Угнетувачите, силувачите, гонителите, џелатите, спалувачите и оние малкутемина кои одбрале да им помогнат (Владек успева да ја спаси Рахилка сокривајќи ја на таванот од куќата, а Зоха го прима Менахем во шталата на село) се нивните другари од училишните клупи, првите симпатии, соседи...

ДОРА:

*Наоколу стоеше толпата. Сите до еден познати. Соседи. Гледаа. Се мајтапеа*²⁵⁸.

Но тоа не е финале и на драмата. Таа продолжува да се развива, следејќи ги последиците на различните одлуки кои ги носат соучениците за да ја преживеат војната – Зигмунт, како информатор, успева да ја добие довербата како на Советите така и на нацистите, Ханјек се приклучува кон католичката црква, Зоха сосема се повлекува во куќата на село каде што го крие Менахем, Рахилка ја прима католичката вера и името Маријана како услов да се омажи за Владек, што ѝ е единствен начин да преживее. Но, како што продолжува, војната станува сè понемилосрдна. Рисјек, како полицаец на нацистичката власт, добива наредба да ги најде сите преостанати Евреи во градот за да бидат екстрадирани во гетото во Ломза, што го препознава како можност да ја ликвидира Маријана – единствениот преживеан сведок на погромот. Убиен е од Владек, кој поради тоа е принуден крајот на војната да го дочека криејќи се по шуми и ендеци со бремената жена, бидејќи роднините и пријателите се плашат да ги засолнат. Војната продолжува да ги прогонува и по завршувањето. Менахем се приклучува кон тајната полиција за да им се одмазди на своите соученици кои му ги убија жената (откако ја силуваа), детето и најдобриот пријател, но поради садистичките методи што ги користи

²⁵⁷ Превод на Слобоѓанек, 2009.

²⁵⁸ превод на Слобоѓанек, 2009.

е принуден да ја напушти Полска и се сели во Израел каде продолжува да ги практикува истите тие садистички методи како соработник на тамошните тајни служби. Зоха емигрира во Америка зашто и новата власт кокетира со антисемитизмот и останува немилосрдна кон оние што за време на војната им помогнале на Евреите. Зигмунт се приклучува кон владејачката работничка партија и во соработка со Ханјек и со Црквата, ја испишува прифатливата варијанта на историјата – дека Евреите во амбарот биле спалени од нацистите. До крајот на драмата/своите животи, преживеаните соученици, расфрлани низ Полска, Америка и Израел, прогонувани во привиденијата и во соништата од своите мртви другари од класот, се обидуваат да живеат со бремето на своите одлуки за тоа на која од многуте страни на злото одбрале да застанат. Меѓу нив нема ни апсолутни жртви, ниту, пак, апсолутни целати. Никој не е виновен и сите се на некаков начин виновни.

Немав намера да бидам објективен, ниту, пак, да ги задоволам сите во новинарска смисла на зборот. Јас се обидувам да го откријам механизмот со којшто трагедиите влијаат врз луѓето кои, во одредено време и место, се наоѓаат во уникатни околности... Писателот мора да праша зошто се случиле нештата. Зошто работите завршиле така? Кој е виновен? Но, не е мое да ги одговорам овие прашања. Мое е да ги поставам... зашто тетарот е создаден токму за да им овозможи на луѓето непречено да зборуваат за тоа што е слобода²⁵⁹.

Ликовите се прецизно утврдени да рефлектираат што повеќе од можните позиции за коишто човек може да се определи во екстремни историски околности – дали ќе соработува или ќе се спротивстави, дали ќе се бунтува или ќе се помири, дали ќе замижи пред насилството, ќе му се препушти или ќе му подлегне, дали ќе калкулира или ќе изгори, дали ќе ги штити своите привилегии или ќе ги заштитува послабите од себе, дали ќе се преправа дека злото не се случува или ќе предупредува на него пред да се случи..., за да потврдат дека од маѓепсаниот круг на злосторството не може да се избега, дека никој нема да остане недопрен, но и дека никој не е само жртва или само целат, зашто животот и светот се премногу комплексни за да се сведат на прости опозиции, на *црно и бело*. Маѓепсаниот круг на злосторствата и ужасите во оваа драма упатува на морничавата универзалност на злото кое не престанува да прогонува. Еден пример за тоа секако е пописот на драмските ликови на почетокот на драмскиот текст, во којшто, покрај нивните имиња, се наведени и годините на раѓање и умирање, што упатува дека тие од самиот почеток се мртвовци, трупови, духови, но и дека во оваа драма сеништата никогаш не се упокојуваат. Слобоѓанек, на овие сеништа кои историјата одбива да ги впише зашто сака да ги заборави, им дава глас да ја раскажат својата страна од приказната, својата вистина, сопоставена на онаа на преживеаните, кои вообичаено се сметаат за најмеродавни.

ВЛАДЕК:

Но тоа е вистина, Ханјек!

ХАНЈЕК:

А што е вистина, Владек? Чија и со каква цел?²⁶⁰

²⁵⁹ „My intention was neither to be objective nor to please anyone in journalistic terms. I try to uncover the mechanism of a tragedy affecting people who, in a certain time and place, found themselves in a unique coincidence... of social and psychological relations, of history, ideology, and religion... A writer must ask why it happened. Why did things end up like this? Who was to blame? But it isn't my role to answer these questions. My role is to ask them... because theatre was created precisely to enable people to talk continually about what freedom is“ (<http://culture.pl/en/work/our-class-tadeusz-slobodzianek>)

²⁶⁰ Превод на Слобоѓанек, 2009.

Во ова се препознава и дека во богатиот интертекст на оваа драма е и култната претстава за неможност да се вратиме во минатото – „Мртва класа“ („Umarła klasa“, 1975) на еден од најзначајните полски театарски режисери Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor, 1915 - 1990), но „за разлика од доминантниот знаковен (извесен пред- или постлингвистички начин на комуникација, како надоместување на отсуството на „моментален“ говор) јазик во „Мртва класа“ на Кантор, каде што актерите во најголема мера комуницираат со повеќејазични, речиси неразбирливи крици, шепотења, повторувања, во „Нашиот клас“ нема недостиг од фактичка конкретност и прецизност во наративот“²⁶¹. Јазикот со којшто говорат ликовите – непосреден, детски наивен и брутален, постојаното испреплетување на доминантните директни исповеди и прераскажувања на случки од минатото со кратки играни дијалогски сцени, дисторзирањето на граматиката, некохерентноста на времето и просторот, алузиите, стереотипните фрази и цитатите се всушност автентична лингвистичка постапка со која авторот успева минатото да го оживее на сцената, но и во извесна смисла да го направи универзално – да покаже дека е можно да се случи секогаш и секаде.

„Нашиот клас“ е „драма која вознемирувачки ја разнишува нашата дефиниција за заедница“²⁶². Безмалку ироничниот наслов на драмата е всушност име на една кривка заедница која се распаѓа пред нашите очи и се претвора во збир од лоши спомени и неодговорени прашања: Како националната припадност, религијата и идеологијата стануваат поважни од пријателството? Како оние со кои си седел во клупа ти стануваат непријатели и убијци? Зошто момчето кое направило срце од хартија и напишало љубовна песна за девојче од неговиот клас, само неколку години подоцна, ѝ ги врзува рацете и сверски ја силува својата прва симпатија? Драмата на Тадеуш Слобоѓанек е универзална приказна за лојалноста и предавството, за храброста на индивидуата и колективниот кукавичлак, приказна која може да се раскаже за секоја земја во која се случил/случува длабок конфликт.

J. K: Каде почнува приказната за Једвабне?

*T. S: Не знам каде почнува. Знаам каде не завршува*²⁶³.

Лекција по сегашност

Во 2011 година, актерот Драган Довлев (1970), редовен член на ансамблот на Театарот за деца и младинци – Скопје (ТДМ) од 1994 година, го наследува директорското место по пензионирањето на Љубомир Чадиќовски (1946) – директор на театарот од неговото основање во 1990 година, во кое и самиот учествувал. Довлев се определува за создавање младинска сцена – платформа со која фокусирано ќе се промовира младинската програма на ТДМ, инаку единствената национална театарска институција со програма специјализирана за деца и млади, така што во годишната програма на театарот ќе се вклучат проекти наменети специфично за младинска публика, која од „Пинокио“ и „Принцезата на зрно грашок“, треба да го одржи и да го развива својот

²⁶¹ “że w przeciwieństwie do zdominowanego przez semiotyczny (a zatem niejako przed lub po- zajęzyczny, poszukujący alternatywnych sposobów komunikacji wobec niewystarczalności „dotychczasowej” mowy) modus języka Umarłej klasy Kantora, w której tekst wypowiedziany przez aktorów w dzej części składa się z wielojęzycznych, trudno zrozumiałych krzyków, szeptów, powtórzeń, w Naszej klasie nie brak faktograficznego konkretności i przejrzystości właśnie w warstwie narracyjnej.” (Mach, 2011)

²⁶² “a play that shifts so disturbingly our definition of community” (https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/the-benighted-graduates-of-the-harrowing-our-class/2012/10/16/01f81ec8-17c9-11e2-a346-f24efc680b8d_story.html)

²⁶³ “JK: Where does the story we know as Jedwabne begin? TS: I don't know where it begins. I know where it doesn't end.” (<http://culture.pl/en/work/our-class-tadeusz-slobodzianek>)

интерес за театарот, додека да стаса да гледа претстави за возрасни во драмските театри. И претходно во ТДМ се создавале претстави наменети за ваквата публика, но спорадично и без структуриран програмски фокус, како што е тоа случај со програмата наменета за најмладите, која внимателно ги следи, реферира кон нив и ги надополнува образовните програми во основните училишта.

Претставата која официјално ја отвора младинската сцена на ТДМ е „Нашиот клас“ во режија на Владимир Милчин. Ова е прва режија на Милчин во ТДМ, иако претходно има режирано претстави наменети за деца и младинци во Детскиот театарски центар во Скопје, и тоа „Фотографии“ на Селвиназе Абази во 2005 г., на македонски, и „Балкан експрес“ на Стефан Чапалику во 2007 година, на албански јазик. На прашањето зошто го поканил токму Милчин да режира претстава за младинска публика, Довлев одговори:

Покрај фактот дека ми бил професор во незаборавната актерска класа '89-'93 на ФДУ, Владимир Милчин е еден од најзначајните театарски режисери во историјата на македонскиот театар. Во секој случај, тоа е човекот од кој јас сум научил најмногу за нашата професија и оттаму поканата токму тој да режира на младинската сцена беше логична и очекувана. Сепак, желбата повторно да работам нешто што со сигурност знам дека ќе биде доволно квалитетно за да ме натера да „гинам“ за проектот, можеби беше најсилниот мотиватор и аргумент зошто токму Милчин и зошто токму „Нашиот клас“²⁶⁴.

До доцната есен 2013 година, кога во ТДМ почнуваат пробите за „Нашиот клас“, текстот, по произведбата во Националниот театар во Лондон (National Theatre London) во 2009 година, е веќе поставен во театри во Полска, Израел, Унгарија, САД (Филаделфија, Вашингтон, Минесота, Лос Анџелес, Питсбург, Чикаго), Италија, Литванија, Канада, Шведска, Велика Британија, Русија, Јапонија и Бразил. На прашањето како дознал за драмата и што го привлекло да ја режира токму во Театарот за деца и младинци, Милчин ќе рече:

Гледав претстава на „Нашиот клас“ во лондонскиот Национален театар (на Вест Енд) на Малата сцена. Гледачите седеа во круг, како во арена. Веднаш по претставата, во книжарницата во зградата на театарот, ја купив книшката со драмата. Ако не ме лаже меморијата, јас тогаш бев persona non grata во театрите во коишто претходно режирав. Бев трн во окоото на Груевски и неговите²⁶⁵. Изборот на Довлев не бил одбиен најверојатно зашто ТДМ не им бил важен. Мене, пак, ми беше предизвик токму таму да направам претстава на сериозна тема која ќе привлече нова публика. Се разбира, имав на ум дека 7.240 македонски Евреи биле депортирани и ликвидирани во логорот на смртта Треблинка во март 1943 година. Депортирањето го извршила бугарската окупаторска власт по нарачка од Хитлер²⁶⁶.

Довлев, пак, е категоричен дека не се соочил со предизвици, ниту со притисоци кон него како кон директор во текот на подготовките за проектот, на процесот на подготовка на претставата и при понатамошното организирање на репертоарот поврзано со оваа претстава, ниту со „Заспаниот разум раѓа чудовишта или Денес не напишав ни збор“ – претстава што по дела на Данил Хармс, на Франциско де Гоја (Francisco de Goya, 1746 – 1828) и на Антонио Буеро Ваљехо (Antonio Buero Vallejo, 1916 – 2000) Милчин ја поставува една година подоцна, исто така на младинската сцена на ТДМ.

²⁶⁴ Довлев, 2021.

²⁶⁵ Во периодот на власта на Никола Груевски (1970) и ВМРО-ДПМНЕ, од 2006 до 2016 година, Милчин режира главно во помалите скопски и во театрите од внатрешноста. Единствената претстава во поголема театарска институција во тој период е „Подемот и падот на кабарето“ во МНТ во 2013 година. По оваа претстава, до 2018 година, Милчин нема режија во ниту еден театар освен во ТДМ.

²⁶⁶ Милчин, 2021.

Во периодот на соработката со Милчин (2013–2015), јас бев во втората половина од директорскиот мандат и веќе имав изградено многу „сојузништва“ во Министерството за култура. Практично, клучните луѓе во тогашното министерство негуваа големи симпатии за ТДМ и имаа безрезервна доверба во мене и во мојата визија за младинска сцена. Многу добро се сеќавам дека, за разлика од Професорот, јас бев многу самоуверен и убеден дека проектот најпрво ќе биде одобрен, а подоцна и соодветно финансиски поддржан. Сето тоа на крај и се случи и морам да потенцирам дека сум немал никакви притисоци ниту за време на продуцирањето на претставата, ниту со менаџирањето на репертоарот²⁶⁷.

Преводот на драмата на Слобоѓанек од нејзиното издание на англиски јазик²⁶⁸ го направиле Ема Маркоска Милчин (1960)ⁱ и Владимир Милчин, а при преведувањето е консултиран преводот на хрватски јазик²⁶⁹ и оригиналот на полски јазик. Квалитетот на преводот е одраз на деликатниот пристап на преведувачите – почитувањето на македонскиот литературен јазик, претпоставувањето на потребите на сценскиот говор, грижа за апликативноста на репликите на сцена, изнаоѓањето формулации што проникнуваат до значењето и поттикнуваат игра. Внимателно и креативно се преведени детските песни кои авторот ги цитира во текстот, а препевот од руски на македонски јазик на „Убаво однесување со коњите“ („Хорошее отношение к лошадям“, 1918) на Мајаковски (Владимир В. Маяковский, 1893 – 1930) е преземен од збирката „На сет глас“, објавена од издавачката куќа „Македонска книга“ во 1970 година, во препев на македонскиот есеист, критичар, романописец и преведувач Слободан Мицковиќ (1935 – 2002). Со овој труд на Маркоска Милчин и на Милчин, македонскиот театар добива висококвалитетен превод на нов драмски текст, во екот на неговото поставување ширум светот, што е вреден придонес кон македонската преведувачка практика на современа драмска литература, во услови кога таа едвај се одржува зашто националната култура нема стратегија за зачувување на нејзиниот континуитет, а уште помалку развој.

Текстот на Слобоѓанек, содржински и формално, претпоставува театар поблиску до документарниотⁱ отколку до драмскиот. Содржината на драмата е втемелена врз историски и политички факти, поткрепени со богатство од референции и директни цитати, а нивната „монтажа и театарска адаптација го задржуваат театарот во функција на естетското, а не непосредно делување на стварноста, што резултира со специфична перспектива која ги расветлува темелните причини на прикажаниот настан и сугерира алтернативни решенија“²⁷⁰. Дејството се развива преку приказни раскажувани низ директно обраќање (во прво лице) на ликовите на сцената, за кои текстот со ништо не упатува дека зборуваат со особен патос. Играните, дијалошки сцени се ретки и кратки, вметнати помеѓу сведоштвата на ликовите, и тоа се единствените импликации што текстот ги дава за интеракција помеѓу ликовите и извесна заедничка игра. Актерите од нашиот театарски контекст, во којшто е доминантен (ако не и единствен) конвенционалниот драмски театар како форма, ретко (ако и воопшто) се соочуваат со ваков материјал.

Прв впечаток кога ќе се прочита текстот е, секако, дека монолозите се фасцинантни, си викаш: „Тука јас ќе се изнаиграам“, и потоа ти текнува дека отсутнуваат дијалошките сцени и си викаш: „Леле, што ќе правиме?! Ова може да биде досадно до

²⁶⁷ Довлев, 2021.

²⁶⁸ Craig, Ryan (Adapter), Slobodzianek, Tadeusz (Author) (2010) OUR CLASS. London: Oberon Books

²⁶⁹ Преводот од полски на хрватски јазик е на Младен Мартиќ (Mladen Martić), објавен во KAZALIŠTE Časopis za kazališnu umjetnost Broj 45/46 2011.

²⁷⁰ „Montaža i kazališna adaptacija političkih činjenica zadržavaju kazalište u funkciji estetskog , a ne izravnog delovanja na stvarnost, što rezultira specifičnom perspektivom koja rasvetljuje temeljne uzroke prikazanog događaja i sugerira zamenjska rešenja“ (Weiss, 1968 u Pavis, 2004).

смрт, и за оние што играат и за тој што режира, а оние што гледаат нема да сакаат да гледаат." Мислам дека на почетокот сите, или барем голем дел од екипата имавме таков некој страв²⁷¹.

Имав некои дилеми околу гломазноста на описите во самите исповеди или писма и мислев дека во процесот голем дел од текстот ќе биде исфрлен. Мислев дека ќе имаме проблем со пронаоѓање конкретни сценски дејства, но на крај ништо од сево ова не се случи. За време на процесот на пробите сè си дојде на вистинско место, со вистинска мерка и без „штрихање" текст. Направивме претстава која врие од конкретно сценско дејствие и цело време чувствувавме дека правиме нешто многу вредно и големо²⁷².

Ваквата форма на текстот, од актерот бара напуштање на репрезентирачкиот стил на игра, којшто подразбира отелотворување/имперсонификација на ликот и афирмирање стил што е потранспарентен и произлегува од индивидуалните изведувачки квалитети на актерот, зашто „театарот што сака да адресира политички прашања и да поттикне акција претпочита конкретен претставувачки (застапувачки) начин на игра во којшто изведувачот не се 'крие' зад ликот, ами го кажува она што треба да биде кажано во име на ликот"²⁷³. Театралноста, пак, имплицирана во текстот, произлегува токму од монтажата на деловите на неговата сложена структура, на преплетувањето на сегашноста и минатото, на стварноста и илузиите, на она што се мисли, она што се кажува и она што останува премолчено, од сопоставувањето на различните перспективи во однос на историските настани, коишто со текот на дејството стануваат сè подраматично спротивставени. Нивниот судир, којшто експоненцијално расте со секоја следна драмска слика, го одредува и темпото со кое расте интензитетот на дејството.

„Нашиот клас", во режија на Владимир Милчин, е претстава со изразена театралност, која во јаркоста ја надминува онаа што текстот ја имплицира и се одликува со жесток емотивен интензитет, којшто речиси и да не прилега на документарниот театар како жанр. Режисерот во текстот препознал материјал, но и механизми за постигнување на својот автентичен естетски израз. Сценските слики ги градел прецизно следејќи го текстот, за да ги лоцира моментите во кои дополнително може да се кондензира дејството, а контрадикциите ги нагласил со сите расположливи театарски средства. Малата, тесна сцена на театарот, ја препознал како предност за ваквиот пристап, па таа клаустрофобична кутија исполнета со телата на десетте актери кои во текот на претставта ниеднаш не ја напуштаат сцената застрашувачки наликува на амбарот во Једвабне, во којшто телата горат испреплетени едно со друго. Претставата, како и самиот текст, има убиствена динамика, која експоненцијално расте, така што веќе по првиот чин публиката се чувствува *изгорена на површината*.

ВЛАДЕК:

Евреите беа изгорени само на површината, а однатре беа задушени, а згора на тоа и испреплетени како некакви корења, зашто тоа беа главно жени и деца и тие силно се прегрнувале и стискале едни до други, па моравме да ги сечеме на парчиња и така да ги фрламе во јамата. Беше ужасно.

Актерите во оваа претстава – Наташа Петровиќ (1988), Симона Спиrowsка (1985), Емра Куртишова (1985), Драган Довлев (1970), Владимир Лазовски, Предраг Павловски (1968), Мики Анчевски (1983), Мартин Јорданоски (1987), Бојан Кирковски (1988) и

²⁷¹ Спиrowsка, 2021.

²⁷² Довлев, 2021.

²⁷³ "theatre that wants to address political issues and to enforce activism, should favor a concrete presentational way where the performer does not 'hide' behind the persona but speaks what needs to be said on her own behalf." (Robbrecht, 2017)

Ненад Митевски (1989), посветено и безрезервно одговараат на задачите што им ги задава режисерот, што ги надминуваат оние претпоставени со текстот. Секој од нив ги употребил податоците и информациите од текстот за да создаде полнокрвен, повеќедимензионален драмски лик, кој нема да го претставува, ами целосно ќе го отелотвори. Сè што е изговорено на сцената е будно проследено со јасно одиграни реакции од сите присутни, а она што се раскажува, во голем дел, паралелно и се прикажува. Иако тоа не го прават во однос на своите ликови, актерите говорат во име на претставата, така што индивидуалниот ангажман на секој од нив придонесува исклучиво кон *заедничкото* и го застапува. Иако од различни генерации и со различен индивидуален дотогашен стаж во театарот, играта на актерите на ТДМ во „Нашиот клас“ е редок пример на посветена колективна игра во современиот македонски театар, чиј резултат е доказ колку се безвредни испразнетите парадирања по сцената на *дежурните првенци* и колку се бесмислени опсесиите за лични бравури во театарот што реално евозможен само во услови на „свечено заедништво“²⁷⁴.

*Претставата е таква, сцената ја носи еден, ама ја градат сите. Ако тој еден не ги искачи скалите што другите треба да му ги изградат – скалите паѓаат... Беше процес како на студии, кога тебе ти е важен и ликот на другиот, зашто знаеш дека без тоа ни твојот нема да функционира. Кај сите го имаше тоа, сакавме да си помогнеме*²⁷⁵.

*За актерите и за мене процесот беше предизвик и возбуда, повеќе од професионална задача. Како да не работевме во институција, туку во алтернативна труппа*²⁷⁶.

Актерите, со својата игра на сцената, одржуваат специфична температура неопходна да се претстави она што не може ни да си го претставиме и да се изговори она за што се молчи. На таа температура сè/се гори и така се осветлуваат непријатни сличности на насилството што се случува на сцената со она од нашето секојдневие. Гледаме и се прашуваме во што и дали воопшто се разликува детски пакосното задевање на малите католици и Еврејчиња во училишните клупи од вооружените тепачки на средношколците во скопскиот јавен превоз, или камшикувањето на еврејските старци, жени и деца од нивните довчерашни пријатели католици од поделеноста во нашето современо општество. Како историскиот момент го создава или го разорува човечкиот идентитет и го формира или го деформира неговиот морал? Како се гради и се урива општествената одговорност? Можат ли децениите меѓуетнички превирања, сиромаштија и неизвесност да резултираат единствено со хорор како оној од Једвабне?

Резултатот на заедничката работа на уметничкиот тим на оваа претстава се сценски сензации со брутален интензитет. Сценографијата на Крсте С. Џидров, иако визуелно едноставна, е така вклопена во малата сцена-кутија на ТДМ што станува тесен, клаустрофобичен наративен простор. Низ виорот на историјата кондензиран во оваа претстава, просторот се менува од училница во кино, од кино во куќа, од куќа во амбар, од амбар во катедрала, од катедрала во ров, од ров во судница, од судница во гробница. Така и неколкуте дрвени клупи од ученички стануваат осуденички, од клупи стануваат окови и гробови... Во духот на минатото кое прогонува, на кулисите, од почеток до крајот на претставата, сè поинтензивно се гледаат траги од дланките на спалените кои во очај тропат по сидовите на амбарот. Џидров раскажува дека референција за овој клучен сценографски детаљ биле дланките пронајдени на сидовите на подземните ќелии во близина на Ајфеловата кула во Париз, во кои нацистите ги мачеле затворенците. На сидовите се гледаат отпечатоци од дланките на оние кои се обидуваале

²⁷⁴ Fischer - Lichte, 2009.

²⁷⁵ Спировска, 2021.

²⁷⁶ Милчин, 2021.

да избегаат од подметнатиот пожар во ќелиите²⁷⁷. Реквизити има само неколку и тие се автентични и, во употребата, крајно симболични. Еврејскиот свеќник, сребрениот прибор и везените крпи за мираз ги преживуваат сите окупации, постојано менувајќи ги своите иматели, па остануваат на малите дрвени полица прицврстени за кулисите, додека од нив, една по една, ги снемјува куклите на вајарот Кирил Василев (1971). А куклите – сите исти, морничаво безлични, облечени во училишни униформи, се минијатурни манекени на ликовите на сцена и отелотворување на минатото што демне. Куклите се и потврда дека една од референциите и на Милчин, како и на авторот на текстот, е претставата на Кантор „Мртва класа“. Но кај Кантор, куклите се симбол на тага за изгубените пријатели, додека кај Милчин, тие се директни учесници во борбата со духовите на убиените пријатели. Дополнително, тие како да го означуваат и времето што иако тече на сцената, никако да заврши (постојано се повторува) во историјата.

Колку што си спомнувам, првпат имаше кукла во претставата на Голтарите²⁷⁸ (ја режиралме Унко²⁷⁹ и јас) „Скици од преданието каинавелско“, работена летото 1970. Следната беше „Хелдерлин“ според драмата на Петер Вајс во МНТ, 1973 година. Тоа беа кукли повисоки од 2 метра. Ти знаеш дека Ема²⁸⁰ и јас дома имаме колекција од јапонски, индиски, индонезиски, непалски и италијански кукли и маски. Се работи за фасцинација. Во случајот на „Нашиот клас“ станува збор за Животот и Смртта. Кој е жив, кој е мртов? Куклите или ликовите? Куклите од самиот почеток се обележани од смртта која се надвиснува над ликовите. Тие се занемени од бестијалноста на луѓето²⁸¹.

Еднакво сугестивен сценски елемент се и ученичките униформи, црниот венчален вел, еврејските зулуфи и пасторската јака на костимографката Марија Пупучевска. Боите на нејзините костими се движат од училишно строга темносина, преку крваво бордо и морничаво виолетова до безнадежна црнина. Внимателно развиени да ја одразуваат етничката, но и класната припадност на секој лик, костимите на Пупучевска успеваат во исто време да бидат и функционални, и да придонесат кон богатството од значења на оваа претстава.

Современата клецмар-музикаⁱⁱⁱ од повеќе изведувачи, во избор на режисерот, е присутна во текот на речиси целата претстава – од влезот на публиката во салата, кога на сцената ја пречекнуваат актерите седнати во училишните клупи држејќи ги куклите (себеси) в скут, како подлога на монолозите и играните сцени, на паузата меѓу двата дела кога во салата свири „Једвабне“ (Jedwabne)²⁸² на американскиот рок и блуз-музичар Гери Лукас (Gery Lucas, 1952) потомок на еврејско семејство кое било убиено во Једвабне, па до самиот крај, кога се пее едниот од двата сонга на Марјан Неќак – „Свезда самотница“. Овој и сонгот „Сирачиња/Маријана“ актерите го пеат во сцената на свадбата на Владек и Рахилка, вообичаено за театарската музика на Неќак, буквално ги следат стиховите од текстот на Слобоѓанек, кои композиторот, во духот на својот оригинален музички израз некаде помеѓу современата класична музика, операта и кабарето, ги развива во драматичен сценски елемент. Во претставата, на почетокот и потоа неколкупати, како лајтмотив се повторува изведбата на пејачката Бенте Каан (Bente Kahan, 1958), инаку норвешка Еврејка, на „Детски годинки“ („Kinderjohren“)²⁸³ на поетот и композитор Мордекај Гебиртих (Mordechaj Gebirtig, 1877 —1942), убиен во гетото во Краков во 1942

²⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=UGXWvPa1D0U>

²⁷⁸ Театарот „Кај Св. Никита Голтарот“.

²⁷⁹ Слободан Унковски.

²⁸⁰ Ема Маркоска Милчин.

²⁸¹ Милчин, 2021.

²⁸² <https://www.youtube.com/watch?v=FZbgBo2Wf4U>

²⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=U8VQz69Id7c>

година. „Алегрето“ (Allegretto), првиот дел од композицијата Паладио²⁸⁴ (“Palladio”) на велшкиот композитор Карл Јенкинс (Karl Jenkins, 1944), го зајакнува најдраматичниот момент во претставата – спалувањето на Евреите во амбарот, засилувајќи се постепено за да кулминира со отворањето на задната кулиса, зад која од чадот се појавува крвава Давидова ѕвезда, која е симбол не само на убиството на сите Евреи во Једвабне, ами на секое насилство поттикнато од ксенофобијата како најгрозомерен злостор против човештвото.

„Нашиот клас“ на Милчин тежнее да го протресе човековиот дух за да го возобнови, да го прочисти, да му овозможи катарза преку разоткривање на вистините на сцената. Ефектот кај публиката на којшто претендира ги обединува двете моќи на посветениот театар (holy theatre) – терапевтската, што му ја припишуваат Арто (Antonin Artaud, 1896 – 1948) и Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 – 1999), и обединувачката, за која зборува Брук (Peter Brook, 1925 – 2022). Емотивно поврзувајќи се додека на сцената го гледаат она што им е заедничко како на човечки суштества, оние во публиката доживуваат колективното духовно прочистување низ соочување со потиснатите трауми на човештвото²⁸⁵.

Претставата „Нашиот клас“ во Скопје е претстава на автентична античка трагедија која предизвикува најдлабоко чувствување на светот и времето – ги возбудува заспаните дамари за бунт и создава јасен пат за ослободување од идеолошките и националните предрасуди²⁸⁶.

Милчин со „Нашиот клас“ предупредува дека злото не завршило засекогаш, дека тоа не се случува далеку и на неког друг, ами дека е постојано и универзално зашто му е иманентно на човештвото и демне да се случи повторно. Ова е претстава која ги оживува ужасите на холокаустот за да нè соочи со оние што ги живееме денес, овде кај нас. Таа не е (само) претстава за ужасите на антисемитизмот, ами е претстава за нашите ужаси, за ужасите на нашето време – за тепањето на студентите на Градскиот плоштад, за убиството на Мартин Нешкоски (1989 – 2011), за Скопје 2014, за демолирањето Центарот на ЛГБТ во Скопската чаршија, за политички мотивираните апсења пред телевизиски камери, за смртта на новинарот Никола Младенов (1964 — 2013)... и морбидна најава на оние што чекаа да ни се случат во годините што следеа.

Земајќи ги предвид неговите повеќедецениски заложби за унапредување на демократското општество и неговите политички ставови, кои никогаш не се стеснувал да ги каже јавно, а низ својот театар ги артикулирал секогаш без остаток, „Нашиот клас“ на Милчин е бездруго претстава која „одговара на идеите за кои се бори режисерот како автор, како човек, како што тоа го бара од него неговата граѓанска и национална должност и како што му налага неговата уметничка и човечка совест“²⁸⁷.

Со комплексната интерпретација на настаните и искуствата, прегрнувајќи го мноштвото конфронтирани позиции врз кое единствено функционира текстот на Слобоѓанек, и максимално засилувајќи го сетилниот, емотивниот, но и општествениот, политичкиот и идеолошкиот ефект на сценските слики, Милчин и екипата внимателно и посветено создале пример за уметност која поставува болни прашања, но не суди, ниту осудува, ами укажува на универзалноста на злото. Оваа црна катарза ни го прочистува погледот

²⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=32Ag0dBGbvс>

²⁸⁵ Philip, 2009.

²⁸⁶ “Predstava „Naš razred“ u Skoplju, predstava je autentične antičke tragedije koja potresa najdublje osećanje sveta i vremena – uzbuđuje zaspale damare pobune i stvara jasan put oslobođenja od ideoloških i nacionalnih predrasuda.” (Cvetković, 2014)

²⁸⁷ “odgovara idejama za koje se on bori, kako to zahteva njegova građanska i nacionalna dužnost i kako mu to nalaže njegova umetnička i čovečanska savest” (Klajn, 1979)

за да (си) ја видиме гетоизираноста во која (се согласуваме да) живееме и омразата пред која замижуваме, со која се храниме, поради која убиваме и која нè сотрува.

Сржта на нашето битие е токму безусловноста која некаде меѓу луѓето сепак постои... како спремноста да се живее заедно, или воопшто да не се живее. Но, во тоа што неа ја нема во солидарноста на сите луѓе, на сите граѓани на една држава, па ни во солидарноста на помалите групи, туку што останува само во најтесната човечка поврзаност, во тоа е вината на секого од нас²⁸⁸.

Упатство за (не)гледање

По премиерата на „Нашиот клас“ на 30.4.2014 година, пред партерот исполнет до последното столче, претставата продолжува редовно да се прикажува на репертоарот, а интересот на публиката е постојан. Во програмчето за претставата, покрај податоците за писателот и за текстот, како и за пристапот на режисерот во изборот на музиката, вклучено е и кратко објаснување за тоа што е погром. Нема режисерски текст, нема ни осврт на одлуката на раководството за востановувањето на младинската сцена како засебна репертоарна платформа. Сепак, не може да се одрече дека тогашното раководство и ансамблот јавно ја комуницираа оваа одлука на конференцијата за новинари одржана по повод премиерата, но и понатаму во изјавите за медиумите. По премиерата излегуваат неколку осврти од домашната и од регионалната театарска критика, кои му аплаудираат на заедничкиот подвиг на режисерот, на креативниот тим и на актерите.

Вакви претстави, ваков ангажиран театар (ако е невозможно нешто друго) ни се повеќе од потребни. На сите²⁸⁹.

Ова е една голема европска претстава во еден мал театар. Имено, голем момент на свеста²⁹⁰.

Претставата, во јуни 2014 година, е вклучена во програмата на 49-тиот Македонски театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, чиј селектор е актерот Петар Темелковски (1946). И покрај изведбата пред преполн салон и десетминутните овации на публиката на крајот, фестивалското жири составено од Братислав Димитров (претседател), Васе Манчев (1949) и Мустафа Јашар (Mustafa Jašar, 1946) на претставата не ѝ додели ниту една награда. Во септември истата година, претставата се одигра во ТДМ во рамки на програмата на 39-тиот Меѓународен театарски фестивал „Млад отворен театар“ во Скопје, а веќе следниот месец беше вклучена и во програмата на „Јоакимфест“ (Međunarodni pozorišni festival Joakimfest – Kragujevac), меѓународен театарски фестивал којшто од 2006 година се одржува во Крагуевац, Србија. „Нашиот клас“, по одлука на жирито во кое членуваат Златко Паковиќ (Zlatko Paković, 1968) – театарски режисер критичар, писател и новинар, Марко Сошич (Marko Sosič, 1958 – 2021) – режисер и драмски писател од Словенија и Исидора Рајковиќ (Isidora Rajković, 1979) – актерка од Театарот во Крагујевац, освои ‘гран при’ за претставата во целост, а Џидров и Пупучевска ја поделија наградата за визуелизација.

²⁸⁸ „Srž našeg bića upravo čini bezuslovnost koja negde među ljudima ipak postoji... kao spremnost da se živi zajedno ili ne živi uopšte. No, to da nje nema u solidarnosti svih ljudi, svih građana iste države, pa ni u solidarnosti manjih grupa već da ona ostaje svedena na najžuž ljudsku povezanost, u tome se sastoji krivica svakog od nas.“ (Jaspers, 2009)

²⁸⁹ Мазова, 2014.

²⁹⁰ „Stoga je ovo jedna velika evropska predstava u jednom malom teatru. Naime, veliki trenutak svesti.“ (Paković, 2014)

Претставата „Нашиот клас“, на режисерот и учител по режија и актерство Владимир Милчин, е голем училиштен час по драмска театарска уметност. Сите елементи на театарското дело се доведени до врвот, претопувајќи се така и толку што стануваат она другото. Пред нашите очи костимот се претвора во актерско мајсторство, актерското мајсторство во архитектура, сценографијата во музика, музиката во збор, зборот во слика, сликата во мисла, мислата во актерство. Ете, тоа е големо заедничко уметничко дело. Во него е вградено огромното режисерско искуство, од најредок вид, и автентичен ентузијазам на младите актерки и актери, но без еуфорија. Тој ентузијазам се претворил во мудрост, како што времето се претворило во простор²⁹¹.

Домашните медиуми го пренесуваат известувањето за наградите, а интересот на домашната публика за „Нашиот клас“ продолжува. Впрочем, до јавноста никогаш, пред мандатот на Братислав Димитров – поставен за директор од Министерството за култура во јуни 2015 година по истекот на мандатот на Довлев, не допре вест дека не се продаваат доволно билети за оваа, како ни за претставата „Заспаниот разум раѓа чудовишта или Денес не напишав ни збор“. Во април и во мај 2016 година, две последователни претходно закажани изведби на „Нашиот клас“ се откажани поради недоволно продадени билети. По првата откажана претстава, актерите објавуваат јавен револт против „директорот Братислав Димитров и маркетинг-секторот на ТДМ поради нивното оградување од промоција и продажба на претставите од младинската сцена“, а по втората, на социјалните мрежи осамнува фотографија на која, во празното гледалиште, во костими седат Драган Довлев, Ненад Митевски, Владимир Лазовски, Мартин Јорданоски, Симона Спиrowsка, Наташа Петровиќ, Мики Анчевски, Емра Куртишова и Бојан Кирковски. На фотографијата, од актерската екипа на претставата го нема единствено Предраг Павловски, а во нејзиниот опис меѓу другото стои дека „доколку продолжи со игнорирање на проблемот, ќе бидеме принудени да преземеме други чекори за решавање на истиот согласно статутот на ТДМ и да се обратиме до повисоки инстанци со цел конечно да се детектира одговорноста за настанатата ситуација.“ Фотографијата, но и целиот *случај во ТДМ* набргу осамна и во насловите по медиумите, а Милчин, кој во тој период редовно објавуваше колумни, тврдеше дека во постапките на раководството има политичка мотивираност. Истото го тврди и денес.

Братислав Димитров имаше партиска задача да го затараби ТДМ во просторот на „бенигното творештво“ кое нема да ги пречекорува границите на разонодата. И успеа во тоа²⁹².

Коментирајќи ги тогашните случувања, Драган Довлев вели дека инсистирал проблемот да се решава исклучиво во полето на театарот, за да се избегнат дневнополитичките конотации.

Уште на самиот почеток инсистирав дека кога зборуваме за тие претстави, треба да се задржуваме само во рамките на театарските аспекти на истите. Мислев дека секој од нас може да се стави над дневната политика кога станува збор за театарско дело и да дебатира за него без притоа да се навлегува во теми коишто иницијално немаат

²⁹¹ „Predstava „Naš razred“, reditelja i ucitelja režije i glume Vladimira Milcina, velii je školski cas dramske pozorišne umetnosti. Svi elementi pozorišnog dela u njoj su dovedeni do vrhunca, prožimajući se tako i toliko da postaju ono drugo. Pred našim ocima kostim se pretvara u glumacko umece, glumacko umece u arhitekturu, scenografija u muziku, muzika u rec, rec u sliku, slika u misao, misao u glumu. Eto, to je veliko zajedничко umetničko delo. U njega je ugradjeno ogromno rediteljsko iskustvo, najredje vrste, i autenticni entuzijazam mladih glumica i glumaca, ali, bez euforije. Taj entuzijazam pretvorio se u mudrost, kao što se vreme pretvorilo u prostor.“ (<https://m.facebook.com/156387624433353/photos/6-joakimova-nagrada-za-najbolju-predstavu-u-celini-pripada-delu-na%C5%A1-razred-tadeu/746797505392359/>)

²⁹² Милчин, 2021.

никакви допирни точки со театар. Но, очигледно дека некои луѓе не можат или не сакаат да го прават тоа и кога во игра ќе влезат и лични нетрпенија и несогласувања со одредени уметници, ќе се случи тоа што видовме дека се случи. Тоа мешање на професионалното со приватното и вреднување на одредени уметници и нивни дела низ призмата на своето лично искуство со нив, мислам дека на крајот им пресуди и на двете претстави²⁹³.

Но, определбата на Довлев за *задржување во рамките на театарските аспекти* се чини речиси наивна, зашто конфликтот околу управувањето со младинската сцена на ТДМ се случуваше во извонредно зовриената македонска пролет 2016. На 12 април, тогашниот претседател Ѓорге Иванов (1960) ги амнестираше сите политичари против кои се водеа постапки поради сомненијата отворени со *бомбите*²⁹⁴, предизвикувајќи ја со тоа најголемата политичка криза во земјата од независноста. По жестоката осуда од меѓународниот фактор, веќе следната ноќ, на 13 април, се случи собир на незадоволните граѓани на којшто беше демолирана неговата канцеларија во Скопје, по што продолжија секојдневни поворки по улиците коишто прераснаа во дотогаш најмасовното антивладино движење, против корупцијата и политичката неодговорност. Но, по принципот востановен во претходните години според којшто се редеа безброј контраиницијативи во поддршка на политиките на власта, па на речиси секој протест или иницијатива која критикуваше одредени владини постапки имаше контраодговор, и ова движење набрзо доби свое контрадвижење. Јавноста беше поделена до закрвеност, а власта почна со конкретни пресметки со неистомислениците – повици на информативни разговори во полициските станици, анонимни закани и физички пресметки, притвори и пресуди. Не постоеше ништо што можеше да се третира само во рамките на општественото поле кон коешто припаѓаше, па ни случајот со младинската сцена на ТДМ, којшто во медиумите доби интерпретации на политички конфликт меѓу режисерот, ансамблот и директорот – член на „Граѓанското движење за одбрана на Македонија“, кое организираше контрапротести на оние кои ги поддржуваа и во кои секојдневно учествуваа членовите на ансамблот, но и режисерите чишто претстави беа дел од младинската сцена. Конфликт за каков што и зборува „Нашиот клас“.

Зовриената дебата во јавноста, која изјавите на актерите во медиумите се обидуваа да ја вратат во полето на општествената одговорност зад културните политики, на раководењето со културните институции и на репертоарните одлуки, главно ја *промаши темата* и претставата остана на репертоарот само благодарение на личните заложби на ансамблот, којшто преку социјалните медиуми ја повикуваше публиката на секоја следна изведба.

Ние, онака најгерилски, ја продававме претставата, на Фејсбук. Запишувавме резервации на луѓе што ни пишуваа на Фесбук, се јавувавме на билетара да им ги резервираме билетите и им пишувавме на луѓето кога да дојдат да си ги подигнат... Ако ние не ја промовиравме претставата, немаше да се знае дека претставата постои, немаше никаква објава, никаква реклама. А кога ние ја промовиравме претставата – претставата се распродаваше. Доаѓавме во театар два и пол часа пред изведба, за да се спремиме, да се нашминкаме, да се распееме и да одиме да пријавиме резервации на билетара. Тоа остануваше само на глумците.

На ваков начин претставата остана на репертоарот на ТДМ до 24 април 2017 година, кога е и последен пат одиграна. Во јули истата година, со смената на власта, се менува

²⁹³ Довлев, 2021.

²⁹⁴ Телефонските разговори на 20 илјади луѓе, со години прислушувани и снимани преку злоупотреба на државните служби за разузнавање за партиски цели.

и раководството на ТДМ, кое до денес не ја врати претставата на репертоарот, ниту, пак, продолжи да ја афирмира и да ја развива младинската сцена.

Канадската премиера на „Нашиот клас“ во сезоната 2010/2011 се случува во Студио 108 (Studio 180) – приватен театар од Торонто, чија цел е продукција на општествено релевантен театар што го предизвикува јавниот дискурс и го афирмира ангажманот на заедницата. Препознавајќи го влијанието што претставата би можела да го има кај младинската публика – не само во развојот на нивниот театарски вкус, туку и за нивниот развој во здрави, зрели и одговорни личности, покрај вообичаениот промотивен материјал, театарот издал и внимателно конципиран прирачник за учење (Study Guide²⁹⁵). Прирачникот содржи прецизни упатства за училиштата кои за своите ученици би организирале гледање на претставата, упатства за наставниците како да ги подготват учениците за да се чувствуваат сигурно, но и предлози за активности што можат да се практикуваат во училиштата по гледањето на претставата, кон коишто учениците би можеле да имаат значаен, отворен и искрен придонес. Во документот е јасно наведено дека претставата се занимава со деликатни, вознемирувачки теми, како антисемитизам, ксенофобија, физичко и сексуално насилство и геноцид, и понудени се рамки и насоки во кои правци да се развиваат дискусиите со учениците пред и по гледањето на претставата, но и принципи врз основа на кои наставниците се должни да ги модерираат активностите со цел да се избегне дискриминација. Пред претставата, на учениците би требало да им се претстави работата на театарот, текстот и авторот. Дополнително со нив би требало да се споделат информации за историскиот контекст, за што е понуден концизен времеплов на настаните, како и речник со едноставни објаснувања на термините што учениците ќе ги чујат во претставата (Сталин, Хитлер, НКВД, Праведник меѓу народите, кибуц...) Понудените теми за дискусија по гледањето на претставата се естетски – начини на презентација и интерпретација во театарот, театар којшто обработува општествени теми и проблеми и нивните различни перспективи, директното обраќање како стил, типови на сценски дизајн, фактичката вистинитост наспроти уметничката вистина, и општествени – лична и колективна одговорност, идентификување на „другиот“, препознавање и разбирање на предрасудите и стереотипите, гетоизација. Документот завршува со преглед на теми за понатамошни истражувања, меѓу кои се холокаустот, имиграцијата, комунизмот на Сталин, нацизмот на Хитлер, силувањето како оружје во време на војна, тортура итн. Наведен е дури и контакт до лице од театарот кое останува достапно за дополнителни прашања и насоки.

Во нашите институционални театри нема вакви примери на промислување на продукцијата во поширокиот општествен контекст и на проценување на нејзината апликативност во различните сфери на општествениот живот. Во нашите институционални театри не се развиваат паралелни образовни или дискурзивни (критички) програми што ја следат уметничката продукција во институцијата. Општествената релевантност, пак, на таа продукција, националната културна политика со ништо не ја гарантира. Актуелната стварност нема суштествен одраз во институционалниот театар, со што се оневозможува неговиот потенцијал, но и обврска да биде платформа за граѓанско образование, каде што не се учи само што е тоа уметност, ами и се развива критичкото мислење, сочувството, способноста за препознавање на неправдите, за разрешување на конфликтите. Успешноста на обидите таа обврска да се оствари *од долу нагоре* зависи исклучиво од моќта за процена на општествената одговорност што ја носат раководните позиции во театрите на оние кои стасуваат до нив, ретко во согласност со професионалната етичност и квалификации.

²⁹⁵ http://studio180theatre.com/wp-content/uploads/downloads/2013/02/2011_Our-Class-Study-Guide.pdf

Младинската сцена е и статутарна обврска на НУ ТДМ. Нашата држава, при основањето на нашиот театар, сакала да го заштити јавниот интерес со нудење театарски содржини и за младинската публика... Со оглед на тоа дека нашата младинска сцена наиде на некаков тивок отпор во и вон театарот, можеби најлогичното решение е основање „Младински театар“ кај нас. Но, сè дотогаш обврската за негување младинска сцена е на ТДМ²⁹⁶.

Случајот со претставата „Нашиот клас“ на ТДМ е важно поглавје во историјата на современиот македонски театар. Тоа е поглавје за политиките што го засилуваат, но и го обезвреднуваат театарот, за раководствата што можат да го воскреснат, но и да го обесмислат, за актерите кои можат да го одржат и во најнеповолните услови, за една претстава која ја разобличи ужасната стварност, но таа, стварноста, тоа не ѝ го прости.

²⁹⁶ Довлев, 2021.

5.9.

Деконструкција на една пропадната револуција

„Пантаглез“ на Мишел де Гелдерод, Драмски театар Скопје, 2019

Правда дека нема – нема. До кога ќе има мир, тоа не знам²⁹⁷.

Револуциите нè помрднуваат за да ги почувствуваме оковите со кои нè контролира опресивната власт и го поттикнуваат нашето сочувство со оние кои се обесправени и страдаат. Наспроти економските неприлики, мигрантските кризи и елементарни катастрофи со кои се соочи светот во првата декада на 21 век, Арапската пролет (الربيع العربي), движењето Окупирај (Occupy movement), па и нашата, т.н. Шарена Револуција, ни дадоа надеж и направија барем за миг да поверуваме дека подобриот и поправичен свет за којшто мечтае човештвото е можеби навистинавозможен.

Но, кога блескавите револуционерни идеали ќе се извалкаат, а светлите мотиви ќе ги помрачи т.н. реална политика, контрадикциите се трупаат до толку што станува невозможно да се разбере кои се *добрите*, а кои *лошите* во светот во кој се чини единствената артикулирана идеологија се парите. Настапува хаос, насилство и реваншизам што немаат крај, а ние почнуваме да тонеме во конфузија и очај, држејќи се за цинизмот како за единствената сламка за спас.

На 16.11.2019 – ден пред годишнината од Кадифената револуција (чеш. Sametová Revoluce, словач. Nežná Revolúcia) и една година по првиот масовен протест на Жолтите елечи (Mouvement des gilets jaunes), во Драмскиот театар во Скопје (понатаму во текстот Драмски), се случи премиерата на „Пантаглез“ (“Pantagleize”) од Мишел де Гелдерод (Michel de Ghelderode, 1898 – 1962), во режија на Владимир Милчин. Ова е првата претстава на македонски режисер²⁹⁸ која го третира прашањето на револуциите откако во 2017 година, по долгогодишната серија граѓански протести што кулминираа во т.н. Шарена револуција, конечно од власт беше симнат (полу)авторитарниот режим на десничарската, конзервативна партија која цела деценија владееше во земјата. Оттогаш, верувањето дека државата е ослободена го нагриза *реалполитиката* на новата власт, а очекувањето дека правдата конечно ќе ги стаса оние кои систематски обесправуваа(т) избледе.

Ние овде имавме конфликт со еден режим. Отпорот против режимот имаше различни облици. Во последната фаза имавме нешто што беше наречено Шарена револуција. Дојде до смена на власта, меѓутоа промената не се случи. Прво се покажа дека ние живееме во еден свет во кој идеолошките налепници немаат никакво значење. De facto ова е свет во кој веќе нема идеологија. Можеби неонацистите имаат идеологија.

²⁹⁷ Милчин, 2019.

²⁹⁸ Претходно „Смртта на Дантон“ од Г. Бихнер во Албански театар – Скопје ја режира Босанецот Дино Мустафиќ, премиерно изведена на 24.5.2018.

*Ќе биде страшно ако е тоа така. Не се случи никаква битна промена. Прво, не се случи она што беше носечко барање, односно носечко гесло: Нема правда – нема мир!*²⁹⁹

Сериозна и одговорна е задачата ваквиот *дух на времето* да се промислува во/со театар – да се доведат во прашање динамиките на моќта, предизвиците на револуционерните нагони, слабостите на идеализмот и контрадикциите инхерентни на секој обид да се победи бруталниот диктатор и на негово место повторно да се воспостави демократијата.

Тажен водвиљ за една прокоцкана револуција

*За Де Гелдерод театарот е опасна уметност, какви што се сите големи и автентични страсти, зашто нè води до непознатото и невидливото*³⁰⁰.

Мишел де Гелдерод се смета за предвесник на надреализмот и на експресионизмот, а театарот имплициран со неговите драми е најблиску до оној што го заговара Арто (Antonin Artaud, 1896 – 1948). Овој белгиски авангарден драмски писател, кој пишувал на француски јазик, со своите дела создава фантастичен, гротескен, застрашувачки и суров свет населен од марионети, маски, скелети, ѓаволи и мистериозни суштества. Неговите дела изобилуваат со духовност и вистинска побожност, иако во нив лесно се препознава отворената критичност на авторот кон Црквата. Сензуалноста е уште една доминантна карактеристика на неговото творештво, иако е често затскриена од ниските страсти на ликовите чијшто дух е заробен во нивните валкани тела. Во неговите драми јасно се препознаваат влијанијата на куклениот театар и на комедија дел арте (comedia dell'arte), средновековниот свет на Фландрија и Хиеронимус Бош (Hieronymus Bosch, ? – 1516), Питер Бројгел (Pieter Bruegel, ? – 1569) и Џејмс Енсор (James Ensor, 1860 – 1949).

Де Гелдерод е еден од првите драмски писатели на т.н. тотален театар, „... чијашто цел е да ги искористи сите уметнички средства за да создаде спектакл што се потпира на сите сетила, создавајќи впечаток на тоталитет и богатство од значења, кои ја маѓепсуваат и ја заведуваат публиката. На таквиот театар му се на располагање сите технички средства (и постоечки и идни), особено модерните машинерии, подвижни сцени и аудиовизуелни технологии“³⁰¹. Како пионер на тоталниот театар којшто ги обзема сетилата и чувствата за да го поттикне умот, Де Гелдерод има значајно влијание врз развојот на европскиот театар во 20 век.

Тој го напишал „Пантаглез“ во 1929 година за својот пријател, фламанскиот комичар Рена Верејан (Renaat Verheyen, 1904 – 1930), кој, за жал, починал млад, и тоа набргу откако ја одиграл насловната улога. Текстот ја доживува својата праизведба на 24.4.1930 година, на сцената на Фламанскиот народен театар (Vlaamse Volkstoneel) во Брисел.

Авторот го одредил делото жанровски како „тажен водвиљ“ (или „водвиљ што натажува“), во којшто драмското дејство се случува „во еден европски град, ден по војната и во предвечерјето на нова војна“ и се развива линеарно низ 9 слики поделени во 3 чина – I чин: слика 1 – 3, II чин: слика 4 – 7, III чин: слика 8 – 9 и епилог (Ad libitum³⁰²), за којшто авторот прибележал дека не е задолжително да се поставува.

²⁹⁹ Милчин, 2019.

³⁰⁰ Knapp, 1985.

³⁰¹ ... čiji je cilj iskoristiti sva raspoloživa sredstva u svrhu stvaranja spektakla koji se oslanja na sva osjetila i tako stvara dojam totaliteta i bogatstva značenja, koja očaravaju i zavode publiku. Tom kazalištu na raspolaganju stoje sva tehnička sredstva (postojećih i nadolazećih vrsta) osobito moderna sredstva mašinerije, pomične pozornice i audiovizuelne tehnologije.“ (Pavis, 2004)

³⁰² (лат.) опционално, по желба, незадолжително

Насловниот лик, Пантаглез, како што вели самиот за себе, е *философ од професија* и анонимен автор на политички памфлети и статии во женско списание. На својот 40-ти роденден, иако свесен дека ништо значајно не направил во животот, решава дека ќе биде добро расположен и дека секогаш што ќе го сретне ќе го поздрави со „Колку убав ден!“, несвесен дека токму оваа толку секојдневна реченица е тајниот сигнал за планираното и со нетрпение очекувано востание на либералите. Со истиот оптимистичен поздрав ќе им се обрати и на членовите на револуционерниот комитет – келнерот Инокентиј, црнецот Бамбула, поетот Лекидам и куциот Бергол, кои, несвесни за постојаната присмотра од агентот на тајната полиција Позон, секој ден мечтаат за револуцијата во крчмата „Објектив“. Иако Пантаглез во нив не препознава револуционери, тие, препознавајќи го во него водачот на Револуцијата, за кого од високобезбедносни причини никој не смее да знае кој е и кога ќе се појави, тргнуваат во финалната пресметка со тоталитарниот угнетувач. Во ноќта на затемнувањето на Сонцето со кое симболично се поклопува и Револуцијата, Пантаглез се вљубува во револуционерката Рашела Зилбершац (Рахилка), која го прогласува за спасител на човештвото и го праќа во поход на тврдината на капитализмот – главниот трезор на државната банка, од каде што треба да го одземе богатството кое сега ѝ припаѓа на револуционерната влада. Сосема случајно, велејќи им на стражарите и на нивниот претрашен генерал Мак Бум да одат по ѓаволите, што повторно излегува дека е тајна воена лозинка, Пантаглез успева и да го одземе државното богатство. Но, за жал, тајната полиција набрзо ги ликвидира револуционерите, а и самиот Пантаглез е осуден на смрт во *pro forma* судски процес. Умирајќи од куршумите на единицата за отстрел на предавниците на државата, Пантаглез иронично се збогува со светот што тоне во крв со извикот „Колку убав ден!“

Иако драмата насмејува, таа е всушност смртно сериозна... Сериозноста и фарсата се состојат во еден ист збор, во една иста сцена. Се смееме, допрени сме и предизвикани сме да размислуваме од ликовите кои се чинат нестварни, а во исто време нивната реалност има неверојатна моќ³⁰³.

Покрај виртуозното преплетување на контрадикциите, јазикот на којшто говорат ликовите на оваа драма е едно од нејзините највпечатливи обележја. Барокно накитен, вознесено лирски или малограѓански приучен, јазикот со којшто говори секој лик произлегува од неговиот возбудлив карактер во којшто, пак, се борат спротивности. А тие, ликовите – полулуѓе-полумарионети, се вплеткуваат во гротескни сцени во кои, иако очајно се обидуваат, речиси никогаш не успеваат да се ослободат од внатрешните и од надворешните ограничувања. Речиси никој од нив не е надарен со визија, малкумина имаат сила да се борат за своите идеи и да ѝ го отворат патот на својата еволуција. Нивната лоша природа и слаб карактер, исто како и непријатните околности во кои се наоѓаат, на крајот ги уништуваат исто како што и тие го уништуваат светот во којшто живеат.

„Пантаглез“ е пиеса во која револуцијата не успева, а револуционерите се егзекутирани од оние против кои се борат. Главната причина за нивната судбина е всушност тоа што се слаби во она што го прават. Фанатичните револуционери кои се соблазнуваат на униформи, медали и возвишени фрази за слободата и правдата, кај Де Гелдерод се, всушност, смешни човечиња на кои им недостасува вистинско човечко достоинство. Таквите не се достојни за големи подвизи каков што е една револуција и поради нивната лична недостатност, таа секогаш пропаѓа. Лекидам мисли дека, бидејќи ниедна

³⁰³ “Although the play provokes much laughter it is wholly serious... The seriousness and the farce are contained in the same words, the same situations. One laughs, is moved and provoked to thought by non-naturalistic characters, who have no actuality, but whose reality has tremendous power.” (Hauger, 1959)

револуција не поминала без вмешаност на некој уметник во неа, самото членување во револуционерниот комитет го прави голем уметник. Бергол, фрустриран од својата попреченост, би го нападнал секој естаблишмент само зашто е естаблишмент. Бамбула е доказ дека меѓу потчинетите има и неуки, суетни и толку зли што се во состојба да ја уништат борбата за својата заедница. Тој го мрази општеството зашто тоа не го прифаќа, па сонува да го замени со одмазднички поредок. Рахилка, образована, софистицирана и длабоко посветена, сонува за денот кога нејзината прогонета еврејска раса конечно ќе им пресуди на своите прогонители. Инокентиј, поранешниот универзитетски професор, интелектуалец кој станува револуционер, дозволува да биде заслепен од идеалите во коишто верува. Фаталната грешка, пак, на Пантаглез е неговата несвесност за светот што го опкружува и за тоа дека во толку зовриени околности е невозможно да се стои настрана и да се потсмева, дека не е возможно да не се учествува – или заземаш страна, или едната или другата страна (или и двете) ќе те прогласат за противник и ќе те казнат поради тоа. И пострашно, иако не препознава многу очигледни нешта, Пантаглез од прва ја препознава сласта на позицијата на моќ и од неговата невиност и простодушност за миг се раѓа диктатор.

ПАНТАГЛЕЗ:

Би било убаво кога и поетите би ги праќале на гилотина. Келнер, дај уште светлина. Не сме ние кој било. Ние умееме да живееме. Донесете оркестар, харфи и чинели. Дајте ми тризабец и плочи со заповеди и, згора на тоа, круна... За да можеме да почнеме, граѓани, мораме најпрвин да си измислиме народ. Ќе го уништиме единствениот вистински бог и ќе си направиме идоли од пластика и синтетика. Јас сум за лажни богови. Ајде, другари... Ви велам, настаните се со попуст. Распродажба на историјата... Дали е премногу доцна да зборуваме за народот? Не. Откако ќе биде пронајден и откако ќе испитаме колку е отпорен на динамитот и на нашите говори, ќе му дадеме пижами, мотоцикли и три кила увозна салама по глава. За другото ќе се погрижиме ние.³⁰⁴

„Пантаглез“ на Де Гелдерод е критика на нехуманите и деструктивни аспекти на политичките револуции, инспирирана од хаотичната политичка сцена во Европа во 1920-те, која ја тресат милитантни демонстрации со црни знамиња, утописка реторика и повици за сечење глави, со кои властите се справуваат со огнени рафали испукани кон толпата и со егзекуции на предводниците. Заедничкиот мотив на сите учесници во оваа револуција е омразата, а од омраза, која е негативна сила, може да се роди само омраза. Омразата може да ги поттикне револуциите, но за тие навистина да донесат позитивни промени, потребен е далеку поинаков влог.

ИНОКЕНТИЈ:

Исполнет со омраза, само би му штетел на вашето општество. Исполнет со омраза, не сум достоин да работам за идеалната револуција. Ќе биде подобро ако исчезнам со својата омраза, зашто од оваа омраза може да се роди само дело полно со омраза, деструктивна и нехумана револуција. Владеењето на духот никогаш нема да дојде. Да завршиме.³⁰⁵

Мрачна гротеска за изневерената надеж

Во 1970 година, Владимир Милчин дипломира театарска режија токму со „Пантаглез“ на Де Гелдерод во Драмски. Се сеќава дека драмата ја купил во Прага истата зима кога на плоштадот Вацлавске намести (Václavské náměstí) се samozапалил Јан Палах (Jan Palach, 1948 – 1969). Иако сè уште студент на Академијата за театар, филм, радио и ТВ во

³⁰⁴ Де Гелдерод, 1929.

³⁰⁵ Де Гелдерод, 1929.

Белград, тоа била негова втора режија во овој театар, откако претходната, 1969 година, на препорака на белградскиот режисер Мирослав Беловиќ (Miroslav Belović, 1927 – 2005), кој поради веќе договорени обврски не можел самиот да ја прифати поканата на театарот да режира, Милчин таму ја поставува „Балада за лузитанското страшило“ („Gesang vom lusitanischen Popanz“, 1967) од Петер Вајс (Peter Weiss, 1916 – 1982).

Две години по утописката Париска пролет (Мај 68) и убивањето на идејата за *социјализам со човечко лице* на Дупчек (Alexander Dubček, 1921 – 1992) од тенковите на Варшавскиот пакт, дипломската претстава на Милчин во која играле некои од најголемите македонски театарски имиња, како Ацо Јовановски (1930 – 2016), Милица Стојанова (1932), Димитар Гешоски (1928 – 1989) и Дарко Дамески (1932 – 1983), била своевиден омаж на прокоцканите надежи на револуционерните *шеесетосмаши*, чии либерални, антивоени и демократски идеи набрзо стануваат узурпирани од десничарите и националистите.

*Тоа само илустрира, тоа е еден од примерите дека кога патот во лево ќе биде затворен, особено ако е затворен од оние кои тврдат дека се левичари, тогаш неминовно патот се отвора кон десно, па стигнува дури и до неонацизам. Тоа беше контекстот за првиот *Пантаглез*³⁰⁶.*

Покрај *свездената* поделба – која денес во македонските театарски институции, речиси сосема непристапни за него, еден дипломец по театарска режија не би можел ни да ја сонува, Милчин вели дека имал среќа да има и одлични креативни соработници – музиката ја пишувал Ристо Аврамовски (1943 – 2007), тогаш млад композитор, сценографијата била на Трајче Јанчевски (1928 – 2015), сликар надреалист и искусен сценограф на Драмски, а костимите на Зорица Младеновиќ (1943), дипломка на Високата школа за декоративни уметности во Париз и костимографка во РТВ Скопје. Од сочуваните фотографии се препознаваат навидум клоновските костими и шминка, нагласените пластични пози и движења на актерите, извесна дистанца за која Милчин се сеќава дека произлегла од претпазливоста која му ја препорачал неговиот професор Хуго Клајн (Hugo Klajn, 1894 – 1981). Уште кога му кажал кој текст го избрал за својата дипломска претстава, бил предупреден од него дека на себе презема ризик. На тогашната Идеолошка комисија на Централниот комитет на Сојузот на комунистите на Македонија, тенденциозно нагласената театралност сепак не ѝ го засенила впечатокот за проблематичноста на содржината, па претставата не доживеала повеќе од три репризи.

Кога Љупчо Тозија³⁰⁷ во Драмски ја направи „Хамлет од Долно Гаштани“³⁰⁸, по претставата беше организиран јавен разговор. Требаше да се тргне претставата, ама да не биде забранета. Да ја нема! Да нема одлука од некоја државна комисија, туку да не се става на репертоар. И паметам дека професорот Георги Сталев³⁰⁹, кој беше член на Идеолошката комисија на ЦК тогаш излезе и рече, парафразирам сега: „Што правиме ние овде толку муабет кога во овој театар има една пострашна претстава во која зад сидот, по една срамна, пропадната, неуспешна револуција се веат југословенски знамиња?!“ Во таа претстава имаше само црни знамиња, немаше црвени! Интересно е тоа, животот го режира така³¹⁰.

³⁰⁶ В. Милчин, 2019.

³⁰⁷ Љупчо Тозија (1947 – 2018), македонски режисер, директор на Македонската радио-телевизија и амбасадор во Италија.

³⁰⁸ според драмата на хрватскиот драмски писател, прозаист, публицист и славист Иво Брешан (Ivo Brešan) „Претставата Хамлет во село Долна Мрдуша“ („Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja“, 1971)

³⁰⁹ Георги Сталев Поповски (1930), македонски поет, прозаист, драмски писател, универзитетски професор и преведувач.

³¹⁰ Милчин, 2019.

По „Пантаглез“ во 1970 година, Милчин поставил уште четири текстови на Мишел де Гелдерод – „Клетиот пејач“ (“Sire Halewijn”, 1934) во 1991 година во Хрватскиот народен театар во Сплит, „Сонцето заоѓа“ (“Le Soleil se couche”, 1934) во 1993 година во Албанската драма во Скопје, „Балада на големиот костур“ (“La Balade du grand macabre”, 1934) во 2004 година во Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп и „Црвената магија“ (“Magie rouge”, 1931) во 2010 година во Народниот театар „Антон Панов“ во Струмица. Самиот ќе рече дека кон драмите на Де Гелдерод го привлекува инспирираноста од фламанското сликарство во кое има маски и ритам, ликовите кои во исто време се и нестварни и реални и фантазмагоричниот свет што ја потенцира универзалноста на темите. Мишел де Гелдерод е несомнено драмскиот писател на Милчин.

Така ќе биде и едно поглавје во моите мемоари што сега ги пишувам, „Мојот автор Гелдерод“³¹¹.

Речиси педесет години по првиот „Пантаглез“ и петнаесет години по својата последна режија во Драмски³¹², во 2017 година Милчин добива покана од театарот повторно да го постави овој текст. Иако политички релевантното програмско уредување не е одлика на македонските театарски институции, чесно е да му се признае на тогашното раководство на театарот свесноста за актуелноста на овој текст во дадениот општествено-политички контекст и атрактивноста на изборот да го режира Милчин. Сепак, поканата преживува две промени на раководството на театарот и неколку седници на уметничкиот совет без извесна одлука за почеток на пробите, кои конечно ќе започнат дури кон крајот на 2019 година.

Од 2017 до крајот на 2019 година, верувањето дека државата по Шарената револуција е ослободена го нагрива *реалполитиката* на новата власт, а очекувањето дека правдата конечно ќе ги стаса оние кои систематски обесправуваа(т) избледе. Правдата, се чини, е толку бавна што воопшто нема ни да дојде. Во ваков општествено-политички контекст, актуелна е претставата која ќе побара одговори на непријатното прашање додека е сè уште жешко – Дали потрошивме уште една револуција? Или можеби, поважно – Како да не ја потрошиме следната?

Има две реченици. Едната е во „Смртта на Дантон“³¹³ – „Револуцијата ги јаде своите деца“. Втората е во „Темната страна на револуцијата“ на историчарот Едмунд Берк³¹⁴ – „Реставрација на стариот режим“. Тоа беше всушност мојот мотив да се вратам на „Пантаглез“.³¹⁵

За секое театролошко истражување, легитимни спознајни перспективи се авторефлексиите, искуствата и знаењата на театарските практичари (изведувачи, актери, режисери итн.). Нивната методолошката саморефлексија е важна за сите фази од процесот на создавање на претставата, исто како што нивното експлицитно, непосредно знаење и искуство е исклучително важно за промислувањето на театарот. За потребите на овој труд, од 3.10.2019 до премиерата, во Драмски ги следев подготовките за претставата „Пантаглез“. Во текот на мизансценските проби, реализирав интервјуа со дел од актерската екипа – Соња Стамболџиоска (1983), Дамјан

³¹¹ Милчин, 2019.

³¹² По дипломската „Пантаглез“ во 1970, Милчин во Драмски ги поставил уште „Бркотница“ (“Narrentanz”, превод од чешки со наслов “Митгај”, 1912) од Лев Бирински (Лео Бирински, 1884 – 1951) во 1980, „Преспански круг со црвена боја“ од Миле Неделковски во 1983, „Земјомерот“ (“Землемер”, 1997) од Николај Кољада (Николај В. Коляда, 1957) и „Марисол“ (“Marisol”, 1992) од Хозе Ривера (José Rivera, 1955) во 2003 година.

³¹³ „Смртта на Дантон“ (“Dantons Tod”, 1835) – драма на германскиот драмски автор, писател и поет Георг Бихнер (Georg Büchner, 1813 – 1837), чие дејство се одвива во времето на Француската револуција.

³¹⁴ “The Evils of Revolution” (1789) – Edmund Burke (1729 – 1797).

³¹⁵ Милчин, 2019

Цветановски (1994), Стефан Вујисиќ (1992), Димитрија Доксевски (1983) и Златко Митрески (1981), а по премиерата разговарав и со Зоран Љутков (1977) и со режисерот Владимир Милчин. Прашањата наменети за актерите требаше да ги осветлат спецификите на нивната работа со режисерот, а од Милчин, освен за соработката со актерите и со креативниот тим, очекував да добијам појасен увид во неговите уметнички мотиви за поставување на овој текст во актуелниот општествено-политички контекст. Цитатите од разговорите со режисерот и со актерите се користени понатаму во овој текст со цел да се елаборираат моите лични согледби до коишто дојдов низ следењето на работата на оваа претстава.

Во текот на процесот екипата беше целосно доследна кон текстот, согласувајќи се на минимални штрихови и промени на формулацијата на некои реплики, со цел некои места да се појаснат или да се засили нивниот ефект. Оригиналниот превод на пиесата од француски на македонски јазик од Најден Настев од 1970 година е верен на специфичниот поетичен и накитен јазик на Де Гелдерод, но често и тешко изговорлив на сцена. Затоа, пред почетокот на пробите, режисерот и Ема Маркоска Милчин направиле јазична редакција на преводот со која овие проблеми се надминати.

Во претставата улогите ги толкуваат 11 актери од ансамблот на Драмски, а во помали улоги како гости се појавуваат четворица млади, сè уште невработени актери. Актерите со режисерот поминаа низ исцрпни анализи на текстот во текот на пробите *на маса*, типични за начинот на работа на Милчин со актерите, за време на кои, меѓу другото, се разговараше и за актуелноста на текстот и за неговите можни значења во современиот контекст. Секој(а) актер(ка), во согласност со развојната фаза на процесот, добиваше индивидуални насоки од режисерот со кои беше упатуван(а) кон различните нивоа на комплексноста на ликот кој го игра и од него/неа се бараше во исто време да има јасна мисла, но и да не интелектуализира, да биде прецизен/прецизна во играта, но и отворен(а) за постојани промени кои, во согласност со жанрот, се секогаш брзи смени на потполни контрадикторности.

Сите актери со кои разговарав во текот на процесот високо ја ценат можноста да соработуваат со Милчин и во неа препознаваат можност и за личен професионален напредок.

Кога дознав дека ќе режира Професорот, си реков: „Леле, морам да играм, инаку ќе се убијам! Не ме ни интересира каква ќе биде претставата, процесот. Морам по 15 години, по студирањето и сè, да видам до кај сум стигнала”³¹⁶.

Забележуваат дека во последниве години, во институцијата во која се вработени, ретко имале можност да соработуваат со режисер во кого имаат доверба, кој има или барем се труди да најде, во најдобар случај заедно со актерите, одговор на нивните дилеми и прашања, во чишто идеи веруваат и со кого имаат креативен процес во којшто се чувствуваат сигурни, слободни и поттикнати да создаваат.

Затоа сакам да работам со такви режисери... затоа што се занимаваат и со многу други работи. Знаеш, не се занимаваат само со тоа нивното, целата таа режија, туку и со други работи кои за мене се значајни како за актер. Тој прогрес кај актерот лично мене ми фали зашто ние имавме еден лош период тука... и во таква констелација ти не можеш како актер да напредуваш... Чувствувам и многу ми е жал, дека нема некој да те испровоцира продуктивно, да те насочува. Професорот те препознава... Точно знае во која насока да те ослободува”³¹⁷.

³¹⁶Стамболциоска, 2019.

³¹⁷ Доксевски, 2019.

Се чувствувам прилично сигурно. Тоа ми е многу драго. Има режисери, те затвараат многу и се чувствуваш дека правиш сè што сакаат тие, а нема никаква поврзаност со твоите полети и идеи. Има режисери кои те оставаат на суво и ништо не ти кажуваат и сè е добро и така веќе немаш чувство кај треба да се оди³¹⁸.

Очекував да биде многу повеќе авторитативен, многу построг. Но ми се допаѓа тоа што... ти дава тотална слобода да направиш што сакаш на сцена... Имам чувство дека имам слобода и тоа уште од првата проба... Ти дава тотална слобода, а ти сепак знаеш од сите насоки коишто се анализирале до тој момент во процесот³¹⁹.

Мислам дека има конкретна цел, ја делиме таа сите, цел, идеја и желба³²⁰.

Бидејќи процесите во кои се чувствуваат сигурни, слободни и поттикнати да создаваат се ретки во институционалните театри и воглавно играат во претстави со сомнителен квалитет кои од нив не бараат особена интелектуална, емотивна, физичка, ниту пак уметничка инвестиција, се чини дека актерите веќе не веруваат дека нивниот ангажман и посветеност имаат смисла. Обесхрабрани се и/или пасивни и во работата врз себе и во онаа на сцена. За жал, таквата пасивност најчесто ги оневозможува вистински да се вложат дури и кога препознаваат дека за тоа имаат можност.

Насловната улога ја игра Зоран Љутков – првенец на театарот и еден од актуелно најангажираните и најпопуларни македонски актери. Љутков, уште како студент на Милчин и во текот на својата професионална кариера, има одиграно неколку значајни главни улоги во негови претстави – позначајни се Верховенски во „Демони“ од Ф. М. Достоевски во МНТ во 2001, „Уште колку пати ќе умираме“ од П. М. Андреевски во НТ – Битола во 2003 и Хлестаков во „Ревизор“ во МНТ во 2006, а го играл и Буребездно во „Балада за големиот костур“, работена по текстот на Де Гелдерод во НТ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп во 2004. И овој пат Милчин му доверува голема и сериозна задача потпирајќи се на неговиот талент, професионалност, но и на неговиот личен карактер којшто добро го познава. Задачата е навистина одговорна – најпрвин, најмалку половина од обемиот текст, обременет со специфичен јазик што тешко се разбира дури и по неколку исчитувања, го изговара токму насловниот лик (текстот и иницијално е пишуван за актер кој ќе ја игра насловната улога). Пиесата жанровски имплицира активна и динамична игра, вистински физички предизвик за актерот чијшто лик се појавува во сите сцени од претставата која трае повеќе од 2 часа. Во текот на следењето на процесот на подготовка, добив впечаток дека режисерот, свесен дека според структурата на текстот, ова е претстава која ќе се темели врз играта на главниот актер, дополнително фокусирано работеше директно со Љутков (кој понекогаш добиваше индикации дури и *во четири очи*), ценејќи дека неговата игра ќе биде одредница и мотор за остатокот од екипата.

Навидум Љутков успева да ја износи двоиполчасовната претстава, чијшто ритам го одредува со својата полетна разиграност, но и со нивото на конкретност на изговорените реплики и сценското дејство. Неговиот Пантаглез е наивна будалетинка, детски суетна и романтично вљублива, која до крајот останува несвесна за вистинската суровост на светот во којшто живее. Но, според честиот недостаток на конкретност на она што го говори и репетитивноста и/или општоста на она што го игра, што, пак, ја доведува во прашање генералната динамика на претставата, се чини дека и актерот останал *несвесен* за комплексната слоевитост на ликот кој го игра и за вистинското значење на претставата во актуелниот контекст. Извесната опседнатост со количината на текстот што му е доверен, а можеби и пиедесталот што го има во *институционалната*

³¹⁸ Цветановски, 2019.

³¹⁹ Митрески, 2019.

³²⁰ Вујисиќ, 2019.

митологија, којшто пристапот на Милчин во поделбата за оваа претстава само го зацврсти, како да го оневозможува да се препушти на вистинска интеракција и креативна соработка со колегите, што на сцената остава впечаток дека меѓу нив и него нема вистински контакт и дека *секој игра за себе*.

Од многубројната актерска екипа, највпечатлива е Соња Стамболциоска. Таа, препознавајќи вистински професионален предизвик во работата на оваа претстава, успева да создаде богата актерска креација, најверна на жанрот. Нејзината Рахилка Зилбершац е гротеска на фанатичниот револуционерен идеализам што се бори со ниските телесни страсти. Нејзините реплики, изговорени така што во исто време се еднакво сериозни и смешни, а без остаток се доживевани докрај, прозвучуваат актуелно, а сценското присуство ѝ е толку интензивно и возбудливо, што публиката жали што овој единствен женски лик се појавува само во неколку сцени од претставата. Чесно е да му се признае вистинско актерско зреење низ работата на оваа претстава на Димитрија Доксевски, кој со улогата на црнецот Бамбула покажува актерски способности сосема различни од оние што сме ги виделе во неговите досегашни улоги. Визуелното богатство на претставата го дополнуваат шармантните креации на членовите на револуционерниот комитет – Златко Митрески како Инокентиј, Дамјан Цветановски како Лекидам и Александар Степанулески (1987) како Бергол, Позон на Стефан Вујисиќ кој наликува на полицаец од стриповите, Генералисимусот со кратки нозе на Предраг Павловски, безрбетниот Адвокат на Игор Георгиев (1986), преплашениот генерал Мак Бум на Лазе Манасковски (1958), бесчувствителниот офицер на Филип Трајковиќ (1982) и комично кореографираните војници на Никола Ристески (1995), Симон Манасковски (1992), Жарко Јовановиќ (1994) и Стефан Петровски (1994).

Играта на актерскиот ансамбл е во линија на жанрот и ги следи насоките поставени заедно со режисерот во текот на процесот – активна и динамична, естетизирана, нагласена до карикатуралност. Специфичната форма на текстот и повеќеслојната симболика, која бара сериозен ангажман и познавање на историјата на револуционерните движења, ако не повеќе, барем од Француската до Октомвриската револуција, се предизвик којшто секој од нив успеал да го совлада во различна мера, па репликите понекогаш не звучат конкретно, што влијае врз содржината, значењето и динамиката на сцените, а токму на таа конкретност на мислата и динамичност на дејството инсистираше режијата. Иако се чини дека потенцијалот што го нуди овој текст и ваквиот процес на работа не е доволно искористен, што, пак, директно влијае врз интензитетот на ефектот и влијанието што оваа претстава може да го има во актуелниот контекст, заедничкиот влог на екипата претставата ја прави кловновски комична карикатура на малиот човек изгубен во вртлозите на историјата, „кој умира како марионета, манипулиран до самиот крај, од силите кои никогаш не можел да ги разбере“³²¹.

За визуелното обликување на претставата, Милчин соработува со својот постојан креативен тим – сценографот Крсте С. Џидров и костимографката Марија Пупучевска. Свесни дека раскошот на сцената неминовно ќе ѝ го донесе жанрот којшто налага динамична игра на многубројната актерска екипа, Милчин и Џидров се согласиле на принцип на поедноставување на визуелните решенија – единствен простор, минимален декор, јасни форми и основни бои. Естетиката е стриповска. Од темнината на сцената во форма на синемаскоп отскокнуваат само неколку детали со јарки бои – црвени знамиња, сребрен сеф, црвен канделабар, црвен телефон и, секако, интензивно жолтата месечина која, кога ќе се појави на сцената, како за миг да нè пренесува во некој азиски театар.

³²¹ Програмче за претставата „Пантаглез“ во режија на В. Милчин, Драмски театар – Скопје, 2019.

Цело време начинот на мислење и на решавање на просторот одеше кон тоа работите да се поедностават. Тие сценски промени и решавање на просторот да не бидат бремене, да не бидат товар, да не те приковаат, да не ти ги врзат рацете. Туку, напротив, да олеснат! Редукцијата е некогаш начин на којшто работите всушност ги правиш побогати³²².

И решенијата на Пупчевска го следат принципот на поедноставување. Видлив е намерниот недостаток на нејзината препознатлива раскошност од материјали и бои, тантели и карнери. Нејзините костими се еклектични, така што често во иста сцена се појавуваат ликови кои како да доаѓаат од различни историски епохи. Тоа, секако, придонесува кон гротеската во која се спојува неспојливото и чија единствена логика е нелогичноста, но и се засилува впечатокот на универзалноста на темата на претставата.

Во оваа претстава на Милчин, иако нема оригинална музика, изборот на музиката која се јавува во претставата прецизно ги следи и ги надополнува сцените. Во текот на процесот, екипата, на предлог на режисерот, заедно преслушуваше современа музика од различни стилови – од world music преку современа класична музика до рап, и заедно носеше одлуки за тоа што би можело да се проба во сцените. Музиката беше присутна од самиот почеток на пробите на сцена, за дополнително да ги мотивира актерите.

Мислам дека музиката е исклучително важна. Таа мотивира... Кога (во процесот) ќе погодиш некоја музика, дури во крајна линија, не мора ни да биде во претставата, таа заменува саати дискусија. Прави некој мост кој инаку многу тешко ќе го направиш само со зборови³²³.

Во крајниот избор се наоѓа и верзија на Том Вејтс (Tom Waits, 1949) и Марк Рибот (Marc Ribot, 1954) од албумот „Песни на отпорот“ (Songs of Resistance, 2018) на познатата италијанска партизанска песна „Збогум, убавице“ (“Bella Ciao”) – инаку, безмалку официјалната химна на т.н. Шарената револуција, која прозвучува кога Пантаглез првпат, не сакајќи, ја најавува револуцијата. Музиката, што е чест случај во претставите на Милчин, освен што има улога да ги потенцира клучните моменти во дејството или да додаде кон атмосферата во сцените, е и самата по себе симбол.

„Пантаглез“, иако во естетка смисла едноставна, е театарски раскошна гротеска која ги деконструира контрадикциите на општествено-политичкиот момент што го живееме и нуди можен одговор на прашањето зошто, по сета еуфорија на големата промена, всушност не доживеавме вистинска катарза. Таа е класична, монументална постановка, каква што му е потребна на репертоарот на секој државен театар кој би требало да се темели врз класични, но и современи драмски дела, како и на постдрамски театар којшто не се потпира врз драмската литература.

Човештвото и денес страда од болеста на заборавот и тоа го плаќа скапо и крваво. Една од мисиите на театарот е да го потсетува човештвото на неостварените и/или злоупотребените идеали, како и на заблудите кои ги заслепуваат и ги онеспособуваат луѓето. Боите се измешани: црвеното е црно, црното е црвено, левото е десно, десното е лево. Убавите денови се денови на помрачување. Помрачување на сонцето и помрачување на умот. Човештвото не научило ништо по сите револуции и контрареволуции. Денес луѓето знаат помалку од она што го знаеле по завршувањето на последната, Втората светска војна. Овој организиран заборав ги прави можни и катастрофите низ кои поминува човештвото на почетокот на 21 век за кој наивно верувавме дека ќе го живееме во „најубавиот од сите светови“³²⁴.

³²² Милчин, 2019.

³²³ Милчин, 2019.

³²⁴ Програмче за претставата „Пантаглез“ во режија на В. Милчин, Драмски театар – Скопје, 2019.

„Пантаглез“ на Милчин им ги фрли в лице до неодамна скандираните револуционерни пароли на оние кои се сега заседнати во фотелјите на власта, за да го предизвика зачмаениот *постреволуционерен* граѓански дух, чијашто критичка острица речиси сосема затапела. Но не ги поштеди ни оние на другата страна од барикадите – кои не веруваат дека е можен подобар свет и кои го презираат човекот кој чувствува граѓанска, морална обврска да се бори и да бара правда.

Критичката позиција на авторот на оваа претстава не е ниту комфортно цинична, ниту ситно критизерска, ниту надмено дидактичка. Таа е позиција на некој кој е засегнат. Некој кој длабоко верувал, пожртвувано се борел, надежта му била изиграна, но секогаш одново, со еднаква посветеност влегувал во нова битка. И веројатно ќе влезе и во следната, со истата верба и пожртвуваност.

Пораката која ја праќа „Пантаглез“ на Милчин е дека идеалите не постојат само за да се скандираат, туку дека тие мора и да се практикуваат. Да се живеат и пред и по револуциите. А за промените да се случат (и да потраат), неопходно е идеалите постојано да се преиспитуваат. Со кратко помнење, без критично промислување, самокритичност, признавање и учење од сопствените грешки – нема вистинска промена.

За жал, историјата тоа повеќепати ни го покажала. Зарем за тоа не е потврда токму повторното поставување на истиот текст во истиот театар од истиот режисер, цели педесет години подоцна? „Пантаглез“ е повторно на сцената на Драмски за да не предупреди да не ги потрошиме и следните педесет.

Сонуваната револуција на македонските театарски институции

Земајќи ги предвид адутите што ги има оваа претстава – враќањето на Милчин во Драмски по цели 15 години, актуелноста на текстот и *провокативноста* на пораките, па и ѕвездената поделба, очекувано беше таа да има силен ефект кај публиката и да поттикне полемики во јавноста.

Премиерата на „Пантаглез“ во Драмски, оние малкумина кои навистина пишуваат за театар, а не ги препишуваат соопштенијата за јавност на маркетиншките служби на театрите, генерално ја дочекаа како враќање на Милчин на сцената на Драмски по повеќе од 15 години. Неколку портали и пишани медиуми ја објавија информацијата за премиерата и пренесоа дел од атмосферата на прес-конференцијата, на која најмногу се говореше за актуелноста на текстот и за мотивите на екипата за негово поставување денес и овде. По премиерата излегуваат два осврти кон претставата – неколкуте реченици на Лилјана Мазова (1946) објавени на 19.11.2019 година во електронското издание на неделниот весник „Глобус“, во коишто реално нема продлабочена рефлексивност, но има, додуша прилично општи, пофалби за режисерот и за главниот актер, и рецензијата на Тони Димков (1969) во шестиот број на „Културен печат“, културниот додаток на дневниот весник „Слободен печат“ од 23-24.11.2019 година, втемелена врз ефектот што претставата го има врз гледачот поради својата актуелност.

Со оваа претстава режисерот Милчин покажува колку точно и прецизно знае да владее со чувствата на гледачот, раскажувајќи приказна за еден обичен човек што може, но не мора да е од нашето време... Иако е познат по користење повеќеслојна симболика, овој пат Милчин се одлучил за класична нарација, со што претставата која трае 2 и пол часа има лесен тек. Во суштина, гледачот не би требало да се плаши од должината на претставата, туку од мислите што би можеле да го обземат по нејзиното гледање³²⁵.

³²⁵ Димков, 2019.

До пандемијата од –КОВИД-19 која ги затвори вратие на театрите за публиката, „Пантаглез“ се играше редовно во Драмски, најмалку двапати во месецот, а изведбите имаа посетеност од публиката вообичаена за нашите театри денес – половично исполнет партер, освен кога не се работи за премиерна изведба кога протоколот го исполнува и последното столче во ложите. Публиката концентрирано ги следеше двете изведби што ги гледав – премиерата и изведбата на 30.1.2020 година, без да пропушти да реагира на поголемите акценти, а некои да ги награди и со аплауз на отворена сцена. Но, ниту на една од изведбите не почувствував особена возбуда во партерот – ниту кај довчерашните револуционери, ниту кај актуелните функционери, ниту кај циничните опозиционери.

Една од основните функции на театарот е да ја трансформира толпата во заедница, обединувајќи ја преку споделеното чувствување на/за она што го гледа на сцената, но и исправајќи ја пред интелектуалниот предизвик да го интерпретира она што го гледа врз основа на своите општествени и индивидуални искуства. Публиката во нашите театри одамна не се наоѓа ниту повикана, ниту предизвикана да чувствува и/или мисли од претставите што ѝ се нудат. Ако не е комплетно незаинтересирана, таа во најдобар случај е пристојна и ништо повеќе од тоа. Театарот кај нас веќе не поттикнува ни уметнички, а уште помалку општествени дебати или промени. За жал, впечатокот е дека „Пантаглез“ не успеа да биде исклучок.

Обидувајќи се да (си) го објаснам несоодветствувањето на резултатот што го гледам на сцена и неговиот ефект во партерот со намерите и заложбите во процесот на подготовките на претставата што ги следев, не можам да не му замерам на Милчин на оптимизмот што не соодветствува со условите во институцијата во која режираше и на одлуката да се потпре на хиерархиите кои ја одржуваат таа институција во *status quo*, веројатно мислејќи дека неговата силна потреба да ја направи оваа претстава, посветеност и ангажман ќе бидат доволна мотивација за екипата да ги реализира своите намери и тие да имаат интензивен ефект кај публиката. За жал, оваа претстава е само уште еден пример дека доколку динамиките во ансамблот останат непроменети, очигледно, ни со многу ентузијазам, пожртвуваност и труд на режисерот, кој ужива почит и има привилегија потполно автономно да носи одлуки на сите нивоа на процесот, нема да се создаде ништо поинакво од она што тој ансамбл, со таква меѓусебна воспоставеност, вообичаено го игра.

Доколку се стави настрана неговиот несомнен професионален капацитет, невозможно е да се одолее на предизвикот да се промислуваат можните интерпретации на одлуката на Милчин токму на Љутков да му ја додели главната улога во претставата која ги деконструира револуционерните идеали на денешницата. Актерот јавно и ангажирано ја застапуваше претходната власт, во чие време стана уметнички директор на Драмскиот театар и директор на Меѓународниот фестивалот на античка драма Стоби, а против која се случи последната голема политичка промена во македонското општество (особено во време на најинтензивните граѓански протести). Промената не ќе беше можна без повеќегодишниот граѓански отпор којшто Владимир Милчин – инаку, долго, упорно и систематски, неколкупати дури и физички напаѓан од таа власт, посветено го поддржуваше и во којшто самиот директно учествуваше. Љутков е денес унапреден во претседател на комисијата за култура на партијата против која беше насочен тој отпор, а Милчин ја задржа својата позиција на критичар на секоја власт, па така и на актуелната.

На моето прашање за можните значења кои на претставата ѝ ги додава неговиот личен политички ангажман, Љутков всушност не ми даде одговор, туку се задржа на тоа дека идеолошките разлики никогаш не го спречувале професионално да соработува со Милчин зашто, како што тврди, во полето на уметноста отсекогаш се разбирале.

Јас си ги спојував работите многу често: Зошто овој текст? Зошто Професорот? Зошто јас Пантаглез? И зошто денес? И некако коментарите после... Не можам да си го дадам тој одговор. Го барав и од политички аспект, какво значење ќе има тоа. Гледајќи дека јас многу често сум поблизок и многу повеќе ги прифаќам ставовите на десницата, а Професорот на левата страна. Тоа не создавало никаква пречка, едноставно се разбираме кога е во прашање уметноста или темите што ги отвораме. Ама реакциите на луѓето беа, особено на луѓето кои ги сметам за интелектуалци, дека точно денес ова требаше да ни се случи. Како тема... И тоа не е современ текст, туку еден текст којшто ни покажа дека ништо не е сменето во однос на функционирањето на борбите за права и за слободи и револуции³²⁶.

Милчин беше поконкретен во својот одговор на истото прашање. За него, разидувањата на личните ставови на актерите со оние на ликовите кои ги играат и/или со идеолошките позиции што ги застапуваат претставите во кои играат се попродуктивни за креативниот процес отколку нивното совпаѓање.

Големiot актер се препознава токму во тоа дека нема да се откаже од себеси како личност, но ќе отелотвори ставови со кои можеби приватно не се согласува. Ако се согласува баш со сè, може да се случи практично да почне на сцена да ги игра своите ставови, да му ги импутира на ликот, што е крајно опасно. Може да го злоупотреби, може да почне да манипулира со него. Големите актери се личности, а големи личности не може да бидат ако немаат доволно широчина³²⁷.

Покрај тоа, во својот избор на главниот актер ја наоѓа провокацијата на хоризонтот на очекувања на публиката, која ја смета за обврска на секое творештво во театарот.

Ебати претставата која нема да ја здрма паланката! И нема да ги разбуди интригите. А во политичката паланка, некој се загрижил дека Милчин, непријателот на ВМРО, му дал да игра насловна улога на Зоран Љутков, кој ги водеше ГДОМ^{328, 329}.

Во одговорот на Милчин препознавам увереност дека театарот, со своите иманентни средства, може да има ефект којшто не е само уметнички. Дека чувството на професионална припадност и уметничките предизвици кои ги споделува екипата му се доволни на режисерот – кој, пак, не се откажува од својата позиција на доминантен автор преку претставата да комуницира идеолошки ставови (кои екипата може, но и воопшто не мора да ги споделува).

Но, ако постои изведувачки потенцијал на разидувањето на идеолошките ставови на актерите со оние што ги застапуваат претставите во коишто играат, останува отворено прашањето – каква е потенцијалноста на нивното совпаѓање? Дали театарот што се занимава со (актуелни) општествено-политички теми, дури и кога жанровски не е експлицитно политички, евозможен без артикулирање на идеолошките позиции на оние кои го создаваат? И на крајот, дали може да се учествува во создавањето театар без да се нарушат удобностите на политичката паланка?

Основна специфичност на претставите на Милчин е дека тие критички го одразуваат актуелниот свет. Приодот и околностите во коишто создава тој се под директно влијание и стимулирани од политиката. Може да се смета дека неговите претстави, рефлектирајќи ги идеите и проблемите од актуелниот општествен живот, претендираат на извесно политичко влијание. Затоа, кога се размислува за неговите претстави, неизбежно се наметнуваат идеите на Брехт (Bertolt Brecht, 1898 – 1956) за општествено одговорниот актер кој е „сензибилизиран да препознае колку улогата која му е доверена

³²⁶ Љутков, 2019.

³²⁷ Милчин, 2019.

³²⁸ Граѓанско движење за одбрана на Македонија.

³²⁹ Милчин, 2019.

во театарот му е потребна на општеството во коешто живее³³⁰. Милчин е експлицитен во тоа дека неговата работа во театарот секогаш тргнува од длабока засегнатост за темите што ги отвора текстот. Тој интерес не е само уметнички предизвик, ниту потреба да се биде оригинален, туку повеќе философски предизвик да се деконструира проблемот во драмата. Се чини дека, следствено, и актерите во неговите претстави, низ карактерите кои ги портретираат, задолжително мора суштински да го разбираат тој општествен проблем, актуелен во светот што ги опкружува и да имаат свест дека нивниот уметничка ангажман во претставата е канал за негова деконструкција во современиот контекст.

Секогаш имало и ќе има актери кои себеси се опишуваат како незаинтересирани за политика и кои на театарот гледаат како на замок од слонова коска... Актерот во средина во која се создава театар мора да биде упатен во политиката исто колку и во сопствената уметност (вештина)³³¹.

Нивото на *упатеноста* за која зборува Брук (Peter Brook, 1925 – 2022), секако го надминува гледањето вечерни вести и читањето преписки по интернет-форумите. Таа упатеност е всушност свест за политичноста која ѝ е иманентна на актерската професија. Познавањата од областа на општествените и уметничките дисциплини врз кои се потпира или на кои реферира драмскиот текст – историјата, философијата, критичките практики, социологијата, музиката и визуелната уметност, се наметнуваат како неопходни во процесите на работа на претставите на Милчин. Тој самиот инсистира на тоа во фазата на исцрпни анализи на текстот, обезбедувајќи материјал и информации за актерите, внимателно избрани за да го поттикнат, а не да го задушат нивниот креативен процес. Анализите на текстот се реализираат преку отворени разговори за општествените актуелности во коишто учествува целата екипа. Тоа е поттик за понатамошна работа врз себеси и врз текстот, која режисерот очекува да се рефлектира во играта на сцена.

За секоја конкретна ситуација во некоја сцена има некоја историја којашто многу точно ја знае, којашто е врзана со темата. Преку војни, писатели, револуционери, поети. Низ конкретен пример ти ја доближува сцената... За секоја сцена има некое негово искуство, дали прочитано, дали преживеано, има многу точни примери како да ја разбереш поточно сцената и ликовите. На една проба, си ставив едни цвикерчиња и излегувам таков, со шлем, со цвикери. Ме застапа и ми вели, „Ти знаеш ли кој е Феликс Сержински?“³³² На КГБ основачот. Личиш на него со цвикерите!“ ... И пауза, тој ме гледа и вели: „Тоа е добро!“³³³

Но неговите очекувања во условите во какви што денес се наоѓаат домашните театарски институции се чинат малку повеќе оптимистични. Невозможно е да се прави и да се игра претстава која зборува за идеалите без идеалистичка посветеност и јасни идеолошки позиции на сите кои ја создаваат. Идеолошката позиција е позицијата на увереност, на (споделена) верба која му е иманентна на секое создавање во театарот. И таа не е конзервативно убедување, покорно согласување, ниту, пак, слепо следење, туку јасна одредница во креативниот процес, на која се согласува и се обврзува целата екипа, за тоа што сакаме да кажеме со претставата која ја играме и зошто ни е важно тоа да биде кажано сега и овде. Не се работи за подаништво, туку за заедништво.

³³⁰ Леловац, 2014.

³³¹ "There were and still are many actors who pride themselves on knowing nothing about politics and who treat the theatre as an ivory tower. An actor in a community that supports theatre must be as much involved in the outside world as in his own craft." (Brook, 1972)

³³² Феликс Е. Сержински (Феликс Едмундович Дзержинский. 1877 – 1926) – полски комунист, основач е на болшевичката тајна полиција Чека, подоцна КГБ.

³³³ Митрески, 2019.

Во закостенетата, со ништо неоправдана, неправедна хиерархија, во недостиг од вистинска ангажираност, посветеност и соработка и нарушени професионални (и човечки) односи, дури и најинтуитивните актери не можат да создаваат над просечното. Во театар во којшто е вистински успех до премиерата да се постигне актерот да го изговори текстот онака како што е напишан, не може да се очекува во партерот да одекнуваат поттексти и да се препознаваат алузии. Ансамблот којшто поминал деценија играјќи репертоар од националистички памфлети или бенигни водвиљчиња, во она што го игра повеќе не препознава рефлексивна, ниту, пак, можност да реферира, да го критикува или да го промени она што го живее. Актерите во националните театри се аполитични, а почесто и политички неукни, дури и кога надвор од нив јавно застапуваат одредени политички партии или платформи. Некои на тоа свесно се определуваат како стратегија за преживување, а некои игнорантно *на театарот гледаат како на замок од слонова коска*.

Знаењето и искуството, прецизните идеи на режисерот како главен автор на претставата – се реализираат преку актерите. Самите по себе, тие (повеќе) не се доволни да се надомести елементарниот недостиг од дејствување на сцена на актерите, кое е основен комуникациски канал на театарот.

Актерството во основа е пренесување значења. Тоа е одредено уште во „Натја Шастра“ⁱⁱⁱ.

Nāṭya na sanskrit znači drama. Nāṭya, вели Муни, е имитација на разни чувства и ситуации од луѓето преку abhinaya (актерство, глума). Зборот Abhinaya е комбинација од два збора – abhi што значи „кој“ и ni што значи „носи“. Што ќе рече, во буквален превод, Abhinaya е пренесување на значењето на драмата/претставата до публиката³³⁴.

А „Пантаглез“ на Милчин претендира да ги комуницира повеќеслојните значења на извонредно комплексниот драмски текст на Де Гелдерод. Намерата на режисерот не е на сцената да постави лесна комедија која ќе се потсмева со револуционерните идеали, туку преку комплексниот жанр на гротеската, да ги деконструира контрадикциите на општествениот момент во којшто живееме. Површната разиграност на актерите-свезди, кои суштински не го разбираат или, пак, (намерно) недоволно продлабочено се занимаваат со значењето на претставата во актуелниот контекст, ниту, пак, интуитивно насетуваат и доволно длабоко допираат до поттекстот (во случајов – повеќе поттексти истовремено) на она што го говорат на сцена, не е доволна за да ја помести, а уште помалку да ја разбуди и онака сè послабо образованата публика, свикната на пропагандистички, додворувачки театар. Политичката коректност нема потенцијал во театарот генерално, а особено не во оној на Милчин. Неговиот, во суштина тотален, театар е невозможен без радикална посветеност.

Недостигот од споделени вредности, елементарен професионален ангажман и пошироко познавање (кое ги надминува професионалните знаења и вештини) за она што се создава и се игра во македонските институционални театри денес е причината поради која на сцените гледаме малограѓански и неубедлив театар. Игнорантноста зад и на сцената е секако производ на условите во институциите (кои се, пак, рефлексивна на условите во коишто ни се наоѓа(ше) општеството), но во исто време, токму таа игнорантност – отсуството на елементарна доверба и солидарност, работа (на себе) и соработка, посветеност и одговорност, отвореност за (само)критика, ги одржува нив во

³³⁴ “The Sanskrit term for ‘Drama’ is Nāṭya. Nāṭya, says, Bharata Muni, is an imitation of the various emotions and situations of the people through abhinaya (acting). The word Abhinaya is a combination of two words, ‘abhi’ meaning ‘towards’ and ‘ni’ meaning ‘carry’. Thus, abhinaya literally means carrying the performance of a play to the point of direct ascertainment of its meaning towards the audience.” (Bhattacharyya & Gupta, 2013)

status quo и оневозможува промена на подобро. Надворешните фактори ги хранат внатрешните и обратно.

Во нашите институционални театри повеќе не е возможно да се создава театар. Оваа теза не се однесува на конкретни театарски форми ниту жанрови, туку на креативниот процес *per se*. Не е прашање дали кај нас може да се прави некаков театар, туку дека реално не може да се прави театар воопшто. Оневозможено е самото создавање. Тоа што *се прави* всушност не е она што мислиме/тврдиме дека го правиме. Без разлика на иницијалните намери, труд и вложување, кои е чесно да им се признаат на некои.

Послабите и посиромашните репертоарни театри се држат до постоечкиот модел плашејќи се од било која форма на алтернативното и поради тоа го губат и репертоарот и театарот. Поспособните членови ќе ги напуштат, а ќе ги напушти и публиката, зашто претставите им стануваат безначајни³³⁵.

Алтернативното не е само прашање на нови содржини, форми или жанрови, прашање е на алтернативен начин на размислување за/во институционалниот театар. Промената, која во традиционалните институции какви што се националните театри се чини радикална, е можна. Таа подразбира деконструкција на востановените институционални динамики и позиционираност – доведување во прашање на она што се чини здраворазумско и истражување на потенцијалите за промена на она што се чини непроменливо. Таквата промена почнува со отфрлање на конвенциите и деконструкција на хиерархиите – со ослободување на првите позиции во поделите и на централното место под рефлаторите од *вообичаените ѕвезди* и овозможување вистински околности за некои други или сосема нови, млади кадри, неоптоварени од институционалните митологии, подготвени посветено да соработуваат во процеси во коишто високо се вреднува и се поттикнува нивниот интелектуален и уметнички ангажман, на теми кои ги разбираат и од кои се лично засегнати. Тоа би требало да биде основа на секое создавање во театарот.

Иако промените обично се очекуваат од помладите автори, режисери и актери, тие во националните театри, кои главно не им се достапни, не успеваат ни да реализираат конвенционални процеси на работа и да создадат претстава која ќе можат одважно да ја впишат во своите професионални резимеа. Најчесто (ако воопшто добијат можност да работат во институциите), немаат слобода да направат поделба каква што им е неопходна, да ангажираат надворешни соработници, работат со исклучително ограничени буџети и во атмосфера на недоверба од ансамлот, без елементарна поддршка од институцијата. Затоа, се чини дека неприкосновена автономија за евентуална промена имаат само потврдените, големи авторитети кои сè уште (барем декларативно) уживаат почит од фелата и од институциите.

Сосема е оправдано што по пет децении работа во и за македонскиот театар, големите режисери-педагози како Милчин очекуваат да ги имаат сите неопходни услови за работа во националните театри – посветен ансамбл, расположлив технички персонал, соодветен буџет и респонзивна управа, за да можат да создаваат во согласност со своите уметнички и професионални принципи, со разумни приспособувања, но без (преголеми) компромиси. Но во тие театри, во нивните первертирани системи на функционирање, за жал, ништо од тоа веќе не може да им биде на располагање како што им било некогаш.

Сепак, само уште тие, големите авторитети, ја имаат привилегијата да не се согласат на таквите услови. Да ги отфрлат малограѓанските испразнети институционални конвенции

³³⁵ "Lošija i siromašnija repertoarska pozorišta držaće se postojećeg modela iz straha od bilo koje vrste alternativnog zbog čega će na kraju izgubiti i pozorište i repertoar. Sposobniji članovi će ih napustiti, kao i publika, pošto će im predstave postati beznačajne." (Klaić, 2016)

и хиерахии – да избираат исклучиво соработници кои можеби не им се познати од порано, но за кои низ процес на отворени аудиции и работилници пред почетокот на работата на претставата ќе утврдат дека имаат професионални капацитети и дека се подготвени на целосен и посветен ангажман и соработка со останатите колеги и со режисерот. На актерите да им се даваат нови предизвици – поинакви улоги и партнери од вообичаените и постојано, заедно со нив, да се рефлектира нивниот индивидуален, но и колективен придонес во креативниот процес.

Сега, како никогаш досега, деликатниот, во основа педагошки, пристап во работата со актерите којшто се темели врз меѓусебна почит, поддршка и рамноправно учество во креативниот процес е неопходен за одново воспоставување здрави динамики помеѓу членовите на ансамблот и враќање на нивната верба во професијата. Тој сега мора да биде примарен, дури и во однос на естетските и уметничките претензии, дотолку што и самиот може да биде материјал за градење на претставата, која секако ќе биде поискрена и поубедлива од која било раскошна постановка. Ваквите процеси имаат потенцијал вистински да ги рехабилитираат институциите однатре и да отвораат простор за неопходните промени коишто единствено можат да го гарантираат нивниот опстанок.

Анализа на педагошката работа на Владимир Милчин на Факултетот за драмски уметности – Скопје

Професорот

Некои од нас имаат среќа да имаат одлични учители, но тие не се одлични зашто имаат пристап до тајните знаења, ниту зашто знаат да ги докажат своите поенти, туку зашто на своите ученици им влеваат самодоверба. Тие ги даруваат своите ученици со страст за нивниот позив и со чувството дека можат. Ги оснажуваат да знаат да продолжат без нив. На крајот, им оставаат простор да не се согласуваат со нив и да се ослободат³³⁶.

Само две години по дипломирањето театарска режија на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград (Akademija za pozorište, film, radio i televiziju – Beograd, денес Факултет за драмски уметности – Белград/Fakultet dramskih umetnosti – Beograd, понатаму во текстот ФДУ – Белград), во 1972 година Милчин бил поканет да работи на Одделот за драмски актери на Високата музичка школа во Скопје. Со класата^{iv} која ја водел заедно со доц. Љубиша Георгиевски поминал две години како хонорарно ангажиран предавач.

Прекинувајќи го работниот однос во Драмата на МНТ, каде што од 1970 бил вработен како драматург, а подоцна и како раководител на Малата сцена, во 1982 година се вратил на тогаш веќе формируваниот Факултет за драмски уметности – Скопје (понатаму во текстот ФДУ), да работи со класата која во 1981 година ја формирал проф. Димитрие Османли. Истата година и редовно се вработил на ФДУ и се здобил со звањето доцент. Во 1986 напредувал во вонреден професор, а во 1991 година бил избран за редовен професор.

На додипломските студии на ФДУ, на студиската програма на Катедрата за драмски актери, го водел предметот Актерска игра 1 – 8. Негови соработници во работата со студентите биле Данчо Чеврески (1951 – 2020, асистент од 1983 до 1989), Мони Дамески

³³⁶ "Some of us are lucky enough to have great teachers, but they are not great because they have access to secret information, or because they are clever at getting their point across, but because they imbue their pupils with confidence. They fill their pupils with a passion for their subject and infuse them with a sense that they *can*, rather than with a sense that they cannot. They empower their pupils to go on after them. Ultimately they can even enable their pupils to disagree with them and to break free." (Donnellan in Stanislavski, 2008)

(р. 1958, асистент во 1985) и Кристина Леловац (помлада асистентка од 2011 до 2013), а најдолго соработувал со Сузана Киранџиска (1963).

Киранџиска е наградувана македонска актерка и педагог. Во студентските денови била дел од Театарската работилница на ФФ. Дипломирала Актерска игра во класата на Владимир Милчин во 1985 година и соработувала со него како актерка во 11 претстави³³⁷, за дел од кои е и наградувана. На ФДУ со Милчин соработувала 20 години – како помлада асистентка од 1992, асистентка од 1995, виш предавач/насловна доцентка од 2006, доцентка од 2010 и вонредна професорка од 2011 година. Денес Киранџиска е редовна професорка по Актерска игра на ФДУ и води класа драмски актери заедно со вонр. проф. Кристина Леловац (помлада асистентка од 2011, доцентка од 2015 и вонредна професорка од 2020 година).

На постдипломските студии по театрологија³³⁸ Милчин го водел предметот Театарска антропологија, на постдипломските театарски (сценско-изведувачки) студии³³⁹ го водел предметот Актерството како синтеза и предметот Постдрамски театар (хепенинг, кабаре, перформанс, комедија stand up) со проф. Сузана Киранџиска и композиторот Марјан Неќак како соработници, а на третиот циклус докторски уметнички студии³⁴⁰ – предметот Актерска игра.

Бил избран за декан на ФДУ во четири мандати – од 1983 до 1985, 1985 до 1987, 1989 до 1991 и од 1991 до 1993 година.

Со своите студенти учествувал на домашните и на меѓународни фестивали, меѓу кои како позначајни се издвојуваат учествата на меѓународниот фестивалот Млад отворен театар (МОТ) во 1983 и во 2013, Меѓународниот фестивал на студентски театри во Лион во 2004, МТФ „Војдан Чернодрински“ во 2007 и во 2012 и Меѓународниот фестивал на театарски академии „Истрополитана проект“ во Братислава во 2012 година.

Покрај работата на ФДУ, Милчин подготвувал и реализирал предавања и работилници по актерска игра и драматургија – работилница со студентите по Актерска игра на Институтот за театар во Ташкент (Tashkent Theater Institute) во 1990, предавање за студентите по драматургија на Театарската академија во Сараево (Akademija scenskih umjetnosti Sarajevo) во 1997, на и на Универзитетот Браун (Brown University) во Провиденс (Providence, Rhode Island), САД во 2013, како и седумдневни работилници со студенти по Актерска игра од Македонија, Германија и Франција (Скопје, Париз, Берлин, Лион и Лил), со јавни презентации (кратки изведувачки форми) „Прашање на точка на гледање“ и „Во Палатата на соништата“ во 2003-2004^{iv} и „Чекајќи ги варварите“ и „Јас, Данил Хармс“ во 2012 година.

За својот придонес во развојот на театарското образование, во 1997 година ја добил наградата „Грозданин кикот“ („Grozdanin Kikot“), што ја доделува Театарот на младите од Мостар (Mostarski Teatar Mladih).

³³⁷ „Како трупата Сина блуза ќе ја прикажеше Животинската фарма од Џорџ Орвел“ (1981), „Пепелашка во поправен дом“ (1982) и „Сцени за шмекерите“ (1984) во Театарска работилница ФФ, „Пиреј“ (1982) во НТ – Битола, „Бакхи“ (1984) на Летните игри во Дубровник, „Калуѓерички тишини“ (1987) во НТ – Битола, „Спиро Црне“ (1989) во НТ – Прилеп, „Лонг плеј“ (1990) во НТ – Битола, „Крик“ (1991) во МНТ, „Централен затвор“ (1992) во НТ – Битола и „Арсениј“ (1993) во НТ – Прилеп.

³³⁸ Формирани на ФДУ во 1999 година од проф. д-р Јелена Лузина.

³³⁹ Формирани на ФДУ во 2010 година.

³⁴⁰ Се реализираат на ФДУ во рамки на Школата за докторски студии на УКИМ – Скопје од 2014 година. Претходно на Институтот за театрологија при ФДУ, во 2000 година се формирани докторски студии по театрологија.

Се пензионирал во 2013 година, две години по редовниот рок за пензија, по дипломирањето на својата десетта^{lvi} класа драмски актери. Денес е еден од менторите на докторски студии на ФДУ.

Повеќедецениската педагошка работа на Владимир Милчин е клучна за афирмирање специфичен модел на актерска игра во македонскиот театар, но и за развојот на македонското актерство воопшто. Во класите кои ги водел на ФДУ до дипломирањето завршиле 83^{lvii} студенти, меѓу кои се некои од денес најактивните и најпознати македонски актери.

Овој текст има за цел да го лоцира влијанието на искуствата на Милчин во експерименталниот театар, со посебен фокус врз работата со театарот-комуна „Театар кај Свети Никита Голтарот“ од 1970 до 1972 година, како обележје на неговиот автентичен пристап во работата со студентите по Актерска игра на ФДУ – Скопје, со која афирмирал специфичен модел на актерска игра.

6.1. Експерименталниот театар на Милчин вон и наспроти институциите

Аматерските (а не дилетантските) уметнички и културни практики – како дел од неоавангардистичките уметнички практики на поранешна Југославија во текот на доцните 60-ти и раните 70-ти години, како и алтернативната култура од 80-тите – би можеле да се толкуваат токму како спротивност на наводниот професионализам на тогашните културни елити. Аматерската уметност (во брехтовска смисла³⁴¹) не беше лоша копија на професионалните уметнички практики, тука не стануваше збор за подражавање на елитната култура како идеолошки идеал на актерот, музичар или сликар дилетант. Токму спротивно, тоа беше учествување во спонтаната идеологија на непосредно радикално интервенирање во културните, општествени и политички сфери на југословенското општество. Тоа е афирмативната и еманципаторската димензија на тој вид радикален аматеризам... „радикално“ е токму самопоистоветувањето на учесниците со позицијата аматер – како отпор против професионалниот елитизам на културниот поредок³⁴².

Почетоците на педагошката дејност на Владимир Милчин коинцидираат со крајот на едно од неговите највпечатливи, а за историјата на македонскиот театар несомнено најзначајни, креативни искуства надвор од театарските институции – работата во експерименталната театарска труппа „Театарот кај Св. Никита Голтарот“.

Искусството со „Театарот кај Св. Никита Голтарот“ е само дел од театарската работа на Милчин надвор од националните институции, која е исклучително значајно обележје на неговата професионална биографија. Таа, пак, почнува токму со формирање на една алтернативна театарска труппа од аматери.

За своја прва инспирација/мотивација за занимавање со театар, не само како алтернатива на оној што актуелно се создавал во институциите, туку и воопшто, Милчин го смета среќавањето со сатиричната и политички ангажирана програма на малите театри во Прага, Р. Чешка, каде што поради скопскиот земјотрес заминал да го заврши средното образование.

³⁴¹ Брехт за аматеризмот на т.н. мали пролетерски театри пишува во своите есеи „Вреди ли да се зборува за аматерските театри?“ („Lohnt es sich, über das Amateurtheater zu sprechen?“, 1939) и „Неколку збора за актерите пролетери“ („Einiges über proletarische Schauspieler“, 1939). Сметајќи го за позитивна појава, тој го разграничува аматеризмот во уметноста од дилентатизмот како *лошо имитирање на професионалците*, којшто оневозможува развој на сопствен начин на создавање уметност. Според него, главната одлика на актерите аматери е *едноставноста на играта*.

³⁴² Милохнич, 2012.

Открив еден свет кој за мене беше комплетно нов. Тоа беа низа малечки самостојни театри – „Седум мали форми“ („SEdm MAlých FORem“). Некои од нив влегоа во историјата на театарот. Во „Дивадло на забрадли“ („Divadlo Na zábradlí“), играше пантомимичарот Ладислав Фиалка, за мене тоа беше целосно откритие, пантомима. Таму се изведоа првите текстови на Вацлав Хавел, еден од авторите на социјалистичкиот театар на апсурдот. Потоа кабаретскиот театар „Семафор“ („Semafor“), кај што настапуваа Јиржи Сухи и Јиржи Шлитр, „Црниот театар“ („Černé Divadlo“) на Јиржи Срнец – форма инспирирана од азискиот театар, за мене откритие на богатството театарско кое постои низ светот... Она што беше најбитно е дека тоа беше еден алтернативен свет кој постоеше, работеше и собираше луѓе во време кога Чехословачка беше пример за потврд сталинизам од она што потоа стана Романија на Чаушеску. Ужасно стегнат режим во кој театрите беа просторот на слобода³⁴³³⁴⁴.

По враќањето во Скопје во декември 1964 година, инспириран од доживувањата во прашките *подземни* театри, Милчин го формирал аматерскиот „не-Театар КАКТУС“³⁴⁵, како своевидна негација на актуелната идеја за институцијата театар, којшто *боцкајќи* се спротивставувал на надменоста и на претенциозноста на националните театри и сатирично ги коментирал општествените актуелности. Со „не-Театар КАКТУС“ Милчин ги режирал претставите „Кактус коктел бр. 1“, „Бла-блу“ и „Кактус коктел бр. 2“ во 1965 година и „Кактус под чадор или рецитал што не е рецитал“ како заедничка режија со Слободан Унковски, „Божем комедија во три чин-чина“ и една надреалистичка сцена, „Другарки и другари или Конференција, како тоа бесконечно звучи“, по текст на Аљоша Руси и Слободан Унковски, повторно во заедничка режија со Слободан Унковски во 1967 година. Во овие први претстави „може да се препознае авторската режисерска поетика (на Милчин) во формирањето – коментар, провокација, концепт“³⁴⁶.

Поради заминувањето на студии, членовите на „не-Театар КАКТУС“ ја прекинале работата, за дел од нив повторно да се соберат во 1970 година и да ја основаат „првата театарска комуна кај нас, а и во целата поранешна Југославија, па и пошироко на балканските простори“³⁴⁷ – „Театарот кај Свети Никита Голтарот“.

Овој театар, како театарска експериментална група, бил формиран врз основа на манифестот „Проект за еден театар '70“, објавен на 27.4.1970 година во младинскиот месечник „Фокус“. Текстот на манифестот го составиле двајца студенти по театарска режија и еден по организација – Владимир Милчин, Слободан Унковски (1948)^{viii} и Мартин Панчевски (1948)^{ix}, само една година по објавувањето на текстот на Питер Брук (Peter Brook, 1925 – 2022) пред формирањето на Интернационален центар за театарски истражувања (International Centre for Theatre Research).

Беше тоа обид да се дефинира сопствен став кон традицијата и кон модерното во театарот (Станиславски, Мејерхољд, Гротовски, Вахтангов, Барба и Ливинг), во

³⁴³ Ладислав Фиалка (Ladislav Fialka, 1931 – 1991) – чехословачки пантомимичар; Вацлав Хавел (Václav Havel, 1936 – 2011) – чешки државник, драматичар и поранешен дисидент, последен претседател на Чехословачка (1989 – 1992) и прв претседател на Република Чешка (1993 – 2003); Јиржи Сухи (Jiří Suchý, 1931) – чешки театарски и филмски актер, писател и композитор; Јиржи Шлитр (Jiří Šlitr, 1924 – 1969) – чешки композитор, пијанист, пејач, актер и сликар; Јиржи Срнец (Jiří Srnec, 1931) – чешки театарски режисер и уметник; Николае Чаушеску (Nicolae Ceaușescu, 1918 – 1989) – романски политичар, комунистички водач на земјата од 1965 до неговата ликвидација во 1989 година.

³⁴⁴ Милчин, 2016.

³⁴⁵ Членови: Владимир Милчин, Слаѓана Крстева, Димче Мешковски, Васил Ќортошев, Наум Пановски, Лиле Сенкова, Рубенс Корубин, а подоцна и Слободан Унковски, Виолета Џолева, Аљоша Руси, Русомир Богдановски и други.

³⁴⁶ Стојаноска, 2018.

³⁴⁷ Никодиновски-Биш, 2007.

*рамките на заложбата да се создаде автентично македонски театарски израз, но врз темелите на она што ни се чинеше како универзално во актерството: поетиката, техниката и етиката*³⁴⁸.

Исклучително е важно да се подвлече дека појавата на ваква иницијатива во македонскиот театар коинцидира со актуелниот вриеж од авангардни тенденции во европскиот и во американскиот театар. Токму во 1968 година – годината на општествени револуции низ Европа и Америка – Питер Брук (Peter Brook, 1925 – 2022) ја објавува револуционерната „Празен простор“ (“The Empty Space”, 1968), книга која имаше клучно влијание во менувањето на западната идеја за театар. Дотогаш, според Брук, сцените на европските театри биле окупирани од *мртов театар* – конвенционален, задушувачки, неоригинален и обично губење време. Во „Празен простор“, Брук формулира своевиден манифест во четири поглавја, за театар кој не е „мртов“, ами *посветен (свет), суров и непосреден*, кој врие од енергијата на актуелниот момент и е исто толку економичен во изразните средства што ги користи како и *сиромашниот театар* на полскиот режисер Жежи Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 – 1999), опишан во неговиот текст „Кон сиромашниот театар“ (“Ku teatrowi ubogiemu”, 1965). Истата 1968 г., Ливинг театарот (The Living Theatre) на американските актери и режисери Џудит Малина (Judith Malina, 1926 – 2015) и Џулијан Бек (Julien Beck, 1925 – 1985), инспирирани од ориенталниот мистицизам, психотерапевтските техники и сонот на Арто во којшто уметноста и животот стануваат едно, ја создаваат „Рај сега“ (“Paradise Now”, 1968). Во оваа култна претстава, трупата која живее заедно и патува и игра по светот ги преиспитува општествените табуа, заговара мир во светот и индивидуални слободи, се конфронтира со публиката, игра со часови до изнемоштеност, сè додека не замине и последниот од гледалиштето.

*Да прашаме
што сме си едни на други во заедничката средина каква што е театарот
Да ги отплеткаме јазлите кои водат во очај,
Да се раздадеме себеси
На масата на публиката (јавноста)
Како послужавници на банкет
Да се ставиме во движење
Како вител што го вовлекува гледачот во дејството
Да ги запалиме тајните мотори на телото,
Да поминеме низ призмата
И да излеземе од виножитото,
Да инсистираме дека е важно она што се случува во затворите
Да викнеме „Не во мое име!“
Кога некого го егзекутираат,
Од театарот да излеземе на улиците и од улиците да влеземе в театар*³⁴⁹.

³⁴⁸ Милчин, 1999.

³⁴⁹ Мисијата на Ливинг театарот според Џулијан Бек.

“To call into question
who we are to each other in the social environment of the theatre,
to undo the knots that lead to misery,
to spread ourselves
across the public’s table
like platters at a banquet,
to set ourselves in motion
like a vortex that pulls the
spectator into action,
to fire the body’s secret engines,
to pass through the prism
and come out a rainbow,

Спротивставувајќи се во духот на револуционерната 1968 на манипулациите и пропагандите што театрално ѝ го сервираат секојдневието на јавноста и на хегемонијата на институционалниот театар којшто ја загубил својата уметничка и општествена релевантност, авторите на „Проектот за еден театар '70“ – единствен ваков текст во македонскиот театар, заговараат театар што ќе биде во центарот на актуелните општествени и политички процеси и ќе мобилизира преку конфронтација и трансформација на популарното јавно мислење.

доста доволно долу

Стилско единство: на „театралноста“ одговараме со „антитеатралност“: Демонстрација, Штајк, Глад, Хепениг, Сит-ин, Поп-концерт, Марш, Протест, Самоспалување, Кукли, Детронизација, Сексуална револуција!³⁵⁰

Во манифестот, јасно ги дефинираат своите политички позиции „но не во духот на практичнополитичките, идеологизирани (партизирани) и прагматистички дејства, туку во димензиите на европската Модерна, која од средината на 19 век, и сè побрзо и посилно оттогаш наваму, се заложува за критички природ, за јасни сознанија за светските процеси и за нивните законитости, за отвореност на сетилата и на умот за реалноста, за ширење на естетското доживување и за творечкиот подем на единката“³⁵¹.

Тие ги елаборираат и своите естетски позиции, поврзувајќи ги со, како што ги нарекуваат, *котите на нашата генерација* – прозата на Орвел (George Orwell, 1903 – 1950), Хаксли (Aldous Huxley, 1894 – 1963), Земјатин (Евгений И. Замятин, 1884 – 1937) и Кафка (Franz Kafka, 1883 – 1924), стиховите на Мајаковски (Владимир В. Маяковский, 1893 – 1930), Гинзберг (Allen Ginsberg, 1926 – 1997) и Боб Дилан (Bob Dylan, 1941), филмовите на Годар (Jean-Luc Godard, 1930), Фелини (Federico Fellini, 1920 – 1993), новиот чешки филм и југословенскиот црн бран, уметноста на Хиеронимус Бош (Hieronymus Bosch, c. 1450 – 1516), Пикасо (Pablo Picasso, 1881 – 1973) и дадаистите и, клучно, методите на физички дејства на Станиславски (Константин С. Станиславский, 1863 – 1938), дијалектиката на Брехт (Berthold Brecht, 1898 – 1956), биомеханиката на Мејерхолд (Всеволод Э. Мейерхолд, 1874 – 1940), актерот-супермарионета на Крег (Edward Gordon Craig, 1872 – 1966), магичниот реализам и гротеската на Вахтангов (Евгений Б. Вахтангов, 1883 – 1922), театарот на суровоста на Арто (Antonin Artaud, 1896 – 1948), сиромашниот театар на Гротовски, уличните хепенинзи на Ливинговците и посветеноста и трансцедентните искуства на ритуалниот театар.

Во текстот на манифестот се претставени и принципите врз кои авторите ќе работат на/во/за театарот што го заговараат. Нив ги втемелуваат во тогаш актуелните, ослободувачки идеи за тоа *што е и што сè може да биде театар*, а тоа е многу повеќе од претстава затворена во сцената-кутија на некој градски театар.

За проучувањата на изведувачките и културни практики (performance studies), поимот „претстава“ е недостатен да ги означи сите облици што во основа го имаат *изведувачкото (performance)*, кое се смета за клучна одредница на театарската уметност. Тоа подразбира „дејства, интеракции и односи“³⁵² помеѓу изведувачите и публиката кои можат „да забавуваат, да создаваат убавина, да ги означат или трансформираат

to insist that what happens in the jails matters,
to cry “Not in my name!”
at the hour of execution,
to move from the theater to the street and from the street to the theater.”

³⁵⁰ Милчин, Унковски и Панчевски, 1970.

³⁵¹ Никодиновски-Биш, 2007.

³⁵² Schekner, 2013

идентитетите, да создадат или одржуваат заедници, да исцелуваат, да подучуваат или убедуваат, да го допрат светото и демонското³⁵³. Изведувачите повеќе не се само актери кои интерпретираат и миметички претставуваат ликови во конвенционалниот вербален театар, туку актанти чија вокална, телесна и/или инструментална изведба претставува подвиг (перформанс)³⁵⁴. Тие и публиката можат да *се сретнат* в театар, но и на улична процесција, на сретсело каде што се играат народни танци, на спортски натпревар, на политички митинг, на работнички протест или на ритуална церемонија во некој храм. Ваквото „проширено поле на театарот“³⁵⁵ подразбира специфичен начин на создавање на сценските изведби (перформанси), фокусиран токму врз интеракциите и односите т.е. на „релацијата: изведувач – сценска изведба – публика“³⁵⁶. Оние кои го создаваат/изведуваат ваквиот театар, ги истражуваат токму овие релации и на тој начин *акумулираат* материјал од којшто се гради сценската изведба. *Експериментирајќи* со психофизичкиот тренинг на изведувачите, тие трагаат по израз што ќе воспоставува и ќе одржува повеќеслојна комуникација со публиката за да ја инволвира во сценски чин којшто е трансформативно искуство за сите вклучени во него, но и за светот во којшто се случува. Експериментот во ваквиот театар е многу повеќе од само формално преуредување. Тој е сфатен како начин театарот повторно да му се врати на театарот, да се обнови неговата специфичност преку негово ослободување од подреденоста кон литературата и кон другите уметности.

Трнувајќи од овие принципи, Голтарите заговараат *театар-школа* во која учат сите – и актерите, и режисерите, и публиката, и тоа учење никогаш не престанува. Нивниот театар, *ослободен од фетишизацијата на просторот*, се случува секаде и во секое време – на улиците, во затворите, во болниците, на железничките станици, во хангарите, гаражите, магацините... и е во свесен *антагонизам со нетрпеливиот, игнорантски и потценувачки менталитет на публиката*. Тој театар не го отфрла, ами постојано му се навраќа за да се конфронтира со локалниот контекст од којшто потекнува.

*Македонија за нас. Визија што ќе ја создадеме.
Не ПРОВИНЦИЈА, ами свет против СВЕТОТ!
Конфронтацијата е вклучување!³⁵⁷*

Манифестот иницијално бил поддржан од Русомир Богдановски (1949)^x, од Аљоша Руси и од Марко Ковачевски (1949), исто така македонски студенти на белградската Академија за театар и филм. Препознавајќи го потенцијалот иницијативата да влијае врз развојот на домашниот театар, со негово приближување до актуелните светски тенденции, кон поддржувачите на „Проектот за еден театар '70“ набргу се приклучиле уште дваесет, тогаш клучни чинители во културниот живот – академици, писатели, сликари, актери, театролози, режисери и раководители на театри³⁵⁸. Тие одговориле на

³⁵³ seven functions of performance:

1 to entertain

2 to create beauty

3 to mark or change identity

4 to make or foster community

5 to heal

6 to teach or persuade

7 to deal with the sacred and the demonic. (Schekner, 2013)

³⁵⁴ Pavis, 2004.

³⁵⁵ Barba i Savarese, 1996.

³⁵⁶ Стојаноска, 2006.

³⁵⁷ Милчин, Унковски и Панчевски, 1970.

³⁵⁸ Александар Алексиев (1929 – 2006) – поет, романописец, критичар, книжевен историчар, театролог и професор на ФДУ, Кочо Битољану (1924 – 2015) — комунист, првоборец и повоен општествен работник, Ксенија Гавриш (1928 – 2016) - новинарка и истакнат културен деец, Горѓи Гошев, Благоја Иванов, Славко Јаневски (1920 – 2000) – македонски раскажувач, романописец, поет, филмски сценарист, есеист и сликар,

писмото кое на 29.5.1970 година Мартин Панчевски го доставил до поединци и до институции, со барање за поддршка за формирање тупа која ќе работи врз принципите елаборирани во манифестот. Кон барањето бил приложен текстот на манифестот, финасиски план и дневен план за работа во манастирот Св. Никита, на падините од планината Скопска Црна Гора, помеѓу селата Бањане, Чучер и Горњане.

Легитимитетот што на иницијативата ѝ го дала нивната поддршка овозможил таа да добие финасии од тогашната Градска конференција на Сојузот на младината на Скопје за да ја реализира својата визија врз воспоставените принципи^{lxi}. Милчин, Панчевски и Унковски, по пат на аудиција за театарски аматери, ги избрале првите Голтари^{lxii} (како што популарно биле нарекувани), со кои на 12.7.1970 година се сместиле во конаците на манастирот Св. Никита^{lxiii}.

Прв ден, 12.7.1970

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

Спиеме во осум соби со по 2-3 кревети.

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

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

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

Во разговорот откривме нови теми. Се задржуваме на секој непознат термин. Луѓето не знаат многу за театарот, некои други ништо. Љубиша се издвојува.

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

7 ч. – будење

до 7,30 – утринска гимнастика

до 8,00 – појадок

до 13,00 – вежби (вокални и физички)

13,30 – 14,00 - ручек

до 17,00 – одмор

17,00 – 20,00 – театарски универзитет

до 20,30 – вечера

до 23,00 – диско и забава (заедничко читање)

дел од генерацијата македонски писатели која ги поставила темелите на современата македонска книжевност, Спасе Куновски (1929 – 1978) — македонски сликар кој се смета за најзначаен претставник на надреализмот и метафизичкото сликарство во Македонија, Петар Мазев (1927 – 1993) — сликар, еден од најзначајните творци на македонската модерна уметност, Матеја Матовски, Илија Милчин, Томе Момировски (1927) — македонски раскажувач, романописец, есеист, критичар и преведувач, Димитрие Османли (1927 – 2006) — филмски и театарски режисер и професор на ФДУ, Душко Перчинков (1939) — македонски сликар, графичар и ликовен педагог, најзначаен претставник на геометриското сликарство, Стојмир Поповски – тогашен управник на МНТ, Киро Поповски (1942 – 1995) — македонски правник и политичар, Драги Тозија (1919 – 1983) — партизан, политичар и општественик, Живко Чинго, Томислав Чокревски (1934 – 2017) — универзитетски професор, социолог и државник, Симон Шемов (1941) — сликар и графичар, еден од првите истражувачи на алтернативните насоки во ликовната уметност во Македонија, Ацо Шопов (1923 – 1982) — македонски поет и преведувач, член на МАНУ и еден од основоположниците на современата македонска поезија.

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

Условите за работа се фантастични.

Вечерта режисерите го направија планот за работата за утре.

Сите членови го избраа текстот, во обем од половина страница, што ќе биде користен на вежбите¹³⁵⁹.

Во манастирот, на *маргините на цивилизацијата*, одвоени од деструкциите на секојдневниот живот, трупата заедно поминала 45 денови, живеејќи, учејќи и работејќи според внимателно уреден дневен распоред што секојдневно го изготвувале Милчин и Унковски, создавајќи локален пример за *Театарот-лабораторија^{xiv}* на Гротовски.

Тоа беше вистинска театарска лабораторија која се одвиваше во услови на комуна, во духот на 1968-та³⁶⁰.

Кон крајот на шеесеттите, во творечката фаза која ја обележува театарот-лабораторија, Гротовски трагал по комплетно напуштање на конвенционалната одвоеност на изведувачот и гледачот, со цел да се достигне театарски чин што ќе биде искуство на ритуализирано преживување на основните митови, архетипови и симболи како суштина на секој театар. Во фокусот на ова трагање, кое се одвивало во затворени групи сместени во оддалечени рурални средини, била токму уметноста на актерот изведувач.

Гротовски е уникатен... зашто никој друг на светот... по Станиславски, не ја истражувал природата на актерството, неговиот феномен, значење, природата и науката на неговите метафизичко-емоционални процеси толку длабоко и целовито како Гротовски³⁶¹.

Главната цел на сложениот психофизички тренинг што го практикувале, а којшто обединувал традиционални источни телесни практики и католички верски ритуали, не била акумулација на вештини, туку елиминација (*via negativa*) на внатрешните (когнитивни и емотивни) и на надворешните (социјални и културни) пречки на актерите, за да се постигне тотален чин на соголупање, на симнување на маските на секојдневниот живот, на *себераздавање*, свечен чин на откровение^{lxv}.

Ваквите *методи*, коишто се израз на моментална креативност и следење импулси, не дозволуваат да бидат буквално пресликани. Тоа е невозможно и бесмислено, зашто секогаш кога ќе бидат лично искусени, тие неминовно се менуваат. Знаејќи дека таа дијалектичност, недофатливост е во основа на секое знаење во театарот, со фасцинација и почит, но без претензија да *лепат етикети* на пристапот што го откривале, Голтарите Милчин и Унковски внимателно ја планирале, ја следеле и ја приспособувале работата кон природата, потребите и развојот на групата на која ѝ припаѓале.

Наутро работеле хата јога, гласовни и физички вежби и етиди преземени од Мејерхољдовата биомеханика, лабораторијата на Гротовски и Бруковите импровизации, а попладне имале проби за претставата „Скици од преданието Каинавелско“, чиј сценослед според стихови од збирките „Евангелието по Итар Пејо“ (1966) и

³⁵⁹ Милчин, 1982.

³⁶⁰ Милчин, 1999.

³⁶¹ "Grotowski... is 'unique' because 'no-one else in the world ... since Stanislavski, has investigated the nature of acting, its phenomenon, its meaning, the nature and science of its mentalphysical-emotional processes as deeply and completely as Grotowski." (Brook, 2002)

„Каинавелија“ (1968) на Славко Јаневски (1920 – 2000)^{lxvi}, паралелно со развојот на пробите, драматуршки го структурирал Русомир Богдановски.

Искусвата и достигнувањата во работата, Милчин и Унковски, но и членовите на групата, уредно го бележеле во дневник.

2. Вежбање

13.7.1970

1) *Говорење текст /унисоно/ Проверка на психо-физичкиот апарат. Резонатори* 2) *Пеење во група /без договор* 3) *„Мува“* 4) *Насочување на гласот во различни правци и различни дистанци /реална мотивација/* 5) *Брзалици „БЕЛ ПЕТЕЛ В ПЕПЕЛ ПРЕТА!“ „КАНТАР КАТРАН НЕ МЕРЕШЕ!“* Рецитирана (доодлање) текст, гласот постепено да расте...

9:30 - 12:30 3 часа

1) *Разговор со едноставни знаци... „ДА“, „НЕ“, „ЗОШТО“, „ТАКА“* 2) *Ритмичко одење за време на кое се вртат рацете и дланките (раменски зглобови) Затвореници во круг* 3) *„Штрк“* 4) *Трчање на врвот од прстите /полетување на тешка птица/ Импулсот за трчање доаѓа од земјата* 5) *Одење со свиткани коленици, кацете на колкови /„Казачок“/ „Амбициозна женска“ со терет одозгора* 6) *Одење со свиткани коленици држејќи се за глуждовите / + скокови* 7) *Одење со малку свиткани коленици, рацете ги додирнуваат надворешните страни на табаните* 8) *Одење со малку свиткани коленици, држејќи ги прстите од нозете со по еден прст од раката* 9) *„Марионета - месечар“ ...* 10) *„Жаба“... 11) Беспредметни дејства (земање, давање, фрлање, фаќање, носење стакло, таџири, коцки, топки... отворање кутија, во неа помала, во неа помала, во неа кукла на федер, боксач) жонглери, еквилибристика³⁶²*

Важно е да се наведе дека ниту Милчин, ниту Унковски никогаш не биле во директен контакт со праксата на Гротовски, на Брук, ни на Ливинговците – на студиите речиси и не учеле за нив, ниту пак биле дел од работилниците, тренинзите и процесите водени од нив или од нивните следбеници. Клучно влијание за формирање на ваквиот професионален интерес на Милчин и Унковски – фокусираноста врз процесот, врз актерскиот тренинг, напуштањето на приматот на текстот и „поставување на движењата, гестовите и акциите на телата на актерите во време, простор и релација со други тела и објекти, во јадрото на театарот“³⁶³ било нивното посветено читање и учење за ваквата пракса во комбинација со можноста во текот на студиите во Белград да ги следат авангардните театри кои настапувале на БИТЕФ (BITEF)³⁶⁴. Нивната работа во (а не со) групата, како за аматерите, така и за нив, била автодидактична. Тие немале супериорна позиција на некој што ги има сите одговори, ами само некој кој ја одржува својата и ја поттикнува љубопитноста на групата со која заедно трага и, неоптоварен од постигнување резултат, се препушта и ужива во тоа трагање. Тоа било клучно за здравите динамики на групата која, како опозит на онаа карактеристична за институционалните театри, Милчин и Унковски особено внимавале да се темели врз

³⁶² Милчин, 1970.

³⁶³ "setting at the theater's core the movements, gestures and actions of the actors' body in time, space and in its relations to other bodies and objects." (Dimitrov, Tanurovska - Kjulavkovski, 2017)

³⁶⁴ BITEF (Beogradski internacionalni teatarski festival) – театарски фестивал што секоја година се организира во Белград, Србија. Основан е во 1967 година, во екот на големите авангардни превирања во европскиот театар (Гротовски, Брук, Барба). Од основањето до денес, програмата БИТЕФ ги следи и ги поддржува најновите театарски тенденции, успешно спојувајќи ги експерименталните форми и класичните дела.

хоризонтална хиерархија, да го храни заедништвото и да ја одржува поттикнувачката работна атмосфера.

Улогата на режисерот кај „Голтарите“ е повеќестрана. Режисерот е психолог, учител на целиот колектив³⁶⁵. Тој создава услови актерите да се „отворат“. Им помага да се ослободат од сите пречки, психолошки и физиолошки, кои им ги создава нивното општествено и индивидуално битие. Тој не ги учи ништо да одглумат, туку им помага да се ослободат од сето она што ги спречува тоа да го направат³⁶⁶.

Унко и јас исто бевме на теренот за игра... донесувавме и однесувавме реквизити³⁶⁷.

Навечер групата се собирала на предавањата на т.н. Театарски универзитет, каде што се читале текстови од авторите спомнати во манифестот и се дискутирале општествени и театарски прашања.

Во духот на сплотеноста со заедницата, пробите на Голтарите биле отворени и редовно посетувани од околните жители, чишто впечатоци разменети на разговорите по пробите им служеле како еден од патоказите за наредните фази на работа. За нив била отворена и првата изведба на претставата „Скици за преданието Каинавелско“, одиграна во дворот на манастирот на 25.7.1970 година, која по четириесет и пет денови интензивна работа – втемелена врз меѓусебна доверба, споделени вредности, заеднички естетски позиции и цели, ентузијазам, соработка, размена и истражување, Голтарите биле спремни ја споделат со публиката.

Од претставата не постои снимка, но од зачуваните фотографии и сценослед, споредени со деталните и екстензивни записи од процесот на подготовки, може да се детектира дека претставата го вообличила процесот којшто останал да биде клучен интерес на сите членови на трупата кои, пак, менувајќи ги своите позиции и состав, одново ја создавале претставата со секоја следна изведба.

Изборот на стиховите на Јаневски за значајните настани и личности од историјата на македонскиот народ и од балканската историја³⁶⁸, опеани со неговиот специфичен поетски јазик којшто познатите сцени од славното национално минато ги претвора во Бројгеловски слики, за да ги деконструира со ослободувачкиот автохтон локален хумор, одговарал на определбата на Голтарите за потрага по секогаш распарчената земја во која „... кога брат очи копа, најдлабоко копа...“³⁶⁹

Стиховите на Јаневски им биле инспирација за импровизациите низ коишто граделе театарски слики со максимално интензивираната изразност на своите тела и гласови и скудни, но максимално функционални, маски, костими и инструменти, заеднички изработени во имповизираната работилница во манастирската трпезарија.

Сцена 1: Коскено море, костурот орач, гавраните и најдениот череп

Сцена 2: Ритуалот на „слепите“ и создавањето на Пејо

Сцена 3: Византија по кој знае којпат ја губи независноста

Сцена 4: Како поп Богомил ги открадна верниците, а Презвитер Козман стана риба

³⁶⁵ од којшто самиот не е исклучен!

³⁶⁶ Ѓиќак, 1971

³⁶⁷ Милчин, 1999.

³⁶⁸ Во стихозбирката „Евангелие по Итар Пејо“, Јаневски ги опеал доаѓањето на Словените на Балканот, св. Кирил и Методиј, св. Климент Охридски, Битката кај Беласица, Маричката битка, Кралете Марко, Карпошовото востание, Константин Миладинов, Гоце Делчев, Мечкин Камен, Балканските војни и поделбата на Македонија, Итар Пејо, Македонскиот фронт, НОБ, земјотресот во Скопје, итн.

³⁶⁹ Милчин, Унковски и Панчевски, 1970.

Сцена 5: Како Самуил им наздравил на слепците, и овие нему. Бог да го прости!

Сцена 6: Ние за каинавелиската историја. Доселување на чумата.

Сцена 7: Како турците си дојдоа и како им се заарни работата. Ашколсун! Како македонците се гостат со телата на Марко и Светецот и какви гурмански разговори водат.

Сцена 8: Горат џамии, синагоги олтари, горат турци, рудари, голтари – Претстава за тоа како Карпош го задавил Шејтанот и како Шејтанот оживеал и го задавил Карпоша, која на народот му ја прикажува рударската дружина.

Сцена 9: Како Итар Пејо му ја онади на хилми-Паша булата под кулата и како го онадуваа. Со последици!

Сцена 10: Кога и шинелите маршираат

Сцена 11: Тогаш ќе умре и Каинавелија!³⁷⁰

Во духот на сиромашниот театар на Гротовски и празниот простор на Брук, дворот на манастирот – култен пример на македонската средновековна архитектура и фрескосликарство, бил главниот простор за игра, елементарно омеѓен со „два метра широка и 12 метри долга лента зелен теписон, покриен со малку потесно бело платно, заграден со два реда столови“³⁷¹ за публиката.

Аматерите, ослободени од стравот од грешка од којшто страдаат професионалните актери, без калкулации и претензии, потполно се препуштале и уживале во играта, во заедништвото, и така создале исклучителен пример на посветен театар, којшто како канал на премин води до суштината на она што сме и она што го живееме.

По првата изведба за околните жители, следниот ден претставата била изведена за скопската театарска публика, која според членовите на трупата, била воодушевена од прикажаното. По изведбата во „Св. Никита“, тоа лето Голтарите ја одиграле „Скиците...“ и во дворот на манастирот „Св. Пантелејмон“ во Скопје. Првата изведба во центарот на градот била на 13.12.1970 година, на отворањето на Музејот на современа уметност во Скопје, кога аскетскиот амбиент на манастирот на периферијата бил заменет со изложбената сала на Музејот – исклучителен пример на архитектурата на високиот модернизам и своевиден споменик на светската солидарност во обновата на Скопје по земјотресот во 1963 година.

На почетокот на 1971 година, Голтарите заминале на мала, речиси самофинансирана југословенска турнеја, во рамките на која ја изведувале претставата во Белград, во Нови Сад и во Суботица. Претставата имала одличен прием кај публиката. Критиката во неа го препознала знаењето на иницијаторите на трупата и она стекнатото низ заедничката работа во експерименталниот процес, кое се остварило во естетски автентична синтеза.

Врз принципите на Гротовски, на вибрациите на телото и крикот, на духовниот и физичкиот транс на играта, Милчин и Унковски ја фиксирале битната и крива пулсација на македонскиот национ. Од сцените на братоубиствената предисторија, преку сцените на слепите Самоилови војници, чумите и сите зла кои се таложеле во Македонија, сè до смртта на Итар Пејо и во далечната Австралија, се движеше овој сценски (и македонски) ритуал, оваа крвава македонска (и универзална) процесија, во која господарат смртта, фетишот, гавранот и слободата³⁷².

³⁷⁰ Никодиновски-Биш, 2007.

³⁷¹ Милчин, 1999.

³⁷² Јовановиќ, 1971.

Летото истата година, претставата била изведена на Интернационалниот фестивал на студентски театри (IFSK – Internacionalni Festival Studentskih Kazališta) во Загреб, каде што ја освоила специјалната награда на стручното жири и наградата за најдобра претстава на весникот „Вечерњи лист“ (Večernji list), и на 15-тото издание на Фестивалот на драмските аматери на Југославија (Festival dramskih amatera Jugoslavije) во Хвар, каде што ја добила наградата за најдобра претстава на весникот „Вјесник“ (Vjesnik).

Но настанот што засекогаш ќе ја обележи трупата – ќе ја разобличи малограѓанската (културна) јавност, но ќе биде и своевиден почеток на крајот на Голтарите, е изведбата на „Скиците...“ во црквата „Св. Софија“ во Охрид, во рамките на најрелевантниот домашен уметнички фестивал Охридско лето. На 15.8.1971 година, Ненад Стојановски (1952 – 1998)^{lxvii} во улогата на Итар Пејо, за првпат, самоиницијативно, понесен од интензитетот на изведбата, се соблекол гол за да го одигра оплодувањето на последната грутка македонска земја. Иако реакцијата на присутната публика со громогласен аплауз го наградила моментот во којшто, тоталниот театарски чин предизвикал општа екстаза, малограѓанската јавност не можела да му ја прости голотијата на актерот и тоа во една од најубавите цркви во акрополот на словенската култура, и тоа пред очите на „комплетното политичко раководство на Македонија – Крсте Црвенковски, Лазар Колишевски, Александар Грличков и др.³⁷³ Локалните, но и весниците од сојузните републики пишувале за „скандалот“, а домашната културна сцена се препирала преку спротивставени изјави и соопштенија.

За среќа, тоа не ја разнишало поддршката која Голтарите ја имале од поголемиот дел од професионалната театарска заедница, која главно останала во одбрана на релевантноста на идеите и на естетската ориентација на оваа трупа и била пресудна за „институционализирањето“ на нивната експериментална пракса. Меѓу оние кои ја препознале одговорноста да го заложат својот авторитет во „одбрана“ на Голтарите, а во име на развојот на македонскиот модерен театар, бил и авторот Славко Јаневски.

Од самиот крај се гледа дека тоа веќе не се мои стихови, дека е тоа дијалог меѓу самите актери. Но, јас ја прифаќам нивната верзија. Прашање е сега дали ним им треба помош во име на прогресот. Ако оспориме еден ваков театар, во чие име утре ќе се повикуваме на таа иднина?³⁷⁴

Иако Голтарите престанале да работат кон средината на 1972 година – колку поради естетски несогласувања толку и поради недостиг од простор и ресурси за работа и заминување на студии на поголем дел од членовите, најголем дел од основачите на трупата следните години биле ангажирани како предавачи^{lxviii} на ФДУ, каде што ќе продолжат да вршат педагошка дејност до своето пензионирање, втемелена токму врз голтарските вредности и принципи.

Следејќи го советот што неговиот професор Хуго Клајн (Hugo Klajn, 1894 – 1981)^{lxix} му го дал откако бил гостин на една од пробите на Голтарите – „Владо, ова мора да го продолжите. Без оглед на тоа што сте во институција на плата, ова не смеете да го прекинете“³⁷⁵, Милчин, во 1978 година, веќе вработен во МНТ како драматург и со повеќе од 10 режии во професионалните театри, се придружил кон работата на Театарската работилница на Филозофскиот факултет во Скопје (Театарска работилница ФФ). Во групата главно сочинета од студенти на Филозофскиот факултет во Скопје, аматери кои „театарот го доживуваа како своја голема радост“³⁷⁶ и без претензии да се

³⁷³ Никодиновски-Биш, 2007.

³⁷⁴ Дел од изјавата на Славко Јаневски цитирана кај Zakić, 1971.

³⁷⁵ Милчин, 2016.

³⁷⁶ Никодиновски-Биш, 2007

занимаваат професионално со актерство, Милчин продолжил да работи и по своето вработување како предавач на Факултетот за драмски уметности во Скопје. До 1985 година, кога Театарска работилница ФФ престанала да работи, заедно ги создале претставите „Најмалото театарче *Зелената Гуска*“³⁷⁷ во 1980, „Како трупата *Сина блуза* ќе ја прикажеше *Животинската фарма* од Џорџ Орвел“ во 1981, „Пепелашка во поправен дом“ во 1982 и „Сцени за шмекерите“ во 1984 година, кои се значајно обележје на театрографијата на Милчин, но и исклучителен пример за филозофијата, естетиката, етиката и културното значење на алтернативниот театар. Работата на Театарска работилница ФФ, втемелена врз идеалите на современата модернистичка естетика, универзалната креативност, ангажираноста на актуелната филозофија и на современата уметност, остварени во критички театар на истражување, на заедништво, на веселба и катарза, покрај извонредната популарност во локалниот контекст, била препознаена и афирмирана и од југословенската професионална театарска јавност, претставувана на најзначајните фестивали во републиките (Белград, Загреб, Љубљана, Марибор) и многупати наградувана.

Важно е да се подвлече дека Милчин оставил простор неговите тогашни студенти³⁷⁸ да се вклучат во работата на Театарска работилница ФФ и да ги прошират своите професионални искуства во специфичната средина на аматерска посветеност, креативност, слобода и заедништво, какви што не се среќаваат во театарските институции.

*Зборувам сега за нашите институции. Ти ја цедат енергијата, те принудуваат да се занимаваш со проблеми кои се крајно приземни и приватни и ти полека, со текот на пробите, почнуваш да ги намалуваш своите очекувања и побарувања и правиш сè повеќе компромиси и тоа станува нездраво. Тој организам содржи во себе клетки на гниење. Затоа е таа потреба да да се посветиш на нешто каде што, ако ништо друго, постои доволно љубопитност и доволно страст. Зашто без љубопитност и страст, мислам дека е тешко да се направи добар театар*³⁷⁹.

Од престанокот на работата на Театарската работилница на ФФ до денес, Милчин надвор од институционалните театри работел врз само уште две претстави – „Мечка се жени“ според „Мечка“ („Медведь“, 1888) од А. П. Чехов (Антон Павлович Чехов, 1860 – 1904) во Театар „Дијалог“ – Скопје во 1992 и „Ужегнатост“ („Prožluklost“, 1966), според радиодрамата на чешкиот книжевник, драмски писател, актер, режисер и педагог Иван Вискочил (Ivan Vyskočil, 1946) со независната трупа „Артопија“ – Скопје во 2018 година. И двете претстави се работени со професионални актери – основачи на независните трупи, низ процес на подготовка што не се разликувал од оној специфичен за институциите.

Експерименталните пристапи, воспоставени во работата со Голтарите, а потврдени со праксата на Театарската работилница ФФ, чии аспекти имплицитно можат да се детектираат во начинот на неговата работа со професионалните ансамбли, Милчин продолжил континуирано и систематски да ги практикува во својата работа со студентите на ФДУ – Скопје.

6.2. Од конаците и улиците до ФДУ

Со вклучувањето на Милчин во формалното театарско образование не само што се легитимирала етиката, начинот на работа, естетиката и општествениот одраз на

³⁷⁷ Неколку сцени биле поставени и изведувани од Театарот кај Св. Никита Голтарот во 1972 година.

³⁷⁸ Во претставите на ТР на ФФ, во време на своите студии, повремено настапувале актерите Љупчо Бреслиски, Ељеса Касо, Сузана Киранциска, Бети Кочовска, Ана Костовска.

³⁷⁹ Милчин, 2016.

театарот што го создавала оваа трупа – формирана во зенитот на авангардни тенденции во западниот театар и во своето време единствена таква на просторите на поранешна Југославија – туку сето ова било препознаено како можност за реформирање на дотогашната студиска програма на ФДУ.

Факултетот за драмски уметности, како дел од Универзитетот „Св. Кирил и Методиј – Скопје“ е основан во 1979 година, врз основа на афирмацијата и развојот на Одделот за драмски актери формиран при Високата музичка школа во Скопје во 1969 година. Одделот бил формиран со цел да се обезбеди продолжување на формалното професионално образование на актерите, кое тогаш завршувало со Државната средна театарска школа. Недостигот од високо образование од областа на театарот во Македонија и дваесет и пет години по формирањето на Македонскиот народен театар (инаку, единствена држава во СФРЈ со ваков случај), само делумно се тампонирал со оддел за драмски актери на македонски јазик на Академијата за театар во Загреб (Akademija za kazališnu i filmsku umjetnost – Zagreb), којшто, поради територијалната оддалеченост, сепак не бил достапен за многумина, па таму се формирале само две класи и дипломирале вкупно две актерки и осум актери³⁸⁰.

Внимателно воспоставената и посветено развивана образовна пракса, втемелена врз универзалните принципи на К. С. Станиславски (Константин Сергеевич Алексеев, познат како Станиславски, 1863 – 1938)^{lxx}, од првите предавачи на Одделот за драмски актери на Високата музичка школа – инаку воспоставувачи на македонскиот професионален и институционален театар, меѓу кои актерите Илија Милчин, Вукосава Донева^{lxxi}, Вукан Диневски^{lxxii} и Илија Џувалековски (1915 – 2004)^{lxxiii} и режисерот Димитрие Османли^{lxxiv}, се афирмирала со уметничкиот и културен придонес уште на првите генерации професионални актери.

Под „образование“ на актерот не го подразбирам само збирот на неговите надворешни манири, неговите извонредни способности за управување со телото и убавината на неговите движења, кои лесно може да се стекнат со тренинг и вежби, туку и на двојните сили на човекот кој се развива на паралелни линии и на резултатот на неговата внатрешна и надворешна култура, што го прави во индивидуално човечко суштество³⁸¹.

Благодарение на одржувањето на прашањето за отворање театарска академија на ниво на општествен проблем и на влијаењето за иницирање промени во образовните политики, во 1976 година Високата музичка школа прераснала во Факултет за музичка и драмска уметност, од којшто во 1979 година се осамостиле две единици – Факултетот за музичка уметност и Факултетот за драмски уметности. Со формирањето на ФДУ, театарската едукација во Македонија на ниво на високо образование се изедначила со актуелните трендови за стекнување класично театарско образование.

Денес, по 43 години, ФДУ – Скопје е „уметнички факултет и научно-наставна институција од подрачјето на драмските уметности, на која се изведуваат универзитетски студии од областа на театарот, филмот и телевизијата низ уметничко и научно творештво, продукција и јавно прикажување на уметничките остварувања, како и издавање книги и публикации“³⁸².

³⁸⁰ Дрваров, 2000.

³⁸¹ “By an actor’s ‘education’ I mean not only the sum-total of his exterior manners, his polished competences of deportment, and the beauty of his movements, which can be easily acquired by training and drill, but the twin forces of a man developing on parallel lines, and the result of internal and external culture, which makes him unto an individual human being.” (Stanislavsky, 1988)

³⁸² http://www.fdu.ukim.edu.mk/index.php?mn_sel=fdu_ab

На катедрата за драмски актери, како на почетоците така и денес, се образуваат најголем дел од студентите на ФДУ и со неа се афилирани мнозинството професори и предавачи на факултетот. Клучна цел на студиската програма на катедрата е развојот на комплетната личност на идните актерки и актери – на нивните глас, тело, интелект, чувства, познавања за драмската литература, но и разбирање на општествената улога на својата професија и на театарот воопшто.

Студиската програма се темели врз задолжителните предмети: Актерска игра, Сценски говор, Техника на гласот, Сценски движења и танци, Филмска, ТВ и радиоигра, Историја на светската драма и театар, Македонска драма и театар и Историја на уметноста, нудејќи им на студентите можност за избор од предметите Сценски борби и акробатика, Соло пеење, Интерпретација на сонг, Македонски јазик со правоговор, Психологија и психопатологија, Основи на театарска режија, Основи на филмска и ТВ-режија, Историја на филмот, Основи на менаџмент во културата и уметноста и др.

Основниот и единствен осмосеместрален предмет во програмата на катедрата за драмски актери е предметот Актерска игра, чија програма денес „се базира врз универзалните принципи на К. С. Станиславски и неговите ученици и следбеници, дополнети со теоријата и праксата на Брехтовиот театар, како и на Јежи Гротовски, Питер Брук и другите режисери-педагози на XX век“³⁸³ без кои не може да се замисли театарот денес, исто како што „ниедна реставрација не може да се замисли без револуцијата што ѝ претходела“³⁸⁴.

Предметот го водат професори и нивни избрани соработници (доценти и асистенти) кои, според принципот на организација на предметната програма, водат и класи драмски актери во текот на нивното четиригодишно студирање. Во текот на својата педагошка работа на ФДУ, Милчин го предавал предметот „Актерска игра 1-8“ на вкупно десет класи, од кои седум, заедно со своите соработници, ги водел во текот на целото студирање.

Во 1972 година, на Одделот за актери на Високата музичка школа, чија програма била строго втемелена врз принципите за психолошки реализам на Станиславски, Милчин дошол со знаењето стекнато од својот професор по театарска режија на Академијата во Белград. Хуго Клајн „му должел многу на Станиславски и за својот начин на работа и за неговото теориско образложение“³⁸⁵. Книгата на Клајн „Основни проблеми на режијата“ („Osnovni problemi režije“, 1951), особено екстензивното поглавје за работата на режисерот со актерите, со која тој ја пренесува својата дваесетгодишна пракса на режисер-аналитичар, е своевидна основа за системот на актерството и режијата врз којшто и денес се потпираат студиските програми на театарските школи во регионот. Но оваа книга, исто како што ја реализирал и својата педагошка пракса, Клајн во однос на „Системот“ на Станиславски ја пишувал со „став исполнет со почит и свест за значењето на тоа дело, што сепак подразбира целосно критички став заснован врз сознанијата за животноста и за непрекинатата подвижност на театарот, па и на сите теории за него“³⁸⁶.

*Кога размислувам за својот пат, постојано се гледам себеси во тој критички однос кон се*³⁸⁷.

³⁸³ http://www.fdu.ukim.edu.mk/index.php?mn_sel=fdu_ab

³⁸⁴ Милчин и Маркоска, 1990.

³⁸⁵ „... Stanislavskom mnogo duguje za svoj način rada i za njegovo teorijsko obrazloženje“ (Drašković, 1979)

³⁸⁶ „... stav pun poštovanja i svesti o značenju tog dela, što opet, podrazumeva i potpuni kritički stav koji se zasniva na saznanju životnosti i neprekidne pokretljivosti pozorišta pa i svih teorija o njemu“ (Drašković, 1979)

³⁸⁷ „Kada razmišljam o svom putu stalno vidim sebe u tom kritičkom odnosu prema svemu.“ (Klajn, 1979)

Благодарение на совладаната пракса на режисер-аналитичар на студиите кај д-р Клајн, како и низ својата дотогашна уметничка работа, Милчин бил целосно подготвен да ги води студентите по актерство на ФДУ низ процесот на професионална подготовка втемелена на начелата на „Системот“ на Станиславски, чија крајна цел е постигнување конкретност на актерскиот израз во зададени сценски околности и психолошка вистинитост на внатрешното дејство. На студентите им овозможувал да поминат низ искуството на подготовка на монолошки, дијалошки и колективни сцени во кои основата на сценското дејство е вистина, поддржувајќи ги во анализите на текстот (парчињата и целината) и на карактеристиките и задачата на ликовите и во утврдувањето на говорните и на физичките дејства, поттекстот и логичките акценти.

Од друга страна, критичката позиција кон „Системот“ на Станиславски, задржувајќи ја почитта и свеста за неговата значајност, Милчин ја градел врз знаењата за „усвоеното па преработено искуство на времето кое поминало од Станиславски до Клајн“³⁸⁸ што ги добил од својот професор, а особено врз искуствата на времето од Клајн до него самиот – периодот на актуелизација на најавангардните критички преиспитувања на Станиславски од Арто, Гротовски, Брехт, Брук и Маровиц (Charles Marowitz, 1934 – 2014)³⁸⁹, Ливинговците.

Воспитувани на Станиславски и на идејата за внатрешна вистина, главното поместување за нас беше откритието дека постои и надворешна вистина и дека, во определени контексти, таа може да биде поуверлива од внатрешната. Уште потешко беше да сфатиме дека вештината и совршената уметничка измама можат да создадат избилство виситини за публиката и дека тие се легитимни, во согласност со прагматичките закони на актерската уметност. Аргументот на Системот за внатрешна вистина важи само доколку неговото главно тврдење е вистинито: имено, дека гледачот го доживува чувството со истиот интензитет со којшто го доживува и актерот³⁸⁹.

Ваквите критички преиспитувања Милчин практично ги искусил како дел од Голтарите и тоа искуство ги (до)формирало начелата врз коишто ја поставил и ја практикувал својата педагошка пракса. Неа продолжил да ја развива со сознанијата за животноста и за непрекинатата подвижност на театарот, па и на сите теории за него, што ги акумулирал не престанувајќи, паралелно со работата на ФДУ, да режира во институционалните театри, но и да работи со експериментални трупи со театарски аматери.

Во овој текст се елаборирани како клучни – за подоцна да бидат и детектирани во процесите на подготовка на две испитни претстави со класите драмски актери на ФДУ како начин за достигнување специфична актерска игра, следниве обележја на педагошката работа на Милчин:

1. Програма дополнета со авангардните критички преиспитувања на Системот на Станиславски на Арто, Мејерхолд, Брехт, Гротовски, Брук и Ливинговците;
2. Учење кое никогаш не престанува: љубопитност, истражување, аналитичност, одложување/отфрлање на резултатот, не акумулација на вештини ами елиминација на пречките, деструкција во име на креацијата;
3. Колективна концепција за театарот: напуштање на хиерархиите, рамноправност и заедништво, споделена одговорност, авторска позиција на сите вклучени во процесот;

³⁸⁸ „usvojenog pa prerađenog iskustva vremena koje je proteklo od Stanislavskog do Klajna.“ (Drašković, 1979)

³⁸⁹ Чарлс Маровиц кај Милчин и Маркоска, 1990.

4. Професионална етика за ново достоинство на театарот: радикален аматеризам, театарот прво како идеал, а потоа како извор на егзистенција и
5. Политичноста на театарот како општествен феномен: алтернатива, актуелност, активизам.

Естетската и етичката позиција кон актерството како уметност и кон театарот како општествен феномен коишто го детерминираат неговиот приод во работата со студентите по актерство на ФДУ не отстапуваат од оние елаборирани во „Проектот за еден театар '70“.

Во програмата на предметот Актерска игра, покрај системот на Станиславски, Милчин ги внел *котите на генерацијата* на Голтарите – дијалектиката на Брехт и неговото сфаќање на политичноста на театарот, вежбите од биомеханиката на Мејерхољд, постулатите на театарот на суровоста на Арто, експерименталноста на сиромашниот театар на Гротовски, истражувањата на источните изведувачки традиции на Брук и посветеноста и трансцедентните искуства на ритуалниот театар. Во работата со студентите во различни фази од студиите, задолжително практикувал вежби од Мејерхољдовата биомеханика, од лабораторијата на Гротовски и Брукови импровизации.

Во својата педагошката работа поаѓал од етичката позиција дека студентите се индивидуи со сопствени квалитети и предизвици, а обврската на педагогот е да го насети/најде најсоодветниот начин да ги поттикне да го препознаат и да го развиваат својот актерски талент. Во основата на ваквата позиција се препознава *via negativa* пристапот на Гротовски, практикуван и од Голтарите, според којшто истражувањата на актерската уметност (што, во основа, е професионалната подготовка на актерите) не подразбираат акумулација на вештини, туку елиминација на внатрешни и надворешни пречки, наметнати од интимните чувства, но и од општествените и културните конструкти и конвенции, со коишто се судира секој актер.

Неговите пристапи во работата со студентите се потпирале врз *голтарските* вредности и принципи за уметничко создавање во атмосфера на заедништво, ослободено од хиерархии, низ продлабочена аналитичност, постојано истражување, одложување и отфрлање на резултатите (деструкција во име на нова креација) – учење кое никогаш не престанува.

6/ Театар-школа

...

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

Нашата цел е да изградиме актери комплетни личности.

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

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

Во текот на работата континуирано го следиме созревањето на членовите за да спречиме едностранчив занаетски развој.

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

Сето ова е насочено кон тоа актерите да можат да играат на секое место и пред секаква публика³⁹⁰.

Концепцијата на театарот како свечено заедништво со потенцијал за градење идеолошки заедници³⁹¹ била клучно обележје на комуната на Голтарите. Во контекст на актуелните либералистички тенденции во животот и културата, тие ги афирмирале индивидуалните слободи не како самодоволност и егоизам, туку низ здружување и обединување, низ заеднички живот неодвоен од татарот што го создавале.

7/ Комуна

Колективниот дух е основниот и највисокиот принцип на групата. Од него поаѓаме и кон него се стремиме.

Токму затоа системот на ѕвезди и првенци го одбиваме.

Сите членови на театарот еднакво се наградени³⁹².

Во работата со своите класи, Милчин вложувал во воспоставувањето и во одржувањето на заедништвото кое не се остварува низ поистоветување, ами низ прегрнување на различностите како вредност. Студентите ги оценувал не само според нивниот уметнички развој, туку и според разбирањето на пресудната важност за театарот на соработката и размената, на сочувството, меѓусебната почит и поддршка, на потребата еден од друг и на грижата еден за друг и за заедничкото.

Колективноста се остварувала низ групните вежби, заедничките анализи и разговори, но и низ учеството на студентите во создавањето на испитните претстави не само како актери, туку и во развојот на испитните претстави, сценските решенија и визуелното обликување – изборот на текст и улоги, поставување мизансцен и развој на сцени низ импровизации, избор на костими, декор, музика, рекламен материјал и сл.

Милчин ги поттикнувал и ги поддржувал студентите во откривањето на професијата, но не со напуштање, ами со негување на првичната страст за својот позив за која *театарот е прво идеал, а потоа можност за егзистенција* и уживањето во играта кое ги штити од *едностранчив занатски развој*, од закостенување на кое тешко му одолеваат професионалците. Ненаситната детска љубопитност, младешката смелост, ентузијазам и истрајност – Милчин ги потенцирал како важни начела на етиката на актерската професија како клуч за *достоинство во/на театарот*.

8/ Етика

НЕЗАДОВОЛНИ ОД:

малограѓанштината, меркантилизмот, недисциплината, тезгарскиот дух... фосилизираноста, нафталинската атмосфера... и владеењето на кичот кај нас...

ОД:

Фактот дека театарот е на периферијата на општеството и вон сите општествени текови...

Фактот дека театарот е понижен...

Фактот дека ваквиот театар е непотребен и дека живее по инерција,

СЕ ЗАЛАГАМЕ ЗА:

смелост, некомерцијалност, ентузијазам, истрајност...

млад и свеж дух...

³⁹⁰ Милчин, Унковски и Панчевски, 1970.

³⁹¹ Fischer - Lichte, 2009.

³⁹² Милчин, Унковски и Панчевски, 1970.

*ново достоинство на театарот...
театар кој е прво идеал, а потоа можност за егзистенција...
театар во средиштето на општествените текови...
театар како свеченост и потреба!³⁹³*

Во тоа откривање, исто како и режисерот Милчин во Голтарите, педагогот Милчин не бил оној кој го има целото (тајно) знаење, кој практикува монолитен метод за да дојде до однапред планираниот резултат, ниту некој кој од повластена позиција набљудува однадвор, Напротив. Во процесот тој се нурнувал целосно, за да учи заедно со/од студентите.

Јас немам илузија дека некому можам да му дадам талент. Јас само можам да помогнам, ако постои талентот, тој да може да профункционира. Можам да се обидам да создадам услови во кои тој талент ќе излезе на површина и ќе почне да се развива... Цело време додека тоа се одвива, имам еден вид размислување, дали јас точно следам каде е проблемот. Јас можам да видам дека има проблем и може да се случи да ми требаат три семестри точно да го пронајдам и можеби уште два семестри заеднички да го најдеме клучот. Тоа е просто нешто што е еднакво на тоа кога јас само посочувам како дијамантот да се бруси самиот себеси ако е дијамант. Дури не се дрзнувам да кажам ни дека јас сум тој што го бруси³⁹⁴.

Односот професор – студент на Милчин бил индивидуализиран, со целосна почит кон специфичниот карактер, потреби и предиспозиции на секој студент, но и деликатен во начинот на којшто ја напуштал формалноста, без притоа да го доведе во прашање авторитетот што не почивал врз стравопочит, ами врз сочувство и доверба и ја одржувал атмосферата на сигурност неопходна за да се биде креативен.

Оваа педагогија подразбира понекогаш викање, скокање, плачење, пцуење, создавање панични ситуации, најчесто намерно, за просто некако да се наруши таа рутинска релација студент – професор. Тој процес не е многу пристоен, би рекол. Понекогаш пристојноста треба со прст в око да се погоди. Може да се случи привремено да биде контрапродуктивна. Ама ако студентот чувствува дека педагогот вложува и нерви и знаење и понекогаш почнува да д’тка зашто не може да исформулира што сака да каже, зашто температурата е крената, тогаш мислам дека студентот ќе има доверба во педагогот. Зашто ова не е ex cathedra работа³⁹⁵.

Со ваквото, голтарско, отфрлање на службената формалност, дистанца и на хиерархиите вообичаени за академијата, Милчин го овозможувал неопходното – да се научи нешто што всушност не може да се научи, зашто студирањето актерство не е процес на учење, ами на еманципација³⁹⁶. Со други зборови, интелигенцијата на студентот не се потпира врз професорот, туку волјата на професорот ја зајакнува волјата на студентот и самодовербата самостојно да учи. Студентите ги откриваат своите потенцијали низ искуства, потпирајќи се врз својата интуиција – која Милчин во текот на студиите постојано ја потенцирал како најважна одлика на актерите, без да имаат постојана потреба од некој кој им наложува решенија. Ваквата поставеност на процесот подразбира студентите да ја споделуваат одговорноста за својот развој со педагогот, свесни дека тој најмногу зависи од нивната отвореност, посветеност и влог.

³⁹³ Милчин, Унковски и Панчевски, 1970.

³⁹⁴ Милчин, 2016.

³⁹⁵ Милчин, 2016.

³⁹⁶ Rancière, 2010.

Како режисер, пак, кој „сфатил и прифатил дека работата со актерите е најтешкиот дел од режијата“³⁹⁷, во работата со студентите Милчин особено внимавал на инстинктите на својата примарна професија, свесен дека неговата задача како професор по Актерска игра е да го обезбеди развојот на секој студент во самосвесен и автентично креативен актер, а не да го врами во реализација на своите уметнички претензии.

*Првата замка за режисерот кој е и педагог, може да биде тоа режисерот во него да брка резултат. Сака тоа што ќе го покаже како испит да биде запакувано фино, изрежирано, при што не се важни студентите, нивните индивидуи, не може да се види колку се промениле во изминатиот семестар или година*³⁹⁸.

Нудејќи повеќе опции и разновиден материјал за испитот по предметот Актерска игра, соодветен на програмата предвидена за секој семестар, Милчин не наложувал поделба, ами грижејќи се за рамноправноста и еднаквиот простор за развој за секого, овозможувал студентите самостојно да носат одлуки за изборот на материјалот врз којшто ќе работат како група – според актуелните заеднички интереси и индивидуално – според личните склоности или предиспозиции.

*Белешка од проба на Голтарите: Она што човек е – е склоност, она што човек може да биде – е способност. Она што човек го има и она што човек може да го даде – тоа е основното при поделбата на карактерите*³⁹⁹.

Еден од клучните критериуми за избор на материјалот, без остаток, била и неговата актуелност во личниот живот на студентите, но и во дадениот општествен момент. Останувајќи доследен во својата работа во театарот на позицијата на *радикален аматер* – оној кој во општествената структура ја задржува позицијата од која социјалните, културните и политичките проблеми и неправди можат јасно да се согледаат само ако се остане ранлив за нив, што, пак, е позиција од која можат да се постават најрадикалните прашања, Милчин на своите студенти им понудил пример за промислување на актерската професија и на театарот во поширокиот општествен контекст.

Внимавајќи постојано да ги насетува и да ги следи нивните интимни расположенија и преокупации, поттикнувал редовни разговори со студентите за нивните мислења и ставови за секојдневните случувања, секогаш од позиција на тоа како можат тие да влијаат врз театарот и како театарот може да влијае врз нив.

*Она што сметам дека е драгоцено во работата е што постојано се работи врз тоа студентите да го развиваат своето критичко мислење, поврзувајќи го она што се случува во процесот на работа (при анализата, дискусиите или кога директно се работи на сцена) со нивното искуство, од нивниот личен живот или од литературата*⁴⁰⁰.

Освен способноста за критичко мислење – исклучително важна за актерската професија, низ разговорите и продлабочените анализи на драмската литература, актерството и театарот, интердисциплинарно и во поширок контекст, Милчин ја развивал кај студентите и свеста за театарот којшто, како општествен феномен, има задача да комуницира со политичките актуелности. Брехтовото разбирање за театарот како уметност која ќе го разори политичкиот и уметнички статус кво⁴⁰¹ била критериумот за избор на материјал за работа што воедно ќе биде можност за студентите, преку својата

³⁹⁷ Милчин, 2016.

³⁹⁸ Милчин, 2016.

³⁹⁹ Преземено од Хуго Клајн кај Никодиновски-Биш, 2007.

⁴⁰⁰ Киранциска, 2008.

⁴⁰¹ Reinelt, 1990.

игра, да го деконструираат и да го искажат својот став за времето и за условите во кое живеат и создаваат.

Со активното вклучување на студентите и со споделување на одговорностите во сите фази од креативниот процес, Милчин гарантирал нивна потполна припадност во процесот, креативна слобода, позиција на авторство и споделена сопственост на уметничкото дело што го создавале заедно, втемелено во општествената актуелност и во отворена комуникација со неа.

6.3. „Театар на бегане“ и „Во потрага по Данил Хармс“

Со цел да се детектираат специфичните пристапи во работата со студентите на ФДУ – Скопје кои соодветствуваат на оние што ги практикувал Милчин во работата во трупата „Театарот Св. Никита Голтарот“ (и подоцна во Театарската работилница ФФ), во овој дел од трудот е анализиран процесот на подготовка на две испитни претстави во шестиот семестар од студиите на класата драмски актери 2005 – 2009, водена од проф. Владимир Милчин и доц. Сузана Киранџиска, и класата 2009 – 2013, водена од проф. Владимир Милчин, проф. Сузана Киранџиска и асс. Кристина Леловац.

Театрографскиот материјал поврзан со испитните претстави – личните белешки од часовите во периодот на подготовки на испитните претстави⁴⁰², снимките и фотографиите, како и текстовите на проф. Киранџиска, со која Милчин најдолго соработувал, за методите користени во нивната работа со студентите на ФДУ, и транскриптот од јавниот разговор со Милчин за етичките и естетските аспекти на занимавањето со театар и обучувањето актери, воден на Академската сцена на ФДУ на 19.3.2016 година – беше искористен да се утврди како со ваквите автентични пристапи во својата педагошка работа Милчин афирмирал специфичен модел на актерска игра, клучна за развојот на македонското актерство.

Според програмата на предметот Актерска игра која се реализира на ФДУ – Скопје, до шестиот семестар на студиите по актерство на студентите треба да им се овозможи (себе)спознавање, освестување и ослободување на нивниот креативен потенцијал, препознавање на театарот како колективна уметничка пракса, остварување на органично говорно и физичко дејство, развивање на способностите за анализа на текст и градење драмски лик во согласност со системот на К. С. Станиславски, актерско изразување втемелено врз говорот на телото и неговата експресија и совладување на вештината на говорење текст во стих, како актерска техника значајно поинаква од дотогаш спознаените.

Потпирајќи се врз знаењата добиени дотогаш и врз совладаните вештини, во вториот семестар од третата година на студиите по актерство, на студентите им се овозможува осознавање нови естетски форми и приоди, кои се специфични за театарот на XX век. Во овој семестар, заедно со своите професори, тие работат врз материјал од жанровите за кои е специфично испреплетувањето на трагичното и комичното, што подразбира стилизацијата на говорното и на физичкото дејство и совладување ново темпо и ритам на актерскиот израз.

Професорите кои ги водат класите имаат целосна слобода во изборот на конкретниот материјал, којшто може да биде составен од фрагменти или од комплетен драмски текст, раскази, поезија и документарни материјали, за да одговара на потребите и на потенцијалите за развој кои студентите, индивидуално и како група, ги имаат во оваа фаза од студирањето.

⁴⁰² Во 2008 како студентка, а во 2012 како асистентка на проф. Милчин и на проф. Киранџиска.

Споредбениот преглед на театрографијата на Милчин и на насловите работени како испитни претстави на класите драмски актери со кои работел, особено во четвртиот и во шестиот семестар, кога во согласност со студиската програма се подготвуваат колективни сценски форми во коишто акцентот е ставен врз различни видови актерско изразување втемелено врз говорот на телото и врз стилизација на говорното и физичкото дејство, може да се забележи повторување на текстовите кои Милчин претходно ги користел во работата со Голтарите и со Театарска работилница ФФ. „Пепелашка во поправен дом“ („Korciuch“, 1981) на полскиот драмски писател Јануш Гловацки (Janusz Głowacki, 1938) ја работел со класата 1997 – 2001 и сцени од „Најмалото театарче *Зелената гуска*“ („Teatrzyk Zielona Gęś“) од полскиот сатиричар Константи Илдефонс Галчински (Konstanty Ildefons Gałczyński, 1905 – 1953) се дел од материјалите користени во испитната претстава „Театар на беганье“ на класата 2005 – 2009. По неговото пензионирање, Киранџиска и Леловац со класата 2013 – 2017 ја поставиле испитната претстава „Како *Класа 13* во 2015 ја одигра *Животинската фарма* од Џорџ Орвел“, според драматизацијата „Како трупата *Сина блуза* ќе ја прикажеше *Животинската фарма* од Џорџ Орвел“ на Аљоша Руси и Милчин, користена во истоимената претстава на Театарска работилница ФФ, и „Пепелашка во поправен дом“ на Гловацки, како испитна претстава на класата 2021 – 2025.

Одговарајќи на интересите и желбите за тоа што би сакале да го играат/искусат во семестарот пред нив, кои студентите ги споделиле во текот на иницијалните разговори, како материјал за работа на испитната претстава по предметот „Актерска игра б“ на класата драмски актери 2005 – 2009 Милчин ѝ понудил три текста што за тема го имаат театарот и патувачките театарски трупи: поетската драма „Шатра“ («Балаганчик», 1906) на рускиот симболист, поет, писател и драматичар Александар А. Блок (Алекса́ндр Алекса́ндрович Бло́к, 1880 –1921), кратките сатирични сценички на Галчински објавувани од 1947 до 1953 во краковскиот литературен журнал „Преродба“ („Przekrój“) под наслов „Театарчето Зелена гуска“ („Teatrzyk Zielona Gęś“) и скечот „Нашиот пријател Рене“ („Náš priateľ René“, 1986) на словачките сатиричари и актери Милан Ласица (Milan Lasica, 1940 – 2021) и Јулиус Сатински (Július Satinský, 1941 – 2002), на македонски преведен како „Нашиот пријател Кузман Капидан“.

Во симболистичката лирска „Шатра“ на Блок, во волшебен свет помеѓу сонот и јавето, се испреплетуваат страста на младешката љубов, слободата на театарот и студенилото на смртта. Ликовите на италијанската комедија дел арте (Commedia dell'arte) – вљубениот Пјеро, кој меланхолично воздивнува по својата лекомислена љубовница Колумбина, која секогаш одново му ја краде ѓаволестиот Арлекин, се среќава со тројца мистици кои ја чекаат смртта и неколку вљубени парови кои се бркаат во ноќта. Првата постановка на „Шатра“ ја режирал токму Мејерхолд во Комиссаржевскиот театар (Драматический театр В.Ф. Комиссаржевской) во Петербург. Претставата, во која и го играл Пјеро, го одбележала почетокот на неговото дистанцирање од системот на Станиславски со свртување кон симболизмот и изведувачките традиции на комедија дел арте и на азискиот театар, коишто ќе бидат вовед во неговите истражувања на биомеханиката.

Кај Ласица и Сатински, двајца патувачки актери, изморени од лошиот прием на романтичарската трагедија на историски теми, ја убедуваат публиката да си замине од театарот, за подоцна да се судрат со градската управа, која се нафаќа идеолошки да ја *прережира* нивната претстава.

Драмолетите на Галчински, пак, ја прикажуваат шарената дружина на најмалото театарче на светот – феноменот на глупоста Јоне Шушумига, националната поетеса Херменигилда Кочубинска, заслужниот ангеолог Професорот Брундибар,

демократскиот пес ексцентрист-атеист Шарко, гордоста на зоологијата Магаренцето Порфирион и љубимецот на публиката Песот Шарко. Тие играат кратки сценички што ги прикажуваат противречностите на националната историја, актуелната култура, но и надворешнополитичките констелации, кои со интервенциите на *одомакување* правени при преводот, но и во работата со студентите, целосно одговараат на локалниот контекст. Врз овој материјал Милчин работел во 1972 година со Голтарите, при што создале серија од сцени што ги изведувале под наслов „Зелената гуска на нашата лудост“ на неколку различни локации низ Скопје, а публиката ја канеле со костимирани поворки по скопските улици. Во 1980 година, од сценичките на Галчински со Театарската работилница на ФФ ја создале претставата „Најмалото театарче на светот *Зелената гуска*“, со која групата „ги изразува идеите на современиот социјален и критички театар, ги застапувала формите на популистичкиот, уличниот и панаѓурски театар и ги следела теориите на дистанцата, физичкиот театар и метатеатарот“⁴⁰³.

По првата фаза на импровизации, за чија основа студентите слободно бирале делови од понудениот материјал, се согласиле дека не би сакале да се откажат од ниту еден од понудените текстови. Одлуката ги довела до монтажа на трите текстови – во која се судриле неколку реалности со што уште повеќе се зајакнал *конфликтот на жанровите*. Тоа им овозможило простор за испробување различни стилови на игра – од панаѓурски театар на забава, песни и игри, импровизации во текот на изведбите, директно обраќање и комуникација со публиката, стилизирана употреба на телото и на маски и костими карактеристични за комедија дел арте.

Процесот на работата на испитната претстава бил организиран така што студентите најпрво самостојно колективно работеле врз сцените во кои слободно ги менувале улогите. Самостојно ги граделе сцените и визуелно, избирајќи костими за себе, реквизити и декор. По прикажувањето на сцените пред професорите, се развивале дискусии за потенцијалот за понатамошен развој и/или редукција на акумулираниот материјал и за евентуалниот редослед и поврзување/вкрстување на сцените во претставата.

*Дискусиите што ги имаме по секоја импровизација се исто толку важни колку и самите импровизации. Во текот на првите две години од заедничката работа, тие се веќе научени дека треба критички (но не и критизерски) да ја гледаат работата на своите колеги и да поставуваат конкретни прашања што можат да им помогнат да ги разрешат проблемите на коишто наидуваат во текот на работата*⁴⁰⁴.

Во ваквиот начин на работа, процесот практично го води влогот и креативноста на студентите – колку индивидуален, толку и колективен. Секој студент го *освојува* своето место во претставата анализирајќи, размислувајќи, предлагајќи, создавајќи за себе, но и за колективот. Така се поттикнува создавање работна атмосфера во која креативноста, радоста на играта е императив кон којшто се стремат сите. Улогата на педагогот е да ги насочува студентите – и индивидуално и како колектив, врз основа на детектирање на потенцијалите што ги покажуваат и предизвиците со кои се соочуваат. Милчин ја имал задачата што попрецизно да ги препознае потребите на студентите и навремено да ги поттикне и да ги поддржи во градењето на заедничкото дело, од материјалот што самите го нудат, што произлегува од нивните идеи и желби. Дополнително, ги мотивирал студентите со музика од која зедно бирале што ќе се користи во сцените, а ги поканил и своите соработници – сценографот Џидров и костимографката Пупучевска да придонесат кон обликувањето на сцената.

⁴⁰³ Никодиновски-Биш, 2007.

⁴⁰⁴ Киранциска, 2008.

Резултатот од работата е речиси двочасовна претстава „Театар на бегање“^{lxvii}, пример за *театар во театар* што прераснува во *театар за театарот*, чие клучно обележје е токму радоста на играта. Студентите, концентрирано, непречено и постојано, со силен интензитет ги користат сите свои изразни средства, играат, пеат и танцуваат, го уриваат четвртиот ѕид за директно да ѝ се обратат на публиката, која лесно ги детектира потсмешливите коментари на дневнополитичките случувања – евтимиот популизам, полуписменото воспевање на националната историја и зачетоците на политичките поделби коишто, во годините што следат, ќе кулминираат во исклучувања, политички прогони и насилство.

Токму од таквиот општествен контекст во февруари 2012, ќе тргнат студентите од класата 2009 – 2013 во процесот на работа на испитната претстава „Во потрага по Данил Хармс“ и во потрагата по одговорот на прашањето како да се рециклира гнилоста и бесмисленоста на секојдневието во нешто што е уметничка вредност.

Во линија на ваквата мотивација, а во согласност со поднасловот на програмата на предметот „Актерска игра б“ – „Жанр и стил“, на студентите на почетокот на семестарот им биле понудени кратките раскази, пиесата „Елисавета Бам“ («Елизавета Бам», 1927), дневничките записи и документите од истрагите и судењето во процесот воден против него од НКВД⁴⁰⁵ како против антисоветски елемент, на авангардниот руски и советски писател и драматичар Данил Хармс (Даниил Ива́нович Ювачёв – Хармс, 1905 – 1942). Кај Хармс неверојатните и неповрзани настани, несреќните случаи, таинствените исчезнувања, насилства, ликвидации и убиства се претставени како апсурдни, фантастични, пародизирани, гротескни сликички од светот на *малите луѓе* – карикатури кои самите себе, а и меѓусебно, се осакатуваат. Токму начинот на којшто мислат овие мали луѓе ќе го диктира стилот на актерската игра по којшто ќе трагаат студентите во процесот на работа врз испитната претстава^{lxviii}.

Со првичното исчитување на зададениот материјал, студентите индивидуално издвоиле по неколку раскази кои им оставиле најголем впечаток и врз кои понатаму би сакале да работат. Милчин инсистирал во секој семестар студентите да добијат можност самите да го изберат материјалот врз којшто ќе работат, наместо тој, како што е вообичаено за актерската професија во конвенционалните театарски средини, да им биде зададен. Целта била секому да му се обезбеди влез во процесот од позиција на лична мотивација која се темели врз интимни пориви.

Кога професорот остава простор студентите сами да одберат сцени кои им оставиле најголем впечаток, постои многу голема веројатност студентот да одбере текст низ којшто сака да проговори за своите лични ставови, стравови, желби, потреби... И тоа е она што е драгоцено во овој процес. Зашто ако актерот постојано се крие од себе, тој само ќе прошета низ театарот и професијата. Професорот Милчин ја поддржува тезата дека актерот треба да се соголи на сцената. Уметноста на актерската игра не смее да се сфаќа како случајност, инспирација, произволност или, пак, само како вроден талент⁴⁰⁶.

По исчитувањето, низ заеднички дискусии во коишто ги нотирале клучните мотиви на испревртениот свет на Хармс – недостигот на логика и конкретност, постојаното испреплетување на реалноста и фантазијата, на сништата и кошмарите, карактерите без индивидуалност и интегритет и неочекуваните пресврти, го изградиле светот во којшто ќе ја градат претставата – малограѓанска средина во која секој стравува од

⁴⁰⁵ Народен комесаријат за внатрешни работи (Народный комиссариат внутренних дел, НКВД) – поранешна јавна и тајна полиција на Советскиот Сојуз, која вршела политички прогони.

⁴⁰⁶ Киранциска, 2008.

секого. Во тој свет сите се задртите старички од параноидните кошмари на Хармс, кои зад старечката немоќ и недоветност ја кријат својата омраза и суровост. Тие старички, забулени во марами, нагрнати со плетени елеци, шетаат наоколу во своите влечки и пантофли и го бараат Хармс за да ѝ го предадат на полицијата.

Процесот продолжил со индивидуални и групни импровизации, инспирирани од кратките раскази „Стариците што паѓаат“ («Вываливающиеся старухи»), „Симфонија“ («Симфония»), „Почеток на убавиот летен ден“ («Начало очень хорошего летнего дня»), „Случки“ («Случаи») и други, неговите песни „Несега“ («Несейчас») и „Пиф, паф, пуф“ («Пиф, паф, пуф»), дневничките записи и извештаите на НКВД. Импровизациите на студентите им овозможувале целосна слобода во изразувањето на својата креативност, фантазија, ставови и верувања, како и на својот талент. Самите ги избрале своите костими кои им помогнале во физичките приспособувања неопходни за постигнувањето на стилот на игра. Милчин ги водел кон препознавање на новите интензивни сценски акценти и развивањето специфичен однос кон нив, што ќе биде најпродуктивен за развојот на сценското дејство. Ги охрабрувал да истражуваат нови можности на стилизирана игра низ развој на специфични физички приспособувања и нагласени акции и реакции. Заедно избирале музика која им била дополнителен поттик и го поддржувала ритмот на нивното сценско дејство – исклучително важен за изведувањето во комичните жанрови.

Резултатот на колективните заложби бил гротескна претстава^{lxviii} за луѓе кои живеат во свет во којшто дури и најситното отклонување од толпата е детектирано како сомнително, и најтивкиот шепот е дочуен и запишан да биде употребен во некоја обвинителна постапка. Студентите го одиграле својот став за светот во којшто, како млади луѓе, се обидуваат да живеат – свет во којшто сите се потенцијални предавници и народни непријатели, па за да не бидат накодошени, заробени и измачувани, самите кодошат, заробуваат, измачуваат и убиваат.

И во „Театар на бегане“ и во „Во потрага по Данил Хармс“, индивидуалната актерската игра на студентите се одликува со изразена чувствителност и јарка експресивност, која, пак, произлегува од едновремена активираност на сите изразни средства што ги поседуваат како актери – емоција, глас, тело. Тие, пак, се плод и во единство со јасната и конкретна мисла развиена низ продлабочените анализи – во разговорите *на маса* и низ импровизациите на сцена.

Нивната колективна игра, како интегрирано мноштво од индивидуалните специфичности, се темели врз споделени вредности и цели, врз меѓусебна доверба, размена, грижа, сочувство и поддршка, врз уживање во заедништвото.

Идеалот кон којшто се стремат е актерска игра како тотален уметнички чин, во којшто, низ потполно разоткривање, ослободување – симнување на маските за кое зборува Гротовски во својот концепт за сиромашен театар, поривот и инстинктите на актерите се во целосно единство со нивното сценско дејствување (спонтаност, органичност), кое едновременно е и интензивно, ритуално, содејствување со публиката.

Иако горенаведените карактеристики можат да се издвојат како извесни обележја, важно е да се подвлече дека Милчин не фаворизирал, ниту, пак, студентите тенденциозно ги насочувал кон конкретен, однапред даден „модел на актерска игра“, што би ги униформирал, без разлика на нивните индивидуални инстинкти и интереси и би ги направил несвесни за специфичните потреби на (жанровски) разновидните проекти во кои можат да учествуваат. Напротив.

Својата и улогата на своите соработници Милчин ја лоцирал во поттикнувањето и во поддржувањето на студентите да ја разбират својата позиција и одговорност во креативниот процес. Таа специфична посветеност подразбира напуштање на испразнетите традиции што го овозможуваат создавањето и постојано одново барање во себе на *новиот актер*, по кој во својата театарска лабораторија⁴⁰⁷ трагале и Питер Брук и Чарлс Маровиц.

ТРАДИЦИОНАЛНИ АКТЕРИ	МОДЕРНИ АКТЕРИ
<i>Да утврдиме</i>	<i>Да анализираме</i>
<i>Фиксирај ги интонациите и значењата</i>	<i>Играј ја смислата, интонациите нека се грижат за себе</i>
<i>Што поскоро утврдувај</i>	<i>Истражувај дури можеш</i>
<i>Играј за смеа</i>	<i>Играј за контакт</i>
<i>Конечни решенија најбрзо што можеш</i>	<i>Конечните решенија одложувај ги и биди секогаш отворен за промени</i>
<i>Лоша публика</i>	<i>Лоша претстава</i>
<i>Примам наредби</i>	<i>Давам сугестии</i>
<i>Да не сум „покриен“?</i>	<i>Дали сум важен на ова место во претставата?</i>
<i>Дали ќе бидам чуен</i>	<i>Дали се јасни моите намери?</i>
<i>Мојот партнер не ми овозможува ништо</i>	<i>Не го добивам она што го очекувам, ќе се приспособам</i>
<i>Како што пробавме</i>	<i>Како што диктира непосредноста на претставата</i>
<i>Да работиме и да го оставиме интелектуализирањето</i>	<i>Да ја откриеме причината за нашите проблеми</i>
<i>Повеќе чувства</i>	<i>Да ги разјасниме намерите за да предизвикаме повеќе чувства</i>
<i>Издржи ја паузата</i>	<i>Исполни ја паузата</i>
<i>Сè е во текстот</i>	<i>Сè е во поттекстот</i>

⁴⁰⁷ Формирана во 1963 година при Кралскиот Шекспировски театар (Royal Shakespeare Company) во Лондон.

Оваа ролја ќе ја играм симболистички

Јас сум негативец

Моето долгогодишно искуство на професионалец ме поучи дека...

Не можам да играм концепт, туку акција

Одбивам да давам морални судови за мојот лик

Никогаш ништо не е исто.

Чарлс Маровиц „Во потрага по новиот актер“, превод на Владимир Милчин и Ема Маркоска, објавен во Кинопис, 1990

Клучната естетска цел на работата со студентите на Милчин бил нивниот развој во „актери кои на сцената живеат поинтензивно одошто во приватниот живот“⁴⁰⁸. Тој интензитет е таков што никако не ја намалува уверливоста на нивното преживување на сцената – главна одредба на системот на Станиславски, туку гарантира дека гледачот го доживува чувството со истиот интензитет со којшто го доживуваат актерите, што, пак, е основната одредница на оние кои клучното начело на Станиславски за *внатрешната вистинитост*, авангардно, го довеле во прашање, ставајќи ја во прв план релацијата на изведувачот и гледачот.

6.4. Новите актер(к)и на македонскиот театар

Милчин ги синтетизирал (1) знаењата стекнати на студиите по театарска режија кај професорот д-р Клајн за работата на режисерот со актерите, втемелена врз критичкиот пристап кон Системот на Станиславски, (2) наученото од своите лични проучувања и особено од (3) колективните истражувања во експерименталниот „Театар кај Св. Никита Голтарот“ на методите на Мејерхољд, Вахтангов, Гротовски и Брук (4) колективната концепција за театарот практикувана од аматерската трупа „Театарската работилница на ФФ“, (5) искуствата од својата континуирана работа со ансамблите на институционалните театри и (6) верувањето дека актерската уметност не е предмет на подучување, туку на запознавање, разбирање и поддршка на оној кој посветено ја открива во себе, во специфична *почетна позиција*. Таа *почетна позиција*, од која заедно со своите студенти тргнувал во авантурата на откривање, и која се потпирала врз знаење, интуиција (искуство) и етика, ја детерминира неговата педагошка пракса.

Нема тука некаква стриктна метода. Ако се навратам наназад, мислам дека работата не само што со секоја од класите била различна, туку и работата со секој студент по актерство била различна... Има нешто што е поставување прашања, поттикнување, поттурнување.

Не станува збор за однапред утврден, еднаш засекогаш даден метод. Оние кои навистина ја разбираат *животноста и непрекинатата подвижност* на театарот, од една, и неопходноста од индивидуализиран пристап во работата со студентите по актерство, деликатно димензиониран според нивните индивидуални предиспозиции и предизвици во релација со динамиката на групата, од друга страна, знаат дека такво нешто е невозможно.

Трагањата на големите режисери – педагози на XX век и во нивната пракса се рушеле и се граделе одново со секој следен обид. Дотолку повеќе, во праксата на нивните ученици, уште повеќе во онаа на нивните следбеници, уште повеќе во онаа на оние кои

⁴⁰⁸ Милчин и Маркоска, 1990.

критичи им пристапувале и ги приспособувале кон специфичните околности во коишто работеле. Секој обид за *испробување* на нивните вежби, етиди, околности за импровизации, со конкретна група аматери, студенти, актери, изведувачи во конкретни просторни, временски, академски или не, институционални или не, па и културни и општествени околности се остварува во потенцијално нова пракса која ја условуваат и ја одредуваат токму тие конкретни околности.

Во таа смисла, Милчин, неговите соработници и наследници на Факултетот за драмски уметности денес не практикуваат методи, ами *почетни позиции* што произлегуваат од философијата – разбирањето, верувањето, сонувањето за театар на Арто, Гротовски и Брук, театар што не само што е *не е мртвечки*, туку е и *суров* и *посветен*.

Нивната главна обврска како педагози е овозможувањето на развојот на комплетната личност на актерите, што подразбира професионални вештини, но и познавања кои ја надминуваат професијата, како и професионална, но и општествена етика. Нивната пракса ја одредуваат меѓусебно поврзаните „контекстуални димензии“⁴⁰⁹, кои се апострофираат во согласност со индивидуалните и со групните развојни потреби и предизвици.



Контекстуални димензии на професионалната подготовка на актерите⁴¹⁰

Ваквата повеќедецениска педагошка работа на Владимир Милчин е клучна за развојот на македонското актерство зашто со неа се афирмираат *новите актерки и актери во македонскиот театар*. Тие се одликуваат со високо култивирани изразни средства, со чие единство постигнуваат силна експресивност на своето сценско присуство.

Широките професионални знаења и вештини – колку за актерството толку и за театарот не само како уметнички, туку и како општествен феномен, ги прават актер(к)ите од класите на Милчин и неговите соработници самостојни и самоуверени, критични, слободномислечки и креативни индивидуи, кои ја разбираат својата уметничка, но и

⁴⁰⁹ Prior, 2012.

⁴¹⁰ "Intellectual: Ideas, Problem-centered, Deep understanding, Theoretical, Reflectiveness; Personal: Personal experience, Self-actualisation, Identity, Auto-didacticism, Confidence; Social: Sharing, Ethics, Interpersonal skills, Community responsibility, Environmental awareness; Practical: Practice-based, Skill-based, Techniques, Active, Industry oriented." (Prior, 2012)

општествена одговорност, и се целосно подготвени за репертоарот на конвенционалните национални театри.

Студентот кој целосно се ангажира при еден ваков начин на работа, во текот на својата понатамошна кариера никогаш нема да зависи и да чека решенија од режисерот, туку е подготвен самостојно да размислува, да предлага свои решенија, да соработува со останатите, да реагира на импулсите што ги добива од партнерите и да го извлекува најдоброто од таа соработка, постојано да открива нови можности, да се надградува, односно да дејствува како вистинска творечка личност⁴¹¹.

Но тие се целосно подготвени и за учество во експериментални форми што се практикуваат далеку од удобноста на условите во институциите, а недостигот од продукциските можности се компензира со *доволно љубопитност и доволно страст*, со мотивацијата, влогот и заедништвото и актуелноста и уметничката и општествена релевантност на она што се создава.

Ваквиот посветен однос кон професијата на новите генерации актери кои, растеретени од оневозможувачките хиерархии, одбиваат да ги перпетуираат испразнетите традиции што однатре ги јадат условите за творештво и театарот го претвораат во *понижен, непотребен и жив по инерција* и целосно се вложуваат во создавањето *театар во средиштето на општествените текови, театар како свеченост и потреба*, е клучниот придонес на педагошката работа на Милчин за развојот на македонскиот театар.

Ние кои се занимаваме со педагогија, кои сме одговорни, не смееме да си дозволиме да одлучуваме наместо студентите, ниту пак смееме да газиме врз нив во насока на некоја одлука. Треба да се радуваме кога ќе им тргне. Не смееме да ги обесхрабруваме ако тоа не се случи брзо. Зашто ако во нив постојат желби и надежи – тоа е нивни избор и ние можеме само да го поддржиме. Ако тоа толку го сакаат, ќе најдат начин. Ако не во институциите, ќе најдат начин некаде, на улица, во некое коше, во некој подрум, на некој таван да го прават тоа што мислеле дека сакаат да го прават и си потврдиле дека сакаат да го прават во тие четири години додека студирале. За театар има место сè дури има луѓе кои сакаат да прават театар⁴¹².

⁴¹¹ Киранциска, 2008.

⁴¹² Милчин, 2016.

Заклучни согледби

Концепирана да ги детектира, да ги интерпретира и теориски да ги елаборира клучните обележја на поетиката на Владимир Милчин како театарски режисер и педагог, оваа публикација произлезе од сеопфатната и продлабочена анализа на неговото творештво во и за театарот.

При истражувањето беа земени предвид ангажманите на Милчин во полето на театарот во период од 55 години. Базично беа реконструирани неговите дотогашни режии во домашните, во странските театри и во независните и експериментални трупи, беше направена сеопфатна реконструкција на 12 театарски претстави работени со аматери, студенти и професионални ансамбли во земјата и странство и беше анализирана неговата повеќе од триесетгодишна педагошка пракса на Факултетот за драмски уметности при УКИМ – Скопје.

Резултатите од истражувањето наведени подолу се синтеза на анализата, интерпретацијата и теориската елаборација на обемен театрографски материјал – архивски и акумулиран низ непосредно следење, низ директно учество во праксата и низ соработката со Милчин како режисер и професор.

7.1. Резултати од истражувањето

- дефинирани се поетиката и естетиката на В. Милчин;
- поетиката и естетиката на В. Милчин се елаборирани преку реконструирани претстави;
- елаборирани се специфичните приоди во неговата педагошка работа со студентите на катедрата Драмски актери на ФДУ – Скопје и
- дефиниран е специфичниот „модел“ што се остварува како пристап кон актерската игра којшто тој го афирмира со својата педагошка работа.

Со базичната реконструкција на целокупното театарско творештво на Милчин беше утврдено дека, од 1964 година до финализирањето на истражувањето во 2022, режирал вкупно **100 театарски претстави**, од кои:

71 во домашните институционални театри

- 24 во Македонски народен театар – Скопје,
- 12 во НТ – Битола,
- 8 во Албанска драма при Театарот на народностите – Скопје/Албански театар – Скопје,
- 7 во Драмски театар – Скопје,
- по 5 во НТ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп и во Турската драма при Театарот на народностите – Скопје/Турски театар – Скопје,
- 3 во НТ – Куманово,

- по 2 во Детски театарски центар – Скопје и во Театар за деца и младинци – Скопје и
- по 1 во НТ „Антон Панов“ – Струмица, НТ „Ј. Х. Џинот“ – Велес и Факултет за драмски уметности – Скопје, во соработка со Амбасадата на Кралството Шведска во Скопје во рамките на 21-те студентски средби СКОМРАХИ;

12 во домашните независни театри и/или експериментални трупи:

- 5 во не-Театар КАКТУС – Скопје (од кои 1 заедничка режија со Слободан Унковски);
- 4 во Театарска работилница ФФ – Скопје и
- по 1 во Театар кај Свети Никита Голтарот – Скопје (заедничка режија со Слободан Унковски), Театар „Дијалог“ – Скопје и Артопија – Скопје;

и 17 во професионалните театри во странство

- 5 во Албанската драма на Покраинскиот народен театар во Приштина (Albanska drama, Pokrajinsko narodno pozorište – Priština, денес Народен театар – Косово (Teatri Kombëtar i Kosovës)),
- 3 во Народен театар – Зеница (Narodno pozorište – Zenica, денес Bosansko narodno pozorište – Zenica),
- по 2 во Хрватски народен театар „Аугуст Цесарец“ – Вараждин (Narodno kazalište „August Cesarec“ – Varaždinu, денес Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu) и Хрватски народен театар – Сплит (Hrvatsko narodno kazalište u Splitu) и
- по 1 во Театарот Нова сцена – Братислава (Divadlo Nová scéna - Bratislava), на Летните игри во Дубровник (Dubrovačke ljetne igre), Театар – Нови Сад (Ujvidéki Színház), во Камерен театар 55 – Сараево (Kamerni Teatar 55 – Sarajevo) и во Народен театар – Тирана (Teatri Kombetar Shqiptar).

Неговите претстави имаат гостувано во театрите низ Македонија, како и во театри во земјите од поранешна Југославија, во Италија, Русија, Словачка, Украина, Узбекистан, Албанија, Франција, Латвија, Шведска, Турција. Најголем дел од претставите биле дел од програмите на сите релевантни домашни и југословенски професионални и аматерски театарски фестивали, како и на фестивали во Латвија и во Германија.

Милчин е добитник на **2 награди за животно дело, 15 награди за режија и 1 награда за современа драматизација. 9 негови претстави биле наградени за целокупното уметничко остварување**, а актерите и неговите креативни соработници се редовно наградувани за своите уметнички достигнувања во претставите во негова режија.

Прегледот на театарското творештво на Милчин покажува дека поголем дел од неговите режии се врз текстови од **странски драмски автори**, меѓу кои се издвојуваат Мишел де Гелдерод (6 претстави), Едвард Бонд (3 претстави) и Данил Хармс (3 претстави).

Режирал вкупно 23 претстави според драмски текстови, романи и стихови на **автори од Македонија** (кои пишуваат на македонски и на албански јазик), меѓу кои се издвојуваат Благоја Ристески-Платнар (4 претстави) и Блаже Миневски (3 претстави). Поставувањето нови македонски драми е важно обележје на театрографијата на Милчин – дури 13 од режииите на текстови на домашните автори се **праизведби**, со што се потврдува неговата определба за **афирмација на домашната (драмска) книжевност**. Македонската книжевност Милчин ја афирмира и со своите **драматизации** на романите на Живко Чинго, на Петре М. Андреевски и на Ташко Георгиевски, како и на поезијата на Славко Јаневски и на Михаил Ренцов. Драгоцен придонес за домашниот театар и пример за тоа како македонскиот јазик може (зашто

мора!) да биде едновремено и без остаток верен на стандардот и сценски апликативен се и неговите **преводи на 17 драми** од англиски, руски, чешки и словачки јазик.

Поставувањето, пак, на **текстови на албански драмски автори и соработката со албански ансамбли** – особено во средини каде што тие претставуваат помали етнички заедници, па нивната култура е на општествените маргини, е важно обележје на работата на Милчин во и за театарот, но и придонес кон развојот и афирмацијата на современиот албанскиот театар во Македонија и на Косово во поширокиот театарскиот контекст.

Во творештвото на Милчин се вбројуваат и **22 објавени текстови во коишто пишува за театарот**.

Низ сеопфатната реконструкција на претставите, внимателно селектирани да ги одразат различните периоди и обележја на неговото театарско творештво и педагошка дејност, беа детерминирани клучните поетички и естетички начела врз кои Милчин ја заснова својата работа во и за театарот.

Неговата пракса како **режисер** беше детерминирана преку анализа, интерпретација и теориска елаборација на неговите тематски преокупации, односот кон текстот, приодите во работата со актерите и креативните соработници, третманот на визуелните аспекти на претставата, примената на музиката, како и начинот на којшто задолжително ги комуницира општествено-политичките актуелности со своето творештво.

Беше утврдено дека **доминантен мотив** со којшто Владимир Милчин се занимава во своите претстави, речиси без остаток, е **судирот на индивидуата со власта**. Не отфрлајќи ги притоа одговорностите кои единката мора да ги преземе за своите постапки и за делувањето (учеството) во заедницата, во фокусот на Милчин се доминантните актуелни културни и политички односи во општеството, особено динамиките на моќта што директно ги условуваат можностите единката да ги практикува слободите и правата што ѝ припаѓаат. Со оваа своја *вечна тема*, Милчин во театарот се занимава на таков начин што, наместо да даде еден и конечен одговор (да биде здодевно дидактичен), тој на сцената поставува предизвикувачки прашања, секогаш втемелени во актуелноста, кои ги остава отворени за мноштво (често и противречни) одговори.

Следејќи ја тезата на еден од своите омилен драмски автори Петер Вајс^{lxix} дека смислата е секогаш во спротивставувањето на секое угнетување, без разлика колку е моќно тоа, и дека новите модели на политичка акција и разбирање на општеството треба да ги бараме во уметноста, Милчин го прегрнува **отпорот како своја автентична естетика**, насочена против секој вид догматизам и угнетување. Втемелувајќи ги своите уметнички мотивации во општествено-политичките актуелности и задржувајќи ја позицијата на *радикален аматер* од која социјалните, културните и политичките неправди можат јасно да се согледаат така што се останува ранлив на нив, тој со своето театарско творештво ги поставува најрадикалните прашања.

Предизвикувањето на духот на паланката е уметничка мотивација на Милчин, па неговите претстави се редовно предмет на полемики што го надминуваат уметничкиот контекст. Во случајот на неколку негови претстави, „Големата вода“ (1976), „Спиро Црне“ (1989), „Свети Сава“ (1990), тие полемики се оствариле и во забрани, цензура, како и во фактичко насилство, а во одредени периоди му оневозможиле да режира во поголемите театарски институции.

Но, речиси шестдеценискиот доследен театарски ангажман на Милчин е потврда на она што го вели филозофот на уметноста Борис Грој (Boris E. Groys, 1947) – дека ако

политички го уцениш уметникот, неговата работа ќе црпи огромна сила токму од таа уцена, а ако продолжиш да го уценуваш, силата на уметникот ќе стане енорна^{xxxx}.

Најпогоден материјал за остварување на своите мотивации во театарот Милчин наоѓа во **гротеската**, која евидентно е најприсутен **жанр** во неговата театрографија – авторот кој најчесто го поставува е белгискиот авангарден драмски писател, предвесник на надреализмот и на експресионизмот, кој со своите дела создава фантастичен, гротескен, застрашувачки и суров свет – Де Гелдерод, а во неговата естетика лесно се препознава влијанието на еден од најголемите театарски иноватори на XX век – режисерот Мејерхољд, кој театарот го претвора во типична форма на изразување на гротескното. **Гротеската е стилско обележје на претставите на Милчин и едновремено позиција од која режисерот го промислува и го разбира светот.**

Во својот **однос кон драмските текстови** врз коишто работи, Милчин е темелен и аналитичен. Во процесот на подготовките на своите претстави, најчесто самиот ги извршува задачите на **драматург**, иако низ годините соработувал и со драматурзите Русомир Богдановски, Аљоша Руси и Сема Али. На пробите *на маса* им претходат неговите **лични екстензивни и продлабочени истражувања** на експлицитните и на имплицитните историски, филозофски и уметнички референции на биографијата на авторот и на содржината на текстот, во кои во една фаза ги вклучува и своите креативни соработници – сценографот, костимографот и композиторот, за да им овозможи почетен материјал за нови истражувања во нивните индивидуални креативни процеси.

Забележлива е одликата на специфичниот однос на режисерот Милчин кон драмскиот текст – содржината да се почитува во целост, да нема значајни кратења, никакво допишување и преправки. Тој и екипата со која работи остануваат целосно доследни кон текстот, согласувајќи се на минимални штрихови, само кога е потребно нешто да се појасни или да се засили сценскиот ефект. Минималните интервенции во структурата или формулациите на репликите ги прави заедно со актерската екипа, со цел репликите да станат *поговорни* и подиректни, а дејството да се интензивира и да се засили сценскиот ефект на текстот. Ова се препознава како цел и на пристапот што Милчин го користи во своите **авторски адаптации и драматизации на прозни и поетски дела и документарни материјали.**

Во текот на пробите на маса, актерите со Милчин поминуваат низ исцрпни анализи на текстот, за време на кои се разговара и за неговата актуелност и за можните значења во локалниот контекст. Во оваа фаза, Милчин промислено и селективно го споделува материјалот од своите иницијални истражувања за да ја поттикне актерската фантазија и интуиција. Секој актер, според развојната фаза на процесот, добива индивидуални насоки во анализата, со коишто е упатуван на различните нивоа на комплексноста на ликот кој го игра, секогаш во релација со комплексностите на текстот.

Во подготовките на **претставите во коишто еден актер има носечка улога**, Милчин со него/неа развива специфичен професионален, но и меѓучовечки однос. Ваквиот однос го одржува во подолг период, за што се пример повеќепати повторените соработки со актерите Илија Милчин, Кирил Ристоски, Сузана Киранџиска, Истреп Беголи, Рефет Абази, Тони Михајловски, Зоран Љутков и други. Професионалното разбирање и меѓусебната почит еден кон друг како уметници со авторски придонес кон претставата се втемелени на рамноправност, целосна доверба, потпирање еден на друг во креативниот процес, поддршка во комуникацијата и поттикнувањето на останатата екипа на претставата. Тоа му овозможува на актерот чувство на сигурност и поддршка во совладувањето на својата одговорна професионална задача, но режисерот едновремено внимава таквиот однос со главниот актер да не ја загрози, туку да ја зајакне динамиката на групата. **Ансамбл-претставите**, пак, на Милчин, правени во

театри во коишто има здрави меѓучовечки и професионални динамики и оптимална работна атмосфера, се пример за посветена колективна игра во македонски театар, која останува да биде потврда дека театарот евозможен само во услови на *свечено заедништво*.

Специфичностите на **актерската игра** до која доаѓаат актерите низ ваквата соработка со режисерот се условени од специфичниот жанр на претставата, но ги поврзува **конкретно сценско дејствување** со едновремена активираност на сите актерски изразни средства, **изразена чувствителност и јарка експресивност што не ѝ пречат на сценската уверливост**.

Исклучително е важно да се потенцира дека својата работа со актерите, со соработниците на претставата – во театарот воопшто, Милчин не ја темели врз однапред утврдени цели (концепти) – тој не поставува барања, ниту ограничувања. Напротив. На почетокот на секој процес тој со екипата, во отворена и пријателска атмосфера – која внимава да остане растеретена од хиерархии, првенствено **отфрлајќи ја позицијата на режисерот кој (однапред) знае сè**, ги споделува своите мотивации, размисли, интуитивни чувства за претставата која ќе се создаде од индивидуалниот влог на секој член на екипата, мотивиран да придонесува кон колективното. Така создава сигурна средина во која е стимулирано промислувањето и креативноста и **претставата навистина се создава низ соработката во процесот**. Своите индикации Милчин ги темели исклучиво врз она што актерите сами (интуитивно) го нудат, за да им овозможи да бидат спонтани и слободни, но и да имаат личен креативен влог, почитувајќи ја нивната автономна уметничка позиција во процесот. Во режисерската поетика на Милчин, која несомнено припаѓа на **режисерскиот театар**, во којшто режисерот е клучниот автор на претставата, вниманието сепак останува свртено кон актерот. Актерите и нивната игра се најголемата вредност на неговите визуелно раскошни претстави.

Театарската сцена, режисерот Милчин и сценографите⁴¹³ со кои работи – меѓу кои како најдолгогодишен и најчест соработник се издвојува архитектот и сценограф Крсте С. Џидров – ја третираат како простор што првенствено е простор за игра, а потоа и прецизно развиен проект на визуелно и значенско (симболично) богатство. **Сценографиите** во претставите на Милчин се прецизни архитектонски конструкции (не ликовни решенија, дури и кога за сценографијата соработува со сликари и со визуелни уметници) кои не само визуелно, ами и содржински ја збогатуваат претставата и се одликуваат со барокност, најчесто во темни гама-бои.

Едновремената функционалност, симболичност, историска доследност и барокен раскош се одлика и на **костимографските решенија** во претставите на Милчин. Костимите ја одразуваат раскошната имагинација на костимографите со кои соработува⁴¹⁴, меѓу кои се издвојуваат Елена Дончева и Марија Пупучевска, нивното разбирање за барањата на претставата, но и на потребите на актерите.

За уште едно визуелно обележје може да се сметаат и **куклите**, кои се појавуваат во повеќе претстави на Милчин („Скици од преданието каинавелско“, „Хелдерлин“, „Калуѓерички тишини“, „Нашиот клас“, „Пантаглез“), најчесто за да претстават нечие отсуство или да укажат на невидливото присуство.

Музиката е значаен елемент во претставите на Милчин – освен што има улога да ги потенцира клучните моменти во дејството или да додаде кон атмосферата во сцените, таа и самата по себе е симбол. Освен на сцена, ја користи во текот на своите иницијални

⁴¹³ Соработувал и со сценографите Трајче Јанчевски, Бранко Костовски, Глигор Чемерски и др.

⁴¹⁴ Соработувал и со костимографките Зорица Младеновиќ, Јелена Патрногиќ и др.

истражувања и како мотивација во текот на сите фази на пробите со актерите. Потпирајќи се врз своите широки познавања на музичките жанрови и посветеното следење на најновите музички достигнувања, најчесто изборот на музика која ја применува во претставите го прави самиот. Авторската музика на композиторите со кои соработувал⁴¹⁵, меѓу кои се издвојуваат Ристо Аврамовски и Марјан Неќак, е доминантна димензија на претставите на Милчин. Музиката, како и визуелните решенија во претставите на Милчин, е уметничко дело само по себе кое далеку ја надминува својата сценска примена.

Со споредбена анализа на етичките и естетските позиции во работата на Милчин во експерименталните театарски трупи беа утврдени спецификите на неговиот **приод во педагошката работа** со студентите по Актерска игра на ФДУ – Скопје. Во текот на својата работа со студентите по актерство – најпрво како хонорарно ангажиран предавач на Одделот за драмски актери на Високата музичка школа во Скопје од 1972 до 1974, а потоа и како редовно вработен доцент од 1984, вонреден професор од 1986 и редовен професор на ФДУ од 1991 година, Милчин работел со **10 класи драмски актери**. Во класите кои ги водел до крајот на студиите **дипломираше 83 студенти**⁴¹⁶.

Професорот по Актерска игра Милчин ги синтетизирал знаењата стекнати на студиите по театарска режија, наученото од своите лични проучувања и, особено, од колективните истражувања во експерименталниот „Театар кај Св. Никита Голтарот“ на методите на режисерите педагози и иноватори на XX век, колективната концепција за театарот практикувана од аматерските трупи во кои членувал, искуствата од својата работа со професионалните ансамбли и верувањето дека актерската уметност не е предмет на подучување, туку на запознавање, разбирање и поддршка на оној кој посветено ја открива во себе. Милчин, неговите соработници и наследници на Факултетот за драмски уметности денес не практикуваат методи, ами *почетни позиции*, коишто произлегуваат од философијата за театарот на Арто, Гротовски и Брук. За своја главна обврска како педагози го сметаат овозможувањето на развојот на комплетната личност на актерите како самостојни и самоуверени, критични, слободномислечки и креативни индивидуи, кои ја разбираат својата уметничка, но и општествена одговорност. Тие ги завршуваат студиите целосно подготвени за репертоарот на националните театри, како и за иницирање и учество во експериментални форми надвор од институциите.

Крајниот заклучок е дека целокупното истражување ги потврди и ги докажа иницијално поставените работни хипотези и тези:

Владимир Милчин е основоположник на македонскиот експериментален театар. Тој е иницијатор и соработник со клучен придонес за основањето и развојот на трупите чијашто практика ја дефинира алтернативната театарска сцена во Македонија во периодот 1964 – 1983 година. Режисерската практика на Владимир Милчин се одредува како модернистичка првенствено по втемеленоста во експерименталните принципи на работата на режисерите иноватори на XX век, како и по отфрлувањето на историцизмот и традицијата, по изразената политичност и општествена ангажираност.

Владимир Милчин е клучен претставник на македонскиот режисерски театар. Како централна фигура во креативниот процес во театарот, тој се остварува како клучен автор на театарските претстави што ги режира. Сепак, тие не се темелат врз негов однапред утврден концепт којшто како барање треба да

⁴¹⁵ Соработувал и со композиторите Љупчо Константинов, Илија Пејовски, Златко Ориѓански, Мирослав Спасов и др.

⁴¹⁶ Види белешка Ivi и Ivii.

се исполни низ подготовките, туку се синтеза на влогот на секој член на актерската екипа и на креативниот тим, чијашто автономна уметничка позиција во креативниот процес режисерот Милчин ја почитува и ја вреднува.

Општествениот ангажман е клучно обележје на режиите на Владимир Милчин. Политичноста и општествената ангажираност се одредници на неговата модернистичка режисерска поетика. Втемелувајќи ја својата пракса во актуелниот општествено-политички контекст, Милчин создава претстави кои со радикални прашања го предизвикуваат конзервативниот дух и се спротивставуваат на секаков вид догматизам и репресија.

Со својата педагошка работа, Владимир Милчин афирмира специфичен модел на актерска игра. Неговиот пристап во работата со студентите не може да се дефинира како однапред утврден, еднаш засекогаш даден метод, зашто поаѓа од (1) животноста и непрекинатата подвижност на театарот и од (2) неопходноста од индивидуализиран пристап во работата со студентите, димензиониран според нивните индивидуални предиспозиции и предизвици, во релација со динамиката на групата. Триесетгодишната педагошка работа на Владимир Милчин е клучна за развојот на македонското актерство, зашто со неа се афирмираат актерки и актери кои не практикуваат специфичен (униформиран) модел на актерска игра, туку располагаат со високо култивирани професионални вештини и прецизно разбирање за својата позиција и одговорност во креативниот процес.

8.1.

Театрографски податоци за анализираните претстави

8.1.1. Скици од преданието каинавелско

продукција: Театар Кај Св. Никита Голтарот – Скопје

премиера: 25.8.1970, коначи на манастирот Св. Никита, на падините од планината Скопска Црна Гора, помеѓу селата Бањане, Чучер и Горњане

Драматизација според стихозбирките „Евангелие по Итар Пејо“ и „Каинавелија“ на Славко Јаневски: Русомир Богдановски, Владимир Милчин и Слободан Унковски

Режија: Владимир Милчин и Слободан Унковски

Ликовен обликувач: Златко Пановски

Организација: Мартин Панчевски

Актерска екипа: Катерина Јовановска, Светлана Марковска, Катица Трајковска, Билјана Унковска, Вангел Димановски, Младен Здравковски, Зоран Јордановски, Љубиша Никодиновски, Владимир Петков, Кирчо Печијаревски, Ненад Стојановски и Бранко Тулбевски.

Театрографски материјал

- разговор со В. Милчин воден на Академската сцена на ФДУ во март 2016 г.
- ПРОЕКТ ЗА ЕДЕН ТЕАТАР 70 – манифест на трупата „Театарот Кај Св. Никита Голтарот“ – манускрипт и текст чуван на машина, подготвен за печатење во весникот „Фокус“
- психофизички вежби, етиди и белешки од работата со трупата „Театарот Кај Св. Никита Голтарот“ во периодот 07.1970 – 04.1972 (лична архива на В. Милчин)
- Богдановски, Русомир, Милчин, Владимир и Унковски, Слободан (1970) СКИЦЕ ИЗ ПРЕДАЊА КАИНАВЕЉСКОГ Сценарио за позоришну представу. Скопје (лична архива на В. Милчин)
- белешки од часовите со класата драмски актери на Одделот за драмски актери на Високата музичка школа во Скопје, во периодот 1972 – 1974 (лична архива на В. Милчин)

Новински написи

- Јовановић, Жарко. ПРВИ КАНДИДАТ ЗА БИТЕФ 1971?, КРВАВА МАКЕДОНСКА ПРОЦЕСИЈА, Вечерње новости, 03.02.1971
- Čičak, Ranka. MALDI NA SCENI (1) FENOMEN "KOD SVETOG NIKITE GOLAĆA", Vjesnik, 14.09.1971
- Zakić, Mirko. ITAR PEJO U ZEMLJI MAKEDONSKOJ. NIN, 19.09.1971

8.1.2. Veľká voda (Големата вода)

продукција: Нова сцена – Братислава (Divadlo Nová scéna - Bratislava)

премиера: закажана за 26.2.1977, првпат презакажана за 5.3.1977, вторпат презакажана за 13.3.1977 и официјално откажана по пробата на 26.2.1977

Драматизација на романот на Живко Чинго: Владимир Милчин

Превод на словачки јазик: Јан Јанкович (Ján Jankovič)

Корекција и редакција на преводот: Владимир Милчин и Емилија Штерцова (Emília Štercová)

Асистент на режија: Павол Микулик (Pavol Mikulík)

Костимографија: Јелена Патрногиќ

Дизајн на плакат: Милан Весели (Milan Veselý)

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Душан Блашкович (Dušan Blaškovič)	АРИТОН ЈАКОВЛЕСКИ
Ида Рапаичова (Ida Rapaíčová)	ОЛИВЕРА СРЕЗОСКА
Маријан Лабуда (Marián Labuda)	ТРИФУН ТРИФУНОСКИ
...	СЕКУЛЕ МЕТЕОР
Петер Дебнар (Peter Debnár)	СВОНАР АНЕСКИ
Емил Хорват (Emil Horváth)	ЛЕМ КОСТАДИНОСКИ
Милан Књажко (Milan Kňazko)/ Стано Данчиак (Stano Dančiak)	ИСАК КЕЈТЕН
Павол Микулик (Pavol Mikulík)	МЕТОДИЈА ГРИШКОСКИ
...	БОСИЛКА КОЧОВСКА
...	ТОДОРЧЕ МУРТЕЗОСКИ
...	КЛИМОСКИ
...	ЉУБИНКА ГУШТЕРОСКА
...	СОКОЛЕ ЕФРУТОСКИ
...	ЛАЗЕ РАМНЕНЧЕ
...	ДЕВОЈКА
...	МАЈКА ВЕРНА
...	ЧИКА ЛЕНТЕН
...	СЕСТРА

...	БРАТ
...	ДРУГАРИ СО ТИШИНТЕ
...	ПЕРАЧКИ

Ujë i Madh (Големата вода)

продукција: Театарот на народностите – Скопје, Албанска драма

премиера: 12.11.1977

Драматизација на романот на Живко Чинго: Владимир Милчин

Превод: Кемал Ајдини (Qemal Ajdini)

Сценографија: Бранко Костовски

Костимографија: Јелена Патрновиќ

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Мехди Бајрактари (Mehdi Bajraktari)	АРИТОН ЈАКОВЛЕСКИ
Антоанета Ковачевиќ	ОЛИВЕРА СРЕЗОСКА
Бајруш Мјаку (Bajrush Mjaku)	ТРИФУН ТРИФУНОСКИ
Марк Марку (Mark Marku)	СЕКУЛЕ МЕТЕОР
Исмаил Рама (Ismail Rama)	СВОНАР АНЕСКИ
Селман Јусуфи (Selman Jusufi)	ЛЕМ КОСТАДИНОСКИ
Салаетин Билал (Salaetin Bilal) / Бехџет Питарка (Behzat Pitarka)	ИСАК КЕЈТЕН
Камил Веинер (Kamil Veiner)	МЕТОДИЈА ГРИШКОСКИ
Силвана Бајчиновци (Silvana Bajqinovci)	БОСИЛКА КОЧОСКА
Зијадин Муртези (Zijadin Murtezi)	ТОДОРЧЕ МУРТЕЗОСКИ
Хекуран Лога (Hekuran Loga)	КЛИМОСКИ
Дрита Алију (Drita Aliju)	ЉУБИНКА ГУШТЕРОСКА
Сафедин Нуредини (Sefedin Nuredini)	СОКОЛЕ ЕФРУТОСКИ
Бехби Керими (Bhabhi Qerimi)	ЛАЗЕ РАМНЕНЧЕ
Мукерем Билал (Mukerem Bilal)	ДЕВОЈКА
Вера Јоза (Vera Joza)	МАЈКА ВЕРНА

Кемал Ајдини (Qemal Ajdini)	ЧИКА ЛЕНТЕН
Лезе Томи (Leze Tomi)	СЕСТРА
Екрем Ахмет (Ekrem Ahmet)	БРАТ
Зија Бериша (Zijah Berisha) и Енвер Беџет (Enver Bexhet)	ДРУГАРИ СО ТИШИНИТЕ
Месерет Чаволи (Meserete Çavolli) и Дијана Мехмети (Diana Mehmeti)	ПЕРАЧКИ

Театрографски материјал

- работен текст на В. Милчин на словачки јазик (лична архива)
- работен текст на В. Милчин на албански јазик (лична архива)
- „Сидот. Водата“ – Живко Чинго (архива на УКИМ ФДУ - Скопје)
- „Хронологија на настаните околу поставувањето на Големата вода во Братислава“ – извештај на Владимир Милчин поднесен по враќањето од Братислава на барање од Управата на МНТ
- извештај за пробите што ги гледала во Братислава на костимографката Јелена Патрногиќ поднесен на 3.3.1977 на барање на СДБ
- Писмо од новиот директор на „нова сцена“ Карл Влах, упатено до Живко Чинго на 7.3.1977 година
- „По неколку илјади века сè ќе се дознае“ – портрет на забранетата претстава на Владимир Милчин, објавен во неделникот „Екран“ на 18.3.1977
- Досие 2563 (1), Досие 2563 (3), Досие 2563 (4) и Досие 2563 (5) од серијата текстови на В. Милчин објавувани на интернет'порталот окно.mk од 7.2011 до 9.2011
- Интернет преписка со В. Милчин, 2. – 3.2022

8.1.3. Калуѓерички тишини

продукција: Народен театар – Битола

претпремиерни изведби: 15 и 17.1.1987

премиера: 10.2.1987

Автор на драмскиот текст: Слободан Шнајдер

Превод: Илија Милчин

Сценографија: Крсте С. Џидров

Костимографија: Елена Дончева

Кореографија: Татјана Петковска

Кукли и маски: Марина Штембергар

Избор на музика: Владимир Милчин

Дизајн на плакат: Христо Бојаџиев

Испициент: Боне Стојчевски

Суфлер: Зорка Ѓаковска

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Сузана Киранџиска	АГНЕЗА БЕНЕША, сестра БЕАТРИКС
Илија Милчин, к.г.	ТАТКО И БЕНЕША, дворјанин дубровачки
Петар Мирчевски	ПЛАКИР
Олга Наумовска	САМОВИЛА, сестра АНГЕЛИКА
Соња Михајлова	САМОВИЛА, сестра ИЗАБЕЛА
Владимир Талески/ Душко Јовановиќ	ЏИВО БЕДЕКИ, дворјанин дубровачки
Илко Стефановски	ГОЦЕ, дворјанин дубровачки, потоа Кнез
Борис Чоревски	ПАТЕР, језуит
Мирослав Лазаревски	ЈЕЗУИТ, потоа полицаец
Јулијана Стефанова, Елена Мошевска, Катерина Лазаревска, Лорета Талева, Жаклина Ристевска, Снежана Неделкова, Сузана Неделкова, Сузана Петкова, Ленче Петкова, Тони Алексовски, Борче Јовановски, Иванчо Палешевски	Маски, калуѓери и калуѓерки, војници на Републиката.

Театрографски материјал

- работен текст на Илија Милчин (Архива на УКИМ ФДУ - Скопје)
- биографски податоци за Слободан Шнајдер преземени од <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=59761> (пристапено во април 2020)
- разговор со актерката С. Киранџиска воден во јули, 2020
- интернет-преписка со режисерот В. Милчин во ноември, 2020
- интернет-преписка со сценографот К. С. Џидров во мај, 2022
- снимка од претставата (Архива на УКИМ ФДУ - Скопје)

Новински написи

- Б.П. КАЛУГЕРИЧКИ ТИШИНИ, Ословођење, 09.04.1987
- D.M. ŠNAJDER I ŠEKSPIR, ???, 09.04.1987
- Дурић, Мухарем ШЕКСПИР НА ПЉУСКУ. Политика, 13.04.1987
- Grgičević, Marija SLIKOVIT VREMEROV, Vjesnik, 11.04.1987
- Зојчевска, Цеце СЕЛЕКТОРСКИ ПРЕМИЕРИ, Вечер, 16.02.1987
- Зојчевска, Цеце ЧЕТИРИ ПРЕТСТАВИ НА СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ, Вечер, 18.02.1987
- Зојчевска, Цеце ПРИЛЕП ЖИВЕЕ СО ТЕАТАРОТ, Вечер, 07.05.1987
- Каранфилов, Ванчо РЕТКО ДОЖИВУВАЊЕ, Екран, 22.11.1987
- Л.М. ПРИЈАВЕНИ ТРИ ПРЕТСТАВИ, Нова Македонија, 23.01.1987
- Л.М. ПРЕДЛОЖЕНИ ЧЕТИРИ ПРЕТСТАВИ, Нова Македонија, 18.02.1987
- Мазова, Л. ПРОБЛЕМОТ НА СЛОБОДАТА. Нова Македонија, 10.02.1987
- Мазова, Лилјана ПОВЕЌЕСЛОЈНА ПРЕТСТАВА Нова Македонија, 11.04.1987
- Ставрев, П. КАЛУГЕРИЧКИ ТИШИНИ ПРЕД ПРЕМИЕРА. Вечер, 13.01.1987
- Стаменковић, Владимир ДРАМА СЛОБОДЕ. ???
- Тасевски, А. КАЛУГЕРИЧКИ ТИШИНИ - НАЈДОБРА ПРЕТСТАВА, Вечер, 15.05.1987
- Трајковска, Катица ВЕЧНИОТ СОН ЗА СЛОБОДА, Комунист, 13.03.1987
- Т.Л и Л.М. КАЛУГЕРИЧКИ ТИШИНИ - АПСОЛУТЕН ПОБЕДНИК, Културен живот, 14.05.1987
- Т.Л ВИСОКИ ОЦЕНКИ ЗА КАЛУГЕРИЧКИ ТИШИНИ, 06.05.1987
- Ќурчиев, Д. ЕКСПЛОЗИЈА НА СЛОБОДАТА. Нова Македонија, 15.01.1987
- Foretić, Dalibor VELIKI PROJEKTI I SITNE RIBE, Danas, 14.04.1987
- Horvat, Boris B. РОТИСАЈАН PREDLOŽAK. Večernji list, 12.04.1987
- ТЕАТАРСКИ ЧИН ЗАД ЗАВЕСА, Вечер, 23.02.1987
- ПРЕД СТАРТОТ НА МЕСС, Екран, 03.04.1987

8.1.4. Спиро Црне

продукција: Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп

премиера: 6.5.1989, отворање на ТИ „Војдан Чернодрински“

Автор на драмскиот текст: Благоја Ристески - Платнар

Сценографија: Крсте С. Џидров

Костимографија: Елена Дончева

Композитори: Златко Ориѓански и Мирослав Спасов

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Кирил Ристоски, к.г.	СПИРО ЦРНЕ
Тихомир Стојановски, к.г.	ЃОРЃИЈА ЛАЖОТ
Илија Милчин, к.г.	ПЕТРЕ ЛАЖОТ, СИМЕОН
Трајче Ивановски	ТОДОР
Лилјана Батлеска	ТОДОРА
Блаже Алексоски	СТОЈАН
Благоја Ивчески	КМЕТОТ
Лилјана Ракиџиева	ЕВДОКИЈА
Сузана Киранџиска, к.г.	БЛАГУНА
Виолета Лазароска	ДОНКА
Марјан Чакмакоски	КАЧАК СУЛЕЈМАН
Димитар Вандески	КРСТЕ
Петар Димоски	ГОЈДАРОТ
Најде Тодески	ЗАПРИЈАТА
Андон Јованоски	КОМИТАТА

Театрографски материјал

- драмата „Спиро Црне“ во Ристески-Платнар, Благоја (2004) ДРАМИ. Прилеп: Арлекин – ГФ
- снимка од претставата (Архива на УКИМ ФДУ – Скопје)
- фотографии од претставата (Архива на УКИМ ФДУ – Скопје и www.oldprilep.com/teatar-vojdancernodrinski-1980-1990)
- интернет-преписка со В. Милчин, 3.2022

8.1.5. Sveti Sava (Свети Сава)

продукција: Народен театар – Зеница

премиера: 1.2.1990

Автор на драмскиот текст: Синиша Ковачевиќ (Siniša Kovačević)

Сценографија: Радован Марушиќ (Radovan Marušić)

Костимографија: Бранка Петровиќ (Branka Petrović)

Сценски движења: Ферид Карајица (Ferid Karajica)

Музика: Ксенија Зечевиќ (Ksenija Zečević)

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Жарко Лаушевиќ, к.г. (Žarko Laušević)	РАСТКО НЕМАЊИЌ ⁴¹⁷
Аднан Палангиќ (Adnan Palangić)	СТЕФАН НЕМАЊА ⁴¹⁸
Жарко Мијатовиќ (Žarko Mijatović)	МИРОСЛАВ И ПАТРИЈАРХОТ МИХАЈЛО ⁴¹⁹
Исо Поровиќ (Iso Porović)	ТУГОМИР ⁴²⁰
Ѓорѓе Марковиќ (Đorđe Marković)	СТЕФАН ПРВОВЕНЧАНИ ⁴²¹
Миодраг Обрадовиќ (Miodrag Obradović)	БУКАЊ, БРАТ НА САВА
Јаков Салак (Jakov Salak)	СТРЕЗ
Иштван Габор (Ištvan Gabor)	ЦАРОТ ТЕОДОР ПРВИ
Бранко Игњатиќ (Branko Ignjatić)	РАДОСЛАВ ДЕТЕ
Елведин Авдиќ (Elvedin Avdić)	РАДОСЛАВ
Ивица Кукиќ (Ivica Kukić)	ИГУМАН
Шефика Коркут - Шуње (Šefika Korkut - Šunje)	ДАДИЛКАТА

⁴¹⁷ Во оригиналниот текст, под „Лица“ стои: Растко Немањиќ, подоцна монахот Сава, и уште подоцна Св. Сава/ Rastko Nemanjić, kasnije monah Sava, i još kasnije sveti Sava (Kovačević, 1989: 1)

⁴¹⁸ Во оригиналниот текст, под „Лица“ стои: Стефан Немања, таткото на Сава/ Stefan Nemanja, Savin otac (Kovačević, 1989)

⁴¹⁹ Во оригиналниот текст, под „Лица“ стои: Мирослав, брат на Немања, чичко на Сава/Miroslav, Nemanjin brat, Savin stric. Патријархот Михајло не е наведен како посебен лик во листата на карактери (Kovačević, 1989).

⁴²⁰ Во оригиналниот текст, под „Лица“ стои: Тугомир, ученик на Сава, пријател и десна рака. Најмногу ова последново/Тугомир, Savin učenik, prijatelj i desna ruka. Ovo poslednje najviše (Kovačević, 1989).

⁴²¹ Во оригиналниот текст, под „Лица“ стои: Стефан Првовенчани, брат на Сава, првиот српски крал/Stefan Prvovenčani, Savin brat, prvi srpski kralj. Ниту еден од останатите ликови не е наведен во оригиналниот текст како лик. Наместо тоа, стои: Се појавуваат и цареви, кралеви, вселенски патријарси, кралици, серби, монаси и фукара/ Pojavljuju se i carevi, kraljevi, vasseljenski patrijarsi, kraljice, serbi, monasi i fukara (Kovačević, 1989).

Радмила Прајнингер (Radmila Prajninger)	ЕВДОКИЈА
Алфред Посавац (Alfred Posavac)	ТУРЧИН, ТРЕТ ВОЈНИК
Мугдим Авдагиќ (Mugdim Avdagić)	ПРВ ВОЈНИК
Јован Крстиќ (Jovan Krstić)	ВТОР ВОЈНИК
Јасна Башиќ (Jasna Bašić)	АНА ДАНДОЛО
Ана Ѓорѓевиќ (Ana Đorđević)	ДВОРСКА ДАМА
Ермина Нишиќ (Ermina Nišić)	ЖЕНА НА ДВОРОТ
Драгица Крстиќ (Dragica Krstić)	СЛУГИНКА

Театрографски материјал

- драмскиот текст на претставата од Синиша Ковачевиќ, напишан во 1988 година (преземен од <https://www.scribd.com/document/181120638/Sveti-Sava-Siniša-Kovačević>, пристапено на 12.2.2017)
- работниот текст на режисерот В. Милчин (приватна архива на режисерот)
- снимка од премиерната изведба на претставата, архива на Институтот за театрологија при УКИМ ФДУ – Скопје
- разговор со Борка Павичевиќ, присутна на прекинатата изведба на претставата на 31.5.1990 во Југословенскиот драмски театар во Белград, воден во јуни 2017, во Центарот за културна деконтаминација во Белград
- снимка од прекинатата изведба на претставата на 31.5.1990 во Југословенскиот драмски театар во Белград <https://www.youtube.com/watch?v=h6UxmXdwpXM> (пристапено на 20.05.2017)
- податоци за авторите на претставата преземени од електронската енциклопедија *Театарот на македонската почва*, издание на ФДУ – Скопје и од https://sh.wikipedia.org/wiki/Siniša_Kovačević, https://hr.wikipedia.org/wiki/Radovan_Marušić, https://sr.wikipedia.org/wiki/Ксенија_Зечевић и https://sr.wikipedia.org/wiki/Ферид_Карајица (пристапено на 05.01.2019)
- оригиналната поделба е преземена од одлуката донесена на состанокот на Уметничкиот совет на Народниот театар Зеница, одржан на 15.12.1989 година. Примерок од одлуката е дел од оригиналниот режисерски материјал на В. Милчин (приватна архива на режисерот)
- податоци за наградите преземени од <http://www.pozorje.org.rs/stari-sajt/arhiva/nagrade1990.htm> (пристапено на 05.01.2019)

8.1.6. Dervishi dhe Vdekja (Дервишот и смртта)

продукција: НУ Албански театар – Скопје (Institucioni Nacional Teatri Shqiptar – Shkup)

премиера: 28.9.2003

Автор на романот: Меша Селимовиќ (Meša Selimović)

Драматургија: Сема Али и Владимир Милчин

Превод: Фатмир Сулејмани (Fatmir Sulejmani)

Сценографија: Крсте С. Џидров

Костимографија: Марија Пупчевска

Композитор: Марјан Неќак

Дизајн на рекламен материјал: Нгадњим Мехмети (Ngadhjnim Mehmeti)

Претставата е посветена на Истрепф Беголи (Istref Begolli)

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Рефет Абази (Refet Abazi)	АХМЕД НУРУДИН, ГЛАСОТ НА КАДИЈАТА
Вехби Керими (Vebi Qerimi)	АЛИ-ХОЏА
Амернис Нокшиќи (Amernis Nokshiqi)	КАДИНИЦА, ДЕВОЈКА
Бажруш Мјаку (Bajrush Mjaku)	МУФТИЈА
Петрит Незири (Petrit Neziri)	ДЕФТЕРДАР
Хисмет Рамадани (Ismet Ramadani)	БЕГАЛЕЦОТ
Арта Мучај (Arta Muçaj)	КАДИНИЦА, ДЕВОЈКА
Сабедин Селмани (Sabedin Selmani)	ХАСАН
Мехди Алидеми (Mehdi Alidemi)	КАРА-ЗАИМ
Бехџет Питарка (Behzat Pitarcka)	ХАЏИ СИНАНУДИН
Мирлинда Саити (Mirlinda Saiti)	МЛАДИЧОТ
Џевдет Јашари (Xhevdet Jashari)	МУЛА-ЈУСУФ
Ајета Реџеповиќ (Ajeta Redžepović)	МАЛИК
Адриан Хазири (Adrian Haziri)	ЧУВАР ВО ЗАТВОРОТ

Театрографски материјал

- „Дервишот и смртта“ од Меша Селимовиќ, драматизација на Владимир Милчин и Сема Али на српскохрватски јазик, 2003 (архива на УКИМ ФДУ – Скопје)
- снимка од претставата (архива на УКИМ ФДУ – Скопје)
- „Аманетот на Истреф“ – есеј посветен на Истреф Беголи, дневнички записи во деновите непосредно пред премиерата и коментар за процесот на работа на актерот Р. Абази од 2003 (архива на А. Стојаноска)
- интернет-преписка со режисерот В. Милчин во 3.2022
- интернет-преписка со костимографката Марија Пупчевска во 3.2022
- фотографии од претставата (архива на УКИМ ФДУ – Скопје)

8.1.7. Театар на бегање

испитна претстава по предметот Актерска игра 6 на студентите од класата 2005 – 2009 на проф. Владимир Милчин и доц. Сузана Киранџиска, УКИМ ФДУ – Скопје

премиера: 25.6.2008

Драматизација според по текстови на Блок, Галчински, Ласица и Сатински:

Владимир Милчин

Сценографија: Крсте С. Џидров

Избор на музика: Владимир Милчин

Актерска екипа: Анѓелка Арсова, Сања Арсовска, Марија Бејкова, Благој Веселинов, Марјан Ѓоргиевски, Мартин Јорданоски, Емран Куртишова, Кристина Леловац, Славица Манаскова, Ѓорги Нешкоски, Симона Спировска, Јана Стојановска, Мартина Тапарчевска и Димитар Црцороски

Театрографски материјал

- разговор со В. Милчин воден на Академската сцена на ФДУ во март, 2016
- работен текст за испитната престава „Театар на бегање“ (лична архива)
- белешки од часовите по Актерска игра 6 од 2.2008 – 6.2008 и (лична архива)
- фотографии од работниот процес (лична архива)
- снимки од испитната престава „Театар на бегање“ (архива на УКИМ ФДУ – Скопје)
- ЕЛАБОРАТИ за повторна акредитација на студиска програма „Актерска игра“, I циклус на студии, Четиригодишни студии. ФДУ – Скопје, 2012, 2017 и 2022

8.1.8. Црна се чума зададе

продукција: Народен Тетар – Битола

премиера: 14.11.2008

Превод од англиски јазик на „Дневник од годината на чумата“ од Д. Дефо и „Градот на Чумата“ од Џ. Вилсон: Владимир Милчин

Превод од руски јазик на „Пир во времето на чумата“ од А. С. Пушкин: Владимир Милчин

Превод од германски јазик на песната „О, кутриот Августин“: Ема Маркоска Милчин

Превод од француски јазик на „Театарот и чумата“ од А. Арто: Елена Никодиновска

Драматизација: Владимир Милчин

Музика: Марјан Неќак

Сценографија: Крсте С. Џидров

Костим: Марија Пупучевска

Светло: Димче Спасовски

Актерска екипа: Соња Михајлова, Петар Горко, Радојка Димеска, Марјан Георгиевски, Соња Ошавкова, Иван Јерчиќ, Маја Андоновска, Катерина Аневска, Валентина Грамосли, Васко Мавровски, Мартин Мирчевски, Филип Мирчевски, Николче Пројчевски, Викторија Степановска, Јулијана Стефанова, Елена Мошева, Александар Стефановски и Илина Чоревска

Театрографски материјал

- работен текст за претставата „Црна се чума зададе“ на Владимир Милчин (лична архива на В. Милчин)
- биографски податоци за Марјан Неќак преземени од <http://www.marjannecak.com/> (пристапено во 1.2022)
- интернет-преписка со режисерот В. Милчин во 2.2022
- интернет-преписка со композиторот Марјан Неќак во 2.2022
- DVD со сонгови од претставата „Црна се чума зададе“ (Архива на НТ Битола)
- фотографии од претставата (Архива на НТ Битола)

Медиумски написи

- Д.С. МИЛЧИН И НЕЌАК ГИ ЗАНЕМЕА БИТОЛЧАНИ Дневник, 12.12.2008

8.1.9. Во потрага по Данил Хармс

испитна претстава по предметот Актерска игра 6 на студентите од класата 2009 – 2013 на проф. Владимир Милчин, проф. Сузана Киранциска и асс. Кристина Леловац, УКИМ ФДУ – Скопје

премиера: 30.5.2012

Актерска екипа: Дениз Абдула, Ивана Атанасова, Александар Вељановски, Ирена Илиевска, Мартин Јовчевски, Бојан Лазаров, Виљдан Максуди, Емилија Мицевска, Александар Михајловски, Мартин Петровски, Жарко Спасовски, Дени Стојанов, Наталија Теодосиева и Игор Трајковски

Театрографски материјал

- разговор со В. Милчин воден на Академската сцена на ФДУ во март, 2016
- работен текст за испитната претстава „Во потрага по Данил Хармс“ (лична архива)
- белешки од часовите по Актерска игра 6 од 2.2012 – 5.2012 (лична архива)
- фотографии од работниот процес (лична архива)
- снимки од испитната претстава „Во потрага по Данил Хармс“ (архива на УКИМ ФДУ – Скопје)
- ЕЛАБОРАТИ за повторна акредитација на студиска програма „Актерска игра“, I циклус на студии, Четиригодишни студии. ФДУ – Скопје, 2012, 2017 и 2022

8.1.10. Подемот и падот на кабарето

продукција: Македонски народен театар – Скопје

премиера: 29.6.2013

Превод од англиски јазик на „Зелениот папагал“ од А. Шницлер: Владимир Милчин и Ема Маркоска Милчин

Превод од чешки јазик на песни монолози и сценички од „Книга за кабарето“: Владимир Милчин

Превод од руски јазик на „Милион“ на Хармс: Владанка и Г. Н, објавен во збирката „Циркус принтипрам“ (1993) Скопје: Темплум

Превод од германски јазик на песната „О, кутриот Августин“:

Превод од француски јазик на „Театарот и чумата“ од А. Арто: Елена Никодиновска

Избор на текстови и адаптација: Владимир Милчин

Сценографија: Крсте С. Џидров

Костимографија: Марија Папучевска

Композитор: Марјан Неќак

Продуценти: Симона Угриновска и Виктор Рубен

Инспициент: Вукица Александрова

Светло-мајстор: Илија Тарчуговски

Тон-мајстор: Александар Петровски и Александар Арсиќ

Суфлер: Агна Николоска

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Оливер Митковски	ЕМИЛ, Војвода од Кадинањан
Александар Микиќ	ФРАНСОА, Виконт Ноњеан
Арна Шијак	АЛБИН, Витез де ла Тремуј
Гораст Цветковски	МАРКИЗОТ ОД ЛАНСАК
Камка Тоциновски	СЕБЕРИНА, негова сопруга
Борче Начев	РОЛЕН, поет
Емил Рубен	ПРОСПЕР, газда, порано театарски директор
Тони Михајловски	АНРИ
Никола Ацески	БАЛТАЗАР
Јордан Симонов	ГИЈОМ
Благој Веселинов	СКЕВОЛА
Ивица Димитријевиќ	ЖИЛ
Ана Стојановска	ЕТЈЕН

Александар Ѓорѓиески	МОРИС
Тина Трпкоска	ЖОРЖЕТА
Кристина Леловац, к.г.	МИШЕТА
Емилија Мицевска	ФЛИПОТА
Софиа Насевска Трифуновска	ЛЕОКАДИЈА, актерка, сопруга на Анри
Сашко Коцев	ГРАСЕ, филозоф
Нино Леви	ЛЕБРЕ, кројач
Славиша Кајевски	ГРЕН, вагабонт
Трајче Ѓоргиев	КОМЕСАРОТ

Театрографски материјал

- објава за аудиција за претставата на МНТ (лична архива)
- работен текст за претставата „Подмот и падот на кабарето“ на Владимир Милчин (лична архива на В. Милчин)
- интернет-преписка со режисерот В. Милчин во 2.2022
- интернет-преписка со композиторот Марјан Неќак во 2.2022
- фотографии од претставата (Архива на МНТ Скопје)

Медиумски написи

- Тони Димков РЕАЛНОСТ СОЗДАВАНА ВО БИЗАРНИ ВИЗБИ???
- С.Г. СЛОБОДАТА СТАВЕНА НА ТРОН ВО „ПОДЕМОТ И ПАДОТ НА КАБАРЕТО“???
- 1.7.2013
- Лилјана Мазова ПОДЕМОТ И ПАДОТ НА КАБАРЕТО: КОПНЕЖ ПО СЛОБОДА НА УМЕТНОСТА СО ШИРУМ ОТВОРЕНИ ОЧИ Глобус, 2.7.2013
- Горан Цветковиќ РАСПЕАНА ИСТОРИЈА НА ПОТРЕСНИОТ САРКАЗАМ okno.mk, 3.7.2013
- Сунчица Уневска ИНТЕРВЈУ СО ВЛАДИМИР МИЛЧИН: УМЕТНИЧКИТЕ ПОРИВИ СЕКОГАШ СЕ ЛИЧНИ. Утрински весник, 4.7.2013
- Искра Гешоска ВО КРЧМАТА НА ЖИВОТОТ okno.mk, 12.8.20213

8.1.11. Нашиот клас

продукција: Театар за деца и младинци – Скопје

премиера: 30.04.2014

Автор на драмскиот текст: Тадеуш Слобоѓанек

Превод: Ема Маркоска Милчин и Владимир Милчин

Сценографија: Крсте С. Џидров

Костимографија: Марија Пупучевска

Избор на музика: Владимир Милчин

Сонгови: Марјан Неќак

Изработка на сценографија и реквизити: Кирил Василев и Енез Деари

Изработка на костими: Љубица Велкова и Керим Етем

Испициент: Ѓуро Дракуловски

Светло: Оливер Ставрев

Тон: Ангеле Насковски

Сценски работници: Бујамин Целими и Мирзат Камбери

Фотографија: Филип Кондовски и Дени Стојанов

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Наташа Петровиќ	ДОРА (1920 – 1941)
Симона Спиrowsка	ЗОХА (1919 – 1985)
Емра Куртишова	РАХИЛКА, подоцна МАРИАНА (1920 – 2002)
Драган Довлев	ВЛАДЕК (1919 – 2001)
Владимир Лазовски	ХЕНЈЕК (1919 – 2001)
Предраг Павловски	АБРАМ (1920 – 2003)
Мики Анчевски	РИСЈЕК (1919 – 1942)
Мартин Јорданоски	МЕНАХЕМ (1919 – 1975)
Бојан Кирковски	ЈАКУБ КАЦ (1919 – 1941)
Ненад Митевски	ЗИГМУНТ (1918 – 1977)

Театрографски материјал

- превод на текстот од англиски на Ема Маркоска Милчин и Владимир Милчин
- биографски податоци за Тадеуш Слобоѓанек преземени од <https://culture.pl/en/artist/tadeusz-slobodzianek> (пристапено во 02.2021)
- снимка од претставата од личната архива на актерот Ѓорѓи Нешкоски (1986),
- транскрипт од интервјуто со актерката Симона Спиrowsка, која во претставата го игра ликот на Зоха,

- интернет-преписка со актерот Драган Довлев, кој во претставата го игра ликот на Владек,
- интернет-преписка со режисерот Владимир Милчин,
- програмче за претставата од личната архива на актерката Наташа Петровиќ (1988) и консултации со неа,
- Отоврено писмо, потпишано од дел од актерите на ТДМ, против директорот Братислав Димитров и маркетинг-секторот на ТДМ поради нивното оградување од промоција и продажба на претставите од младинската сцена
- скици, макети, новински написи, фотографии од проби и други материјали од архивата на сценографот Крсте С. Џидров и консултации со него.

Медиумски написи

- Cvetković, Goran (2014) SEĆANJE NA POGROM. Beograd: Beton бр. 141 од 15.09.2014
- Juntunen, Jacob (2013) OUR CLASS BY TADEUSZ SŁOBODZIANEK (REVIEW) in Theatre Journal Volume 65, Number 3, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Лазиќ, Радослав (1983) Режијата постара од литературата. Разговор со Владимир Милчин за уметноста на режијата. Скопје: Театарски гласник бр. ?? од ???
- Mach, Anna (2011) TADEUSZ SŁOBODZIANEK NASZA KLASA. HISTORIA W XIV LEKCJACH in NIGDY WIĘCEJ nr 19, JESIEŃ-ZIMA 2011
- Paković, Zlatko (2014) NAŠ RAZRED U SKOPSKOM TEATRU ZA DECU. Beograd: Danas од 02.05.2014

8.1.12. Пантаглез

продукција: Драмски театар – Скопје

премиера: 16.11.2019

Автор на драмскиот текст: Мишел де Гелдерод

Превод од француски јазик: Најден Настев

Јазична редакција: Ема Маркоска Милчин и Владимир Милчин

Сценограф: Крсте С. Џидров

Костимограф: Марија Пупучевска

Избор на музика: Владимир Милчин

Тон мајстор: Чедомир Младеновски

Светло мајстор: Дејан Блажевски

Изработка на видеоматеријал и фотограф: Филип Кондовски

Изработка на плакат: Нита Муча

Инспициент: Гоце Бојчев

Суфлер: Даница Илиева

Актерска екипа

Име и презиме на актер/ка	Лик
Зоран Љутков	ПАНТАГЛЕЗ, овластен јунак на денот
Соња Стамболциоска	РАХЕЛА ЗИЛБЕРШАЦ, Еврејка
Стефан Вујисиќ	ПОЗОН, полицаец, ограничен итрец
Димитрија Доксевски	БАМБУЛА, црнец
Златко Митрески	ИНОКЕНТИЈ, келнер
Александар Степанулески	БЕРГОЛ, брадест и куц
Дамјан Цветановски	ЛЕКИДАМ, млад ондулиран поет
Лазе Манасковски	МАК-БУМ, генерал
Игор Георгиев	ШЕФ НА КАНЦЕЛАРИЈА / УГЛЕДЕН АДВОКАТ
Предраг Павловски	ГЕНЕРАЛИСИМУС
Филип Трајковиќ	ОФИЦЕР
Жарко Јовановиќ, Симон Манасков, Стефан Петровски, Никола Ристески	ВОЈНИЦИ, ПОЛИЦАЈЦИ, ДЕМОНСТРАНТИ

Театрографски материјал

- работен текст на Дарко Дамески – преводот на Најден Настев на драмскиот текст на Де Гелдерод, користен при подготовките на претставата во 1970 година (Архива на УКИМ ФДУ – Скопје)

- редактиран превод на Најден Настев на драмскиот текст на Де Гелдерод, користен при подготовките на претставата во 2019 година (приватна архива на режисерот)
- белешки од следењето на процесот на подготовките на претставата
- разговори со актерите во претставата Соња Стамболџиоска, Дамјан Цветановски и Стефан Вујисиќ, водени на 15.10.2019 во Драмски театар – Скопје
- разговор со актерот во претставата Димитрија Доксевски, воден на 25.10.2019 година во Драмски театар – Скопје
- разговор со актерот во претставата Златко Митрески, воден на 2.11.2019 година во Драмски театар – Скопје
- рецензија на Лилјана Мазова ПРЕМИЕРИ: „ПАНТАГЛЕЗ“ ВО ДРАМСКИ ТЕАТАР – СКОПЈЕ објавена на <http://globusmagazin.mk/премиери-пантаглез-во-драмски-теа/> на 19.11.2017 година
- рецензија на Тони Димков ТОЧНО И ПРЕЦИЗНО ВЛАДЕЕЊЕ СО ЧУВСТВОТА објавена во „Културен печат“ бр. 6, културниот додаток на дневниот весник „Слободен печат“ од 23-24.11.2019 година
- разговор со актерот во претставата Зоран Љутков, воден на 23.11.2019 година во Драмски театар – Скопје
- интервју „Владимир Милчин: Едноумието падна, безумието ни тропа на порти“ објавено на <https://faktor.mk/intervju-vladimir-milchin-ednoumieto-padna-bezumieto-ni-tropa-na-porti-> пристапено на 27.11.2019 година
- разговор со режисерот Владимир Милчин, воден на 29.12.2019 година во неговиот дом во Скопје

Преглед на музиката користена во претставата

1. Pravasis – Sarathy Korwar feat. Deepak Unnikishnan, album More Arriving 2019
2. Marabi – Mafikozolo, album African Jazz (South Africa)
3. El Pueblo Unido – Inti Illimani, album La Nueva Cancion Chilena 1974
4. Same Shirt Different Day – Tin Hat Trio, album Book of Silk 2008
5. Bella Ciao – Tom Waits and Marc Ribot, album Songs of Resistance 2018
6. Ridicoloso – Sergej Prokofjev , album Russian String Miniatures
7. Fifth (Recognition) – Keith Jarret, album Invocations 1981
8. The Beginning or The End – Rene Aubry , album Now 2015
9. L’ange Gabriel – Rene Aubry, album Forget Me Not 2013
10. Chant of the Marching – Sipho Mabuse, album The Best of Sipho Mabuse
11. Moya – BCUC, album Emakhosini, 2017
12. Die Moritat von Mackie Messer - Kroke, album Cabaret od Death 2015
13. The Glass Harmonica Suite III – Alfred Schnittke, album Film Music vol.2 2010
14. Sixth (Celebration) – Keith Jarrett, album Invocations 1981
15. Signes – Rene Aubry, album Signes 1997
16. La Mia Casa 1 – Rene Aubry, album Now 2015
17. Send Dog Blues – Tin Hat Trio, album Helium 2000
18. The Glass Harmonica Suite – Alfred Schnittke, album Film Music vol. 2 2010
19. Zingaro – Rene Aubry, album Steppe 1990
20. Legato – Rene Aubry, album Signes 1997
21. Trou Noir – Rene Aubry, album Signes 1997
22. Saratan – Deena Abdelwahed, album Khonnar 2018
23. Ababab – Deena Abdelwahed, album Khonnar 2018
24. Largo Sostenuto – Mesto – Henryk Gorecki, album Gorecki String Quartets 1993
25. Moving part 1 – Adam Summerhayes & Cormac Birn, album Stone Soup 2019
26. Trouble – Rene Aubry, album Signes 1997
27. The Glass Harmonica III – Alfred Schnittke, album Film Music vol. 2 2010

АКТЕР

Театарски (сценски) уметник, интерпретатор на драмски лик (улога) кој се наоѓа во центарот на театарскиот чин како жива врска помеѓу драмскиот текст, интерпретациите и насоките на режисерот и перцепцијата на гледачот.

АКТЕРСКА ИГРА

Изведувачка уметност втемелена врз способноста вистинито да се дејствува во замислени околности. Отелотворување на драмски лик во театарот, на филм или ТВ, со симбиоза на мислата, емоциите, движењата, гестовите и гласот.

АКТЕРСКО ОБРАЗОВАНИЕ

Професионалното образование на актерите се одвива во универзитетските средини, обединувајќи ги теориските и практични пристапи со цел поттикнување и поддршка на развојот на целокупната личност на актерот – глас, тело, интелект, чувства, познавања за драмската литература, но и разбирање на општествената улога на својата професија и на театарот воопшто.

АЛТЕРНАТИВЕН ТЕАТАР

Театар којшто со својата естетска автономија, оригинален репертоар и начин на функционирање се остварува како алтернатива на комерцијалните театри и на националните театарски куќи.

АМАТЕРСКИ ТЕАТАР

Формална или неформална театарска група (дружина, трупа) составена од изведувачи без професионално актерско образование. Сметајќи го за позитивна појава, Бертол Брехт (Berthold Brecht, 1898 – 1956) го разграничува аматеризмот во театарот од дилентатизмот како лошо имитирање на професионалците, што оневозможува развој на сопствен начин на создавање уметност.

ГРОТЕСКА

Најекстремниот вид комика која се доживува како значенско изобличување на формата, позната или прифатена како норма. Клучен елемент на гротеската е *несоодветствувањето* – сопоставување на противречностите, дисконтинуитет, некохерентност и чувство на комично несовпаѓање до граница на трагичност, на нештата какви што се и какви што би можеле/требале да бидат.

ДАНС МАКАБР (DANSE MACABRE)

Средновековен алегориски концепт за неизбежната супериорна моќ на смртта, што се среќава во драмата, поезијата, музиката и визуелните уметности на Западна Европа, главно во доцниот среден век. Најчесто станува збор за слика на поворка или танц на живите подредени според нивниот ранг/класа, од папа и император до слуга и бездомник, кои смртта танцувајќи ги води до гробот.

ДОКУМЕНТАРЕН ТЕАТАР

Театар што за текстуални предлошки користи исклучиво автентични документи и извори, избрани и „монтирани“ во согласност со општествено-политичката теза на драмскиот автор.

ДРАМАТИЗАЦИЈА

Уредување на поетски и прозен текст со цел да послужи како драмски текст за развој на театарска претстава.

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЕН ТЕАТАР

(авангардниот театар, театарот- лабораторија, перформансот, истражувачкиот театар или едноставно модерниот театар.) Не е жанр, ниту правец што се поврзува со одреден историски период, ами уметнички став кон традицијата, институцијата и комерцијалноста на театарот како уметност, но и како општествен феномен. Експериментирањето се практикува во работата на/со актерите, воспоставувањето, одржувањето и рушењето на односите со публиката, режисерскиот однос кон текстот и сценскиот простор и конечно, во разбирањето на тоа што е и што сè може да биде сценска изведба и како таа може да се восприема.

ЕСТЕТИКА

Теориски, методолошки, естетски и етички систем на работа на еден автор.

ИЗВЕДБА (PERFORMANCE)

Изведувачка форма која ги поврзува визуелните уметности, театарот, танцот, музиката, видеоартот, поезијата и филмот, наменета за изведување пред публика, најчесто во нетеатарски простори (музеи, галерии или неуметнички простори – улици, јавни институции, приватни простори и сл.) Перформансот стана прифатен како легитимен медиум за уметничко изразување во 70-тите, со развојот на концептуалната уметност – втемелена во идејата дека процесот е примарен во однос на крајниот резултат (уметничкото дело) и дека уметноста не е нешто што се продава и се купува.

ИНСТИТУЦИОНАЛЕН ТЕАТАР

Театар основан и финансиран од (некој орган на) државата.

ИСТОРИЈА НА ТЕАТАРОТ

Театролошка дисциплина насочена кон реконструкција на театарските настани од минатото и нивна анализа во даден контекст.

КОЛЕКТИВНА РЕЖИЈА

Претстава која ја режираат двајца или повеќе режисери како заедничко уметничко дело.

КОНТЕКСТ

Секој текст што реферира на други (лингвистички и нелингвистички) текстови внатре во интертекстот (Стојаноска 2006). Општествен контекст е специфичната средина во која се одвива социјалната интеракција и вклучува специфични, често уникатни значења и толкувања на дадената група луѓе.

КОСТИМОГРАФИЈА

Уметност на креирање костими (облека која ја носат актерите) за театарска претстава или филм.

МЕТАТЕАТАР

Театар чијашто проблематика е насочена кон самиот театар, кој „зборува“ самиот за себе, се „самопретставува“.

МОДЕРНИЗАМ

Динамичен и релативен термин што се користи за означување на појавите во културата кои се нови, т.е. иновативни во однос на традицијата. Модернизмот е движење во културата од крајот на XIX и почетокот на XX век, изразено во уметноста и архитектурата, музиката, литературата и визуелните уметности како отпор против клишеата, култот на авторитетот и академизмот. Авангардата ја легализира како неминовност и нормалност во новото време и ја легитимира промената.

ОПШТЕСТВО

Група индивидуи вклучени во постојана интеракција, или поголема група која живее на една територија, обично е подложна на еден политички авторитет и на доминантни културни очекувања. Општествата се оставаруваат низ моделите на односи помеѓу поединците кои споделуваат знаедничка култура и институции.

ПЕДАГОГИЈА

Научна дисциплина која ги проучува наставните методи во релација со целите на образованието и начините на кои може да се постигнат. Областа во голема мера се потпира врз образовната психологија, фокусирана врз теориите за учењето и врз филозофијата на образованието, која се занимава со целите и вредностите на образованието од филозофска перспектива.

ПОЛИТИКА

Процес во којшто група луѓе донесува заеднички одлуки. Терминот главно се однесува на однесувањето во рамките на граѓанското владеење, но се користи и за други групни односи, вклучувајќи ги корпоративните, академските и религиските институции.

ПОЛИТИЧКИ ТЕАТАР

(театарот на агитпроп, народниот театар, Брехтовиот театар и постбрехтијанскиот епски театар, документарниот театар, театарот на политикотерапијата на Боал). Заедничка желба на тие жанрови им е да овозможат победа на одредена теорија, одредено општествено уверување, одреден филозофски проект. Естетиката во тој случај ѝ е подредена на политичката борба до таа мера што театарската форма се претвора во идејна расправа.

ПОСТМОДЕРНА

Термин што во поширока смисла ја означува епохата од втората половина на XX век, а во потесна смисла – некои аспекти на мислата и творештвото од истиот период. Во принцип се однесува на критиката на апсолутните вистини, идентитети и основни вредности воспоставени во модерноста, од просветителството наваму, во филозофијата, уметноста, литературата, архитектурата, историјата и културата.

ПУБЛИКА

Еден или повеќе гледачи присутни на претставата.

РЕЖИЈА

Уметничка професија/поетика/остварување на режисерот во исполнувањето на сите активности неопходни за театрализацијата на драмскиот текст.

РЕЖИСЕР

Водечка фигура на креативниот процес во театарот, која во одредени театарски модели може да има и клучна авторска улога во создавањето на театарската претстава како автентично уметничко дело.

РЕЖИСЕРСКИ ТЕАТАР

Модел на создавање во театарот во којшто режисерот е одговорен за севкупната концепција, интерпретација и стил на театарската претстава.

РЕЦЕПЦИЈА

Произлегува од општествената и комуникациска функција на уметноста (естетичкото искуство) и го означува начинот на којшто читателот/гледачот, како иманентен чинител во триаголникот автор-дело-публика, го восприема уметничкото дело, што, пак, е клучен фактор за историчноста на уметноста.

РИТУАЛ

Извршување церемонијални дејствија, пропишано во одредена традиција или систем на религиозни верувања.

СЦЕНОГРАФИЈА

Уметничка дисциплина (вклучува сценски дизајн, дизајн на светло) на создавање/развој на сценскиот простор и атмосфера. Холистички пристап во проучувањето и практикувањето на сите аспекти на дизајнот во изведбата.

ТЕАТАР

Колаборативна форма на изведувачка уметност во која изведувачите во живо изведуваат реален или замислен настан пред гледачи (публика) собрани на однапред одредено место (најчесто сцена) и време.

ТЕАТРОГРАФИЈА

Посебна дисциплина на историјата на театарот која собира и анализира податоци поврзани со работата на еден театар (репертоар, актери, режисери, членови на уметнички тим, раководство и сл.) и/или конкретна театарска претстава (фотографии и видеоснимки, рекламен материјал, новински написи, критики и сл.)

ТЕАТАР-ЛАБОРАТОРИЈА

Специфична уметничка пракса на (затворени) театарски трупи фокусирани врз методично истражување за театарската уметност.

ТЕАТАР ВО ТЕАТАР

Тип драмско дело или театарска претстава чијашто тема е прикажување на театарска претстава. Публиката однадвор гледа претстава во која актерите како публика гледаат некоја претстава.

ТЕАТАР НА СУРОВОСТ

Назив на Антонен Арто (Antonin Artaud, 1896 – 1948) за проект на театарска претстава во која гледачот би бил изложен на емотивен шок, за да се ослободи од влијанието на своето дискурзивно и логичко размислување, со цел преку нова катарза, како што се случува и преку првобитното естетско и етичко искуство, одново да се здобие со моќта за непосредно доживување.

ТЕАТАРСКА АНТРОПОЛОГИЈА

Иако можеби теориски тежнее кон организација на знаењата од областа на театрологијата, театарската антропологија денес е повеќе повик за обединување или желба за спознавање отколку конституирана научна дисциплина. Нејзин предмет е „проучување на биолошкото и културолошко однесување на човекот во извонредна ситуација, т.е. на човекот кој се користи со својата телесна и духовна присутност врз основа на начела различни од оние кои управуваат со секојдневниот живот“ (Barba i Savarese, 1996).

ТЕАТРОЛОГИЈА (НОВА ТЕАТРОЛОГИЈА)

Наспроти традиционалната театрологија, која како мултидисциплинарна и интердисциплинарна наука ги проучува сите аспекти на театарската претстава – драмската литература, режијата, актерските техники, сценографијата, костимографијата, употребата на музиката во театарот, новата театрологија е повеќе теорија на целокупниот систем на сценската изведба. Таа се дефинира како театрологија која е постсемиолошка, мултидисциплинарна, експериментална, во смисла дека истражувањето на терен се смета за неопходно, вклучува исклучително блиска, интимна поврзаност со уметничката пракса. Уште една важна дистинктивна карактеристика на новата театрологија лежи во фактот дека теорискиот предмет не се претставите, туку процесите на соодавање и восприемање на претставите – процесите кои ги иницираат, ги опкружуваат и ги конституираат претставите.

ТЕОРИСКА РЕФЕРЕНЦИЈА

Систематизиран податок/информација за одредена теориска проблематика. (Стојаноска, 2006)

ТЕОРИЈА И МЕТОДОЛОГИЈА НА ТЕАТРОЛОШКИТЕ ИСТРАЖУВАЊА

Основна театролошка дисциплина која систематски се занимава со теориските и методолошките прашања на научната област како целина: (1) Теориски пристап кон театарскиот феномен, (2) Истражување на меѓузависноста на театарската практика и нејзината теорија и (3) Воспоставување театролошки релевантна слика на одредена театролошка појава, којашто оваа научна област може да ѝ ја понуди на современоста. (Стојаноска, 2014)

ЦЕНЗУРА

Процес на контрола на слободата на изразување, својствен за авторитарните државни системи, но во име на заштита на *јавниот морал*, не е непознат ни во демократските општества. Власта може да врши цензура во согласност со закон или неофицијално, во рамките на тајните служби. Крајната форма во полициските држави е самоцензурата. Театарот е предмет на цензура поради неговата моќ за еманципација. Цензурирањето на театарот најчесто уште повеќе го оправдува неговото постоење и значење.

8.3. Библиографија

8.3.1. Теориска библиографија

Aleksandrowicz-Pędich, Lucyna (2013) REPRESENTING THE NEIGHBOURS: TADEUSZ SŁOBODZIANEK'S OUR CLASS AND JONATHAN SAFRAN FOER'S EVERYTHING IS ILLUMINATED, *Holocaust Studies*, 19:1, 39-58

Арто, Антонен (2009) ТЕАТАРОТ И НЕГОВИОТ ДВОЈНИК. Скопје: Евро-балкан прес и УКИМ Факултет за драмски уметности – Скопје

Auslander, Philip (2009) HOLY THEATRE AND CATHARSIS in *Theatre Research International*, Volume 9 Issue 1. Cambridge: Cambridge University Press

Aysen Kaim, Agnieszka (2012) SEMA CEREMONY BETWEEN RITUAL AND PERFORMANCE in ACTA ASIATICA VARSOVIENSIA no. 25. Warszawa: Instytut Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych PAN

Bahtin, Mihail (1978) STVARALAŠTVO FRANSOA RABLEA I NARODNA KULTURA SREDNJEGA VEKA I RENESANSE. Beograd: Nolit

Barba, Eugenio i Savareze, Nikola (1996) TAJNA UMETNOST GLUMCA (RECNIK POZORISNE ANTROPOLOGIJE). Beograd: FDU

Bennett, Susan (2004) POVIJEST KAZALIŠTA. HISTORIOGRAFIJA I ŽENSKO DRAMSKO PISMO, Zagreb: Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost, br. 19/20: 75 – 84

Batušić Nikola (1991) UVOD U TEATROLOGIJU. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Bernard, H. Russell (2002) RESEARCH METHODS IN ANTHROPOLOGY: QUALITATIVE AND QUANTITATIVE APPROACHES. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: Altamira Press

Bhattacharyya, Kapil Kumar and Gupta, Debastuti Das (2013) INTERPRETING THEATRE AS A COMMUNICATION MEDIUM, *Global Media Journal - Indian Edition* Vol. 4/No. 2, Calcutta: University of Calcutta

Boal, Augusto (2005) GAMES FOR ACTORS AND NON-ACTORS. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group

Boleslavsky, Richard (1999) ACTING - THE FIRST SIX LESSONS. New York: Theatre Arts Books

Brecht B. (1967) GESAMMELTE WERKE IN 20 BANDEN. Werner Hecht (ed.), Frankfurt/Main: Suhrkamp

Brecht, Bertolt TWO ESSAYS ON UNPROFESSIONAL ACTING in Willett, John ed. (1974) BRECHT ON THEATRE. Berkshire: Methuen Drama

Brook, Peter (1968) THE EMPTY SPACE. New York: Touchstone

Brook, Peter. PREFACE to Grotowski, Jerzy (2002) TOWARDS A POOR THEATRE. London and New York: Routledge

Брук, Питер (1999) НЕ ПОСТОЈАТ ТАЈНИ. Скопје: Лицеум

Butler, Judith (1990) GENDER TROUBLE: FEMINISM AND THE SUBVERSION OF IDENTITY. London: Routledge

Butler, Thomas J. (1974) LITERARY STYLE AND POETIC FUNCTION IN MEŠA SELIMOVIĆ'S "THE DERVISH AND DEATH." in THE SLAVONIC AND EAST EUROPEAN REVIEW no. 52. London: Modern Humanities Research Association and University College London, School of Slavonic and East European Studies

Бошковски Т. Петар (1970) ПАСКАЖУВАЧКОТО ТВОРЕШТВО НА ЖИВКО ЧИНГО во ЧИНГО, Ж (1970) ПОЖАР. Скопје: Македонска книга

Vasiljev, Leonid S. (1987) ISTORIJA RELIGIJE ISTOKA. Beograd: Novo delo

Govedić, Nataša (2011) PLODNO NIŠTAVILO U SRCU REVOLUCIJE objaveno na <http://www.zarez.hr/clanci/plodno-nistavilo-u-srcu-revolucije> (пристапено во 04.2020)

Грандаковска, Софија уред. (2011) ЕВРЕИТЕ ОД МАКЕДОНИЈА И ХОЛОКАУСТОТ - ИСТОРИЈА, ТЕОРИЈА, КУЛТУРА. Скопје: Евро Балкан Прес

Grotovski, Jerži (1976) KA SIROMAŠNOM POZORIŠTU. Beograd: ISC

De Marinis, Marco (2006) RAZUMIJEVANJE KAZALIŠTA. Zagreb: AGM

De Marinis, Marco (2011) NEW THEATROLOGY AND PERFORMANCE STUDIES: STARTING POINTS TOWARDS A DIALOGUE, *The Drama Review* 55:4

Divinjo, Žan (1978) SOCIOLOGIJA POZORIŠTA. Beograd: BIGZ

Dolan, Jill (1985) GENDER IMPERSONATION ON STAGE: DESTROYING OR MAINTAINING THE MIRROR OF GENDER ROLES in *Women in Performance* pg.10

Donnellan, Declan INTRODUCTION to Stanislavski, Kontantin (2008) AN ACTOR'S WORK. London and New Work: Routledge

Dragičević-Šešić, Milena i Šentevska, Irena ured. (2000) URBANI SPEKTAKL. Beograd: Cleo

Dragičević-Šešić, Milena (2012) UMETNOST I ALTERNATIVA. Beograd: Cleo i FDU

Dragičević-Šešić, Milena (2018) UMETNOST I KULTURA OTPORA. Beograd: Cleo i FDU

Drašković, Boro REDITELJSKO ČITANJE SISTEMA REŽIJE, predgovor Klajn, Hugo (1979) OSNOVNI PROBLEMI REŽIJE. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Zarilli, Phili B. ed. (1995) ACTING (RE)CONSIDERED. THEORIES AND PRACTICES. London & New York: Routledge

Ibersfeld, An (1982), ČITANJE POZORIŠTA. Beograd: Kultura

Irigaray, Luce (1985) THIS SEX WHICH IS NOT ONE. Ithaca & New York: Cornell University Press

Iser, Wolfgang (1980) INTERACTION BETWEEN TEXT AND READER. objaveno во Suleiman, Susan and Crosman, Inge (eds.) THE READER IN THE TEXT: ESSAYS ON AUDIENCE AND INTERPRETATION. Princeton: Princeton University Press

- Jaus, Hans Robert (1978) ESTETIKA PERCEPCIJE, izbor studija. Beograd: Nolit
- Јарчевска, Ивана (2018) КРСТЕ С. ЦИДРОВ, Сценографији 35, каталог за изложба. Скопје: МКЦ
- Jaspers, Karl (2009) PITANJE KRIVICE. Beograd: Fondacija Konrad Adenauer Beograd (KAS)
- Jelavich, Peter (1993) BERLIN CABARET. Publisher Harvard University Press, Cambridge, Mass, United States
- Jevtović, Vladimir (1992) SIROMAŠNO POZORIŠTE. Beograd: Naučna knjiga
- Johnstone, Keith (1987) IMPROVISATION AND THE THEATRE. London: Methuen
- Jovičević, Aleksandra i Ivana Vujić (1996) POGLED JERŽIJA GROTOVSKOG PP. (I - VIII) IN BARBA, EUGENIO, NIKOLA SAVAREZE TAJNA UMETNOST GLUMCA. REČNIK POZORIŠNE ANTROPOLOGIJE. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju
- Kaila, Jan and Hand Slager (ed.) (2012) DOING RESEARCH. Helsinki: The Finnish Academy of Fine Arts.
- Каранфиловска, Фани и Стојковски, Андреја уред. (2010) АКЦИЈА ЗА ЕВРОПА. Скопје: ФИОМ
- Киранциска, Сузана (2008) АКТЕРСКА ИГРА ВО XX ВЕК, магистерски труд. Скопје: УКИМ ФДУ – Скопје
- Киранциска, Сузана (2013) ДОМИНАНТНИТЕ ПОЕТИЧКИ И ЕСТЕТИЧКИ ТОПОСИ ВО ТЕАТАРСКИОТ СИСТЕМ НА ПИТЕР БРУК, докторска дисертација. Скопје: УКИМ ФДУ – Скопје
- Kiš, Danilo (1974) O NACIONALIZMU во РО-ЕТИКА, knjiga druga. Beograd: SSJ
- Klajić, Dragan i Miličević, Ognjenka ured. (1982) ALTERNATIVNO POZORIŠTE U JUGOSLAVIJI. Novi Sad: Sterijino pozorje 10 - Pozorje mladih
- Klaić, Dragan (2016) POČETI IZNOVA. PROMENA TEATARSKOG SISTEMA. Beograd: Cleo
- Klajn, Hugo (1979) OSNOVNI PROBLEMI REŽIJE. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Knapp B.L. (1985) MICHEL DE GHELDERODE (1898–1962) во FRENCH THEATRE 1918–1939. London: Macmillan Modern Dramatists. Palgrave
- Колономос, Жамила и Весковиќ-Вангели, Вера (1986) ЕВРЕИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА ВО ВТОРАТА СВЕТСКА ВОЈНА (1941-1945), Зборник на документи, том 1 и том 2, Скопје: МАНУ
- Konstantinović, Radomir (1969) FILOSOFIJA PALANKE. Beograd: Nolit
- Konstantinović, Zoran (1978) ESTETIKA PERCEPCIJE HANSA ROBERTA JAUSA (predgovor) Jaus, Hans Robert: Estetika percepcije, izbor studija. Beograd: Nolit
- Кот, Јан (1963) ШЕКСПИР НАШ САВРЕМЕНИК. Београд: Српска књижевна задруга

Лаушевић, Жарко (2011) ГОДИНА ПРОЂЕ, ДАН НИКАД. Београд: НИД Компанија "Новости" А.Д

Lederer, Ana (2005) ŽENSKI LIKOVI U HRVATSKOJ DRAMI OSAMDESETIH I DEVEDESETIH. Zagreb: Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost, br. 21/22: 138-144

Леловац, Кристина (2014) ОПШТЕСТВЕНО ОДГОВОРНИОТ АКТЕР НА БРЕХТ во ARS ACADEMICA, број 2, Скопје: УКИМ ФДУ и ФМУ - Скопје

Lehmann, Hans-Thies (2004) POSTDRAMSKO KAZALIŠTE. Centar za dramsku umjetnost: Zagreb. Beograd

Lindner, Anna (2019) ON GENDER AND ECONOMICS IN SCHNITZLER'S 'DER GRÜNE KAKADU' Austrian Studies Vol. 27, Placing Schnitzler, pp. 149-162 (14 pages). Published By: Modern Humanities Research Association

Lukić, Darko (2011) KAZALIŠTE U SVOM OKRUŽENJU. Zagreb: Leykam international

Лужина, Јелена (1995) ИСТОРИЈА НА МАКЕДОНСКАТА ДРАМА. Скопје: Култура

Лужина, Јелена (2000) ТЕАТРАЛИКА. Скопје – Мелбурн: Матица македонска

Лужина, Јелена (2003) ТЕАТРАЛИКА, ПАК. Скопје: Магор

Лужина, Јелена, (2007) МАКЕДОНСКИ ТЕАТАР: БАЛКАНСКИ КОНТЕКСТ, Скопје: ФДУ

Лужина, Јелена (2011) предговор на ШНАЈДЕР, Слободан Хрватски Фауст и други драми / Слободан Шнајдер ; избрала, превела од хрватски и приредила Јелена Лужина. Скопје: Блесок

Лужина, Јелена прир. (2013) КРЕВКО ТЕАТАРСКО ПАМЕТЕЊЕ, зборник, Скопје: ФДУ

Mamet, David (1997) TRUE & FALSE. New York: Vintage Books

Man, Tomas (1908) OGLED O POZORIŠTU во Lazić, Radolsav (2004) FILOZOFIJA POZORIŠTA. Beograd: Foto Futura i Radoslav Lazić

McGaw, Charles, Kenneth L. Stilson and Larry D. Clark (2012) ACTING IS BELIEVING. Boston: Wadsworth.

Mejerholjd, Vsevolod E. (1976) O POZORIŠTU. Beograd: Nolit

Мазова, Лилјана (2003) ТОЈ И ТИЕ – Театарски сложувалки. Скопје: ФДУ

Merlin, Bella (2018) ACTING. London and New York: Routledge

Милохник, Алдо РАДИКАЛЕН АМАТЕРИЗАМ во Knežević, Jelena, Vujanović, Ana, Gešoska, Iskra, Popivoda, Marta, Jovović, Dragana i Jankovski , Vladimir ured. (2012) PRIRUČNIK RAŠKOLOVANOG ZNANJA (o^o) Trojezično izdanje. Beograd: Teorija koja hoda

Milčin, Vladimir ZA TEATAROT "KAJ SV. NIKITA GOLTAROT" u Klaić, Dragan i Miličević, Ognjenka prired. (1982) ALTERNATIVNO POZORIŠTE U JUGOSLAVIJI. Iskustva samostalnih pozorišnih grupa - dokumntacioni dosije. Novi Sad: Sterijino pozorje

Милчин, Владимир и Маркоска, Ема (1990) ВО ПОТРАГА ПО НОВИОТ АКТЕР во КИНОПИС, списание за историја, теорија и култура на филмот и другите уметности бр. 3, година 2. Скопје: Кинотека на СР Македонија

Милчин, Владимир ЗАДОЦНЕТИ БЕЛЕШКИ – за моите први средби со нашите актерски ансамбли во Лужина, Јелена прир. (1999) АКТЕРСТВОТО И РЕЖИЈАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР – Зборник на трудови. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“

Милчин, Владимир МИТОТ, ИСТОРИЈАТА И ДРАМАТА - За „Спиро Црне“, „Летни Силјане“, „Арсениј“ и „Лепа Ангелина“ од Благоја Ристески во Лужина, Јелена прир. (2000) ПРИЛОЗИ ЗА ИСТОРИЈАТА НА МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР - Зборник на трудови. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“

Милчин, Владимир (2018) 25 ГОДИНИ ПОСВЕТЕНОСТ. Скопје: Фондација Отворено општество – Македонија

Мухиќ, Ферид ПОЕТ НА ГНЕВОТ И МИЛОСТА, ЧОВЕКОВИ во Ристески, Б. (1996) ЛЕПА АНГЕЛИНА. Скопје: Култура

Nehring, Wolfgang (1992) ARTHUR SCHNITZLER AND THE FRENCH REVOLUTION. Modern Austrian Literature Vol. 25, No. 3/4, Special Arthur Schnitzler Issue, pp. 75-94 (20 pages). Published By: Association of Austrian Studies Pavis, Patrice (2004) POJMOVNIK TEATRA. Zagreb: Antibarbarus

Никодиновски-Биш, Љубиша (2007) ЕСТЕТИКАТА НА АЛТЕРНАТИВНИОТ ТЕАТАР ВО МАКЕДОНИЈА, докторска дисертација. Скопје: УКИМ Филозофски факултет

Никодиновски-Биш, Љубиша (2009) АЛТЕРНАТИВНИОТ ТЕАТАР ВО МАКЕДОНИЈА. Скопје: Магор

Nikčević, Sanja (2008) ŠTO JE NAMA HRVATSKA DRAMA DANAS? Zagreb: Naklada LJEVAK d.o.o.

Pavis, Patrice (2004) POJMOVNIK TEATRA. Zagreb: Antibarbarus

Pavičević, Borka (2008) TO TEK POČINJE: TANJA SIMIĆ - BERCLAZ: *FAUST I DRUGI CITATI (predgovor)* Beograd: Samizdat B92

Петковска, Нада (2012) ТЕАТАРСКАТА ПОЕТИКА НА АЛТЕРНАТИВНИТЕ ТЕАТРИ ВО МАКЕДОНИЈА И СЛОВЕНИЈА ВО 60-ТИТЕ И 70-ТИТЕ ГОДИНИ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik - Simpozij OBDOBJA 31

Petlevski, Sibila NEVJESTA OD VJETRA: OPASNI ŽENSKI TEATAR SLOBODANA ŠNAJDERA u Deković, Darko ur. (2000) DOMETI 1-4 SUVREMENA HRVATSKA DRAMA U 80-IM I 90-IM. Rijeka: Matica hrvatska

Петровска-Кузманова, Катерина (2002) РИТУАЛЕН ТЕАТАР. Скопје: Магор

Pokorný, Jindřich (1988) KNIHA O KABARETU. Praha: Mladá fronta

Prior, Ross W. (2012) TEACHING ACTORS. Bristol/Chicago: Intellect

Rajnelt, Dzanel (2012) POLITIKA I IZVOĐACKE UMETNOSTI. (*Izvođenje pravde u ime budućnosti našeg vremena, Feministička pozorišna teorija i kritika*). Beograd: Univerzitet

umetnosti u Beogradu Fakultet dramskih umetnosti i Studio - Laboratorija izvodjackih umetnosti

Rancière, Jacques (2010) UČITELJ NEZNALICA. Pet lekcija iz intelektualne emancipacije. Zagreb: Multimedijalni institut

Ристески-Платнар, Благоја (2004) ДРАМИ. Прилеп: Арлекин - ГФ

Robbrecht, Joachim CONTAGIOUS CONVERSATIONS in Georgelou, K; Protopapa, E and Theodoridou, D. ed. (2017) THE PRACTICE OF DRAMATURGY. WORKING ON ACTIONS IN PERFORMANCE. Amsterdam: Valiz

Ružić, Igor (2016) NOVI ŽIVOT "SVETOG SAVE": KAKO JE POČEO RAT U NEKADAŠNJEM NAŠEM KAZALIŠTU? objaveno na <http://casopis.skd-prosvjeta.hr/novi-zivot-svetog-save/> (пристапено на 10.07.2017)

Sabljak, Tomislav (1971) TEATAR XX STOLJEĆA. Split – Zagreb: MH

Salčinović, Edin (2016) BRAĆA PO REPLICI. objaveno na <http://www.oslobodjenje.ba/za-one-koji-znaju-citati/kolumne/braca-po-replici/182748> (пристапено на 05.01.2019)

Schall, E. (1981) Отворен разговор со студентите на Роуз Брафорд Колеџот во Англија во 1981 објавен во New Theatre Quarterly volume II number 6, May 1986, Cambridge University Press, England. Editors Clive Barker and Simon Tussler; pg. 99-105

Schechner, Richard A POLIS CATOLIC HASID in Woford, Lisa and Schechner, Richard ed. (1997) THE GROTOWSKI SOURCEBOOK. New York: Routledge

Schechner, Richard (2013) PERFORMANCE STUDIES. An introduction (Third edition) London and New Work: Routledge

Schnitzler, Arthur (2004) ROUND DANCE AND OTHER PLAYS. Oxford, New York: Oxford University Press

Селем, Петар (2008) ДОБА НА РЕЖИЈАТА, Скопје: Матица Македонска

Selimović, Meša (1986) DERVIŠ I SMRT. Beograd: BIGZ

Selimović, Meša (1990) SJEĆANJA. Beograd: BIGZ, Sarajevo: Svjetlost

Simić-Berclaz, Tanja (2008) SRPSKI FAUST I DRUGI CITATI. Beograd: Samizdat B92,

Стамески, Трајче (2016) РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА НА ФИГУРИТЕ НА МЕМОРИЈАТА ВО ДРАМАТА ЛЕПА АНГЕЛИНА НА БЛАГОЈА РИСТЕСКИ-ПЛАТНАР во ЗБОРНИК ОД XLIII МЕЃУНАРОДНАТА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА НА МЕЃУНАРОДНИОТ СЕМИНАР ЗА МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК, ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА. Скопје: Филолошки факултет „Блаже Конески“

Stanislavski, Konstantin S. (1990) ЕТИКА. Beograd: Altera

Stanislavski, Konstantin S. (1988) МОЈ ŽIVOT U UMETNOSTI. Zagreb: Cekade

Stanislavski, Konstantin S. (1982) SISTEM. Ljubljana: Partizanska knjiga

Stanislavski, Kontantin (2008) AN ACTOR'S WORK. London and New Work: Routledge

Stanojević, Stanoje (1929) NARODNA ENCIKLOPEDIJA SRPSKO, HRVATSKO, SLOVENAČKA. Zagreb. Bibliografski zavod d.d.

Старделов, Георги, Лужина Јелена и Џепароски, Иван уред. (2004) ТЕАТАРОТ НА ПОЧВАТА НА МАКЕДОНИЈА ОД АНТИКАТА ДО ДЕНЕС: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија. Скопје: МАНУ

Стефановски, Ристо (1990) ТЕАТАРОТ ВО МАКЕДОНИЈА: Од почетоците до ослободувањето, Скопје: Мисла

Стојаноска, Ана (2005) БЕСКРАЈОТ КАКО ПРЕДИЗВИК. *За театаралноста на дервишките ритуали во претставите на Владимир Милчин.* Скопје: Културен живот, бр. 3

Стојаноска, Ана (2006) МАКЕДОНСКИ ПОСТМОДЕРЕН ТЕАТАР, Скопје: ФДУ

Стојаноска, Ана ЕДУКАЦИЈА – ОД ДРЖАВНА СРЕДНА ТЕАТАРСКА ШКОЛА ДО ФДУ – ИНСТИТУТ ЗА ТЕАТРОЛОГИЈА во Старделов, Георги, Лужина Јелена и Џепароски, Иван уред. (2007) ТЕАТАРОТ НА ПОЧВАТА НА МАКЕДОНИЈА XX ВЕК: прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија. Скопје: МАНУ

Стојаноска, Ана (2013) ХРВАТСКИТЕ ДРАМАТИЧАРИ ВО ПРЕВОДИТЕ НА ИЛИЈА МИЛЧИН во зборникот КРЕВКО ТЕАТАРСКО ПАМТЕЊЕ, Скопје: ФДУ

Стојаноска, Ана (2014) КОСТАРОВ – РЕАЛИСТИЧКАТА ПОЕТИКА И ЕСТЕТИКА НА ЕДЕН РЕЖИСЕР. Скопје: Факултет за драмски уметности

Стојаноска, Ана (2018) ТЕАТАР. ПРЕДИЗВИК: студии и есеи. Скопје: Универзитет "Св. Кирил и Методиј"

Стојаноска, Ана REBEL REBEL – ТЕАТАРСКАТА МУЗИКА КАКО ПРОТЕСТ (ВРЗ ПРИМЕРИ ОД НЕКОЛКУ МАКЕДОНСКИ ПРЕТСТАВИ) во Стојаноска, Ана (2018) ТЕАТАР. ПРЕДИЗВИК: студии и есеи. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“

Stojanoska, Ana KAKO JE PROPAO ROCK'N'ROLL: DRAMSKI TEKST I POLITIČKO POZORIŠTE – MAKEDONSKA SITUACIJA во Ljumović, Janko ured. (2020) Zbornik trudova MOĆ KULTURE: POLITIKA I POZORIŠTE - SJEĆANJE NA STVARNOST/MACHT DER KULTUR: POLITIK UND THEATER - ERINNGERUNGEN AN DIE GEGENWART. Cetinje: Fondacija Konrad Adenauer i Fakultet Dramskih umjetnosti Univerziteta Crne Gore

Таневска-Србиновска, Мими, Бузалковска, Зоја, Стевановиќ, Маја и Кокаланов, Сашо уред. (2019) 50 ГОДИНИ ФДУ Монографија. Скопје: УКИМ ФДУ – Скопје

Tanurovska-Kjulavkovski, Biljana and Dimitrov, Slavcho THE OTHER BODY - MAPPING THE ARCHIVES OF CHOREOGRAPHIC PRACTICES IN MACEDONIA (1970 -1990) in MASKA European performing arts journal, Volume 32, Numbers 183-184, 1 June 2017, pp. 9-44(36). Bristol: Intellect

Трајковска, Катица ТЕАТАР „КАЈ СВ. НИКИТА ГОЛТАРОТ“ – аспект од животот и работата на трупата во Лужина, Јелена прир. (1999) АКТЕРСТВОТО И РЕЖИЈАТА ВО МАКЕДОНСКИОТ ТЕАТАР – Зборник на трудови. Прилеп: МТФ „Војдан Чернодрински“

Fejzić, Nedžad (2015) HLADNA LOMAČA ZA SVETOG SAVU objaveno na <http://www.bnp.ba/bnp/predstave/velika-scena/sveto-s> (пристапено на 10.07.2017)

Ferguson, Frensis (1979) POJAM POZORIŠTA. Beograd: Nolit

Fischer - Lichte, Erika (2009) ESTETIKA PERFORMATIVNE UMJETNOSTI. Sarajevo/Zagreb: Šahinpašić

Frayling, Christopher (1993/4) RESEARCH IN ART AND DESIGN IN ROYAL COLLEGE OF ART RESEARCH PAPERS.VOL. 1 NR. 1 London. Royal College of Art (pp. 1 -5)

Хармс, Данил (1993) ЦИРКУС ПРИНТИПРАМ. Скопје: Темплум

Хармс, Данил (2004) СЛУЧАИ. Скопје: Темплум

Harms, Danil (2005) SABRANA DELA 1-2. Beograd: Logos

Хармс, Данил (2009) СТАРИЦА И ДРУГИ РАСКАЗИ. Скопје: Темплум

Hauger, George (1959) NOTES ON THE PLAYS OF MICHEL DE GHELDERODE The Tulane Drama Review, vol. 4, no. 1, стр. 19–30. пристапено преку JSTOR www.jstor.org/stable/1124802 на 04.02.2020 година

Хаџи Васиљевиќ, Јован (1933) СПИРО ЦРНЕ ГОЛЕМЦИОЈСКИ. Скопје: Штампарија „Јужна Србија“

Helbo, Andrè, Ubersfeld, Anne and Pavis, Patrice (1991) HOW TO NOTE PERFORMANCE - READING QUESTIONS. objaveno во Helbo, Andrè ed. APPROACHING THEATRE. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press

Hodge, Alison ed. (2000) TWENTIETH CENTURY ACTORS TRAINING. London & New York: Routledge

Hutcheon, Linda (1988) A POETICS OF POSTMODERNISM: HISTORY, THEORY FICTION. London: Routledge

Cook, David (2015) MYSTICISM IN SUFI ISLAM in OXFORD RESEARCH ENCYCLOPEDIA OF RELIGION. Oxford: Oxford University Press

Cooper, Henry R. Jr. INTRODUCTION to Selimovic, Mesa (1996) DEATH AND THE DERVISH (Writings From An Unbound Europe). Evanston, Illinois: Northwestern University Press

Coundsell, Colin and Wolf, Laurie eds. (2005) PERFORMANCE ANALYSIS: AN INTRODUCTORY COURSEBOOK. London and New York: Routledge

Craig, Ryan (Adapter), Slobodzianek, Tadeusz (Author) (2010) OUR CLASS. London: Oberon Books

Čale Feldman, Lada WOMEN'S CORPUSES, CORPSES OR (CULTURAL) BODIES in Cornis - Pope, Marcel and Neubauer, John ed. (2004) HISTORY OF THE LITERARY CULTURES OF EAST-CENTRAL EUROPE: JUNCTURES AND DISJUNCTURES IN THE 19TH AND 20TH CENTURIES (pg. 271-280). Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing

Čale Feldman, Lada (2008) KAZALIŠTE ŠEZDESETIH I »HRVATSKA MLADA KRITIKA« ZAGREBAČKA SLAVISTIČKA ŠKOLA – WWW.HRVATSKIPLUS.ORG

Чинго, Живко (2016) ГОЛЕМАТА ВОДА. Скопје: Три

Šekner, Ričard (1992) KA POSTOMODERNOM POZORIŠTU, Beograd: FDU

Šnajder, Slobodan (1986) GLASI IZ DUBRAVE. Zagreb: Cekade

Шекнер, Ричард (2009) ТЕОРИЈА НА ИЗВЕДБАТА. Скопје: Нампрес

Шнајдер, Слободан (2011) НАШЕ И ВАШЕ во ШНАЈДЕР, Слободан Хрватски Фауст и други драми / Слободан Шнајдер ; избрала, превела од хрватски и приредила Јелена Лужина. Скопје: Блесок, 2011

Šuvaković, Miško (2007) EPISTEMIOLOGIJA UMETNOSTI. Beograd: Orion art

Šuvaković, Miško (2008) EPISTEMOLOGY OF ART. Belgrade: TkH – Centre for performing arts, theory and practice

Weiss, Auréliu, and Ruby Cohn (1963) THE THEATRICAL WORLD OF MICHEL DE GHELDERODE во THE TULANE DRAMA REVIEW 8.1, стр. 51–61. пристапено преку JSTOR www.jstor.org/stable/1124962 на 09.02.2020 година

Weiss, Peter (1968) FOURTEEN PROPOSITIONS FOR A DOCUMENTARY THEATRE. World Theatre 17.5-6 pg. 375-389

Wolford, Lisa and Schechner, Richard ed. (1997) THE GROTOWSKI SOURCEBOOK. New York: Routledge

Woolf, Virginia (2012) A ROOM OF ONE'S OWN in SELECTED WORKS OF VIGINIA WOOLF. London: Wordsworth Editions

Лужина, Јелена (уред.) (2002) Театарот на македонската почва – Енциклопедија (ЦД ром), Скопје: Факултет за драмски уметности.

8.3.2. Интернет-страници

Големата вода (пристапено во периодот 2.-3.2022)

- https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%B2%D0%BA%D0%BE_%D0%A7%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%BE
- <http://mirage.com.mk/index.php/mk/spisanie-mirage/327-22/hibrid/159-2013-04-23-09-24-53>
- [https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B0_\(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD\)](https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B0_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD))
- <https://makedonskijazik.mk/2012/02/%D0%B6%D0%B8%D0%B2%D0%BA%D0%BE-%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%BE-%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B0.html>
- <https://mnt.mk/pretstavi-menu/anhiva/dzidot-vodata-27-12-1973>
- <https://okno.mk/node/13100>

- <https://okno.mk/node/13181>
- https://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Strnisko#:~:text=Vladim%C3%ADr%20Strnisko%20
- https://sk.wikipedia.org/wiki/Peter_Kov%C3%A1%C4%8Dik#Divadeln%C3%A9_hry
- https://en.wikipedia.org/wiki/Charter_77
- https://en.wikipedia.org/wiki/V%C3%A1clav_Havel
- <https://www.ohridnews.com/delata-na-zhivko-chingo-sodrzhat-magi-a-ko-a-pleni-so-azikot-i-osvo-uva-nasha-obvraska-e-da-go-chuvame-spomenot-na-ovo-velikan/>
- <http://mirage.com.mk/index.php/mk/spisanie-mirage/327-22/hibrid/159-2013-04-23-09-24-53>
- <https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%98%D0%B0>
- <https://prizma.mk/desetitsi-tuzhbi-protiv-odlukite-na-lovtsite-na-shpioni/>
- <https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%88%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0%D0%9F%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%9C>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Velvet_Revolution
- <https://www.lita.sk/z-historie-lita>
- <https://www.imdb.com/title/tt0090257/>

Калуѓерички тишини (пристапено во периодот 4.-6.2020)

- <http://novimagazin.rs/vesti/intervju-slobodan-snajder-ispali-smo-iz-povijesti>
- <http://ohridskoletoto.com.mk/?s&d=1961-01-01&de=1988-12-31&type=archive2&page=5>
- <https://pescanik.net/slobodan-snajder-intervju/>
- <https://www.poetryfoundation.org/poems/44477/ode-on-a-grecian-urn>
- <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1250204>
- <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1077087>
- <https://www.portalnovosti.com/natasa-govedic-vedimo-feminizam-umjesto-vjeronauka>
- https://hr.wikipedia.org/wiki/Dubrova%C4%8Dka_Republika
- https://mk.wikipedia.org/wiki//Француска_револуција
- https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Army_Faction
- https://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Paul_Marat
- https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus

Спиро Црне (пристапено во 3.2022)

- <https://blesok.mk/mk/authors/%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D1%98%D0%B0-%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%80/>
- <https://www.mediantrop.rankomunitic.org/dr-ana-stojanoska-preprocituvanje-na-preprocitanoto-ili-obid-za-novo-citanje-na-sovremenata-makedonska-dramatika>
- <https://suteren.mk/%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D1%98%D0%B0-%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%80-%D0%B2%D0%BE-%D0%B4%D0%BF%D0%BC-%D1%81%D0%B5-%D0%B7%D0%B0%D1%81/>
- [http://www.oldprilep.com/crne-vojvoda-1903/#!prettyPhoto\[Gallery\]/13/](http://www.oldprilep.com/crne-vojvoda-1903/#!prettyPhoto[Gallery]/13/)
- <http://www.oldprilep.com/spiro-crne-golemdziojski/>

Свети Сава (пристапено на 5.1.2019)

- <http://www.elektrobeton.net/bulevar-zvezda/kovacevic-sinisa/>

Дервишот и смртта (пристапувано во 3.2022)

- <https://pescanik.net/koji-su-pisci-prezivali-raspad-jugoslavije/>
- <https://www.portalnovosti.com/knjievnost-nakon-jugoslavije>
- <https://balkans.aljazeera.net/blogs/2018/4/29/mesa-selimovic-bosanski-pisac-srpske-nacionalnosti>
- <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/mesa-selimovic-ateist-koji-se-usrdno-molio/>
- <https://pescanik.net/mi-dervis-i-smrt/>
- <https://www.imdb.com/title/tt0175560/>
- <https://balkaninsight.com/2019/08/05/istref-begolli-kosovos-tragic-actor/>

Црна се чума зададе (пристапено во периодот 1.-2.2022)

- https://en.wikipedia.org/wiki/Passion_of_Jesus#Basic_storyline
- <https://www.britannica.com/art/Passion-music>
- <https://www.societas.es/opera/la-passione/?lang=en>
- https://www.youtube.com/watch?v=uolVufnj_VU
- https://en.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud <https://www.theatre-du-soleil.fr/de/almanach/le-theatre-et-la-peste-antonin-artaud-173>
- https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_et_son_double
- <https://www.britannica.com/art/oratorio>
- <https://blesok.mk/mk/authors/%D0%BC%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB-%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%9F%D0%BE%D0%B2/>
- <https://www.mkd.mk/kultura/knizhevnost/50-godini-tvoreshtvo-na-makedonskiot-poet-mihail-rendzhov>
- <https://makedonskijazik.mk/2009/10/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B8-%D0%BF%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B8.html>
- https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BB_%D0%9F%D0%B5%D0%BD%D1%83%D1%88%D0%BB%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B8
- https://en.wikipedia.org/wiki/O_du_lieber_Augustin
- https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Defoe
- https://en.wikipedia.org/wiki/A_Journal_of_the_Plague_Year
- [https://en.wikipedia.org/wiki/John_Wilson_\(Scottish_writer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Wilson_(Scottish_writer))
- https://books.google.mk/books?id=GPqkAAAAMAAJ&pg=PP9&source=kp_read_button&hl=en&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Pushkin
- https://en.wikipedia.org/wiki/A_Feast_in_Time_of_Plague
- https://en.wikipedia.org/wiki/Georg_B%C3%BCchner
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Woyzeck>
- <http://www.marjannecak.com/#biography>
- <https://www.britannica.com/art/dance-of-death-art-motif>

Подемот и падот на кабареото (пристапено во периодот 1.-2.2022)

- <https://mnt.mk/prestavi-menu/arhiva/podemot-i-padot-na-kabareto>
- <https://www.britannica.com/art/cabaret>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Young_Vienna

- https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schnitzler
- <https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%98%D0%B0>
- https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D1%81%D0%BA%D0%B0_%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%83%D1%86%D0%B8%D1%98%D0%B0
- <https://www.databazeknih.cz/knihy/kniha-o-kabaretu-162050>
- <http://teatarce.mk/2020/10/14/%D0%BB%D0%B8%D0%BB%D1%98%D0%B0%D0%BD%D0%B0-%D0%BC%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%82-%D0%B8-%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D1%82-%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%B0%D0%B1%D0%B0/>
- https://mk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BD_%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D0%B0%D1%80
- https://en.wikipedia.org/wiki/Tomorrow_Belongs_to_Me
- <https://www.imdb.com/title/tt0068327/>
- <https://www.imdb.com/name/nm0002080/>
- <https://www.imdb.com/name/nm0001648/>
- <https://www.imdb.com/title/tt0071910/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Skopje_2014

Нашиот клас (пристапувано во период 2.-4.2021)

- <https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/1588859/joakim-fest-gran-pri-predstavnas-razred>
- http://studio180theatre.com/wp-content/uploads/downloads/2013/02/2011_Our-Class-Study-Guide.pdf
- <http://mrt.com.mk/node/10541>
- <https://a1on.mk/culture/nagradi-za-najdobrite-na-49-mtf-vojdancernodrinski-vo-prilep/>
- <https://a1on.mk/culture/vladimir-milchin-se-ushte-go-ubivaat-samoubiec/>
- <https://www.slobodnaevropa.mk/a/27733349.html>
- <http://www.globusmagazin.com.mk/?ItemID=3CE97915BFE02B439B178AD587BEA8F4>
- http://www.jadiburek.com/sodrzina_detalno.aspx?id=2215
- <http://212.13.72.93/mislenje/721/s%C3%A8-ushte-go-ubivaat-samoubiec>
- <https://www.slobodnaevropa.mk/a/27733349.html>
- <https://culture.pl/en/work/our-class-tadeusz-slobodzianek>
- https://www.imdb.com/title/tt0216879/?ref=nm_film_dr_16
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Shtetl_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shtetl_(film))
- https://www.imdb.com/title/tt0467738/?ref=nm_film_dr_3
- <https://culture.pl/en/event/our-class-from-sao-paolo-to-vilnius>
- <https://www.facebook.com//Нашиот-Клас-551103568341037/>
- <https://okno.mk/node/55777>
- <https://time.mk/c/cc6517c074/akterite-od-tdm-pak-go-obvinuvaat-direktorot-za-opstrukcii.html>
- <https://m.facebook.com/156387624433353/photos/6-joakimova-nagrada-za-najbolju-predstavu-u-celini-pripada-delu-na%C5%A1-razred-tadeu/746797505392359/>

Анализа на педагошката работа (пристапувано во 4.2022)

- <https://essentialdrama.com/tag/paradise-now/>
- http://www.fdu.ukim.edu.mk/index_fdua.php
- <https://grotowski.net/en/encyclopedia/laboratory-theatre> ^{lxxxi}

8.4. Белешки

Поставување на теоријата

ⁱ Театарот на Војводата од Мајнинген (Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen, 1826 – 1914), основан како дворски театар на крајот на 1830-те од војводата Георг II – еден од најистакнатите интелектуалци во периодот на Германската Империја (1871 – 1918). Тој своите широки познавања од областа на историјата на уметноста и театарот, темелени на сеопфатни истражувања, ги искористил за создавање уникатни, стилски доследни театарски претстави кои се одликувале со реалистичка актерска игра, импресивни масовни сцени и детално и историско доследно уредување на сцената.

ⁱⁱ Како академска дисциплина, новата театрологија се јавува во Италија во 70-тите, а како теорија интензивно се развива во втората половина на 80-тите, кога со преплетување на историјата на театарот, природните и општествени науки и театарските практики, се потиснува дотогаш актуелната структуралистичката парадигма.

ⁱⁱⁱ Го користам овој термин наместо *претстава* со цел да потенцирам дека предметот на новата театрологија ја надминува театарската претстава сфатена во конвенционална смисла и ги опфаќа аспектите и импликациите на изведбата како феномен (секое организирано човечко однесување).

^{iv} Неструктурираните интервјуа се базираат врз јасен план којшто оној што ги спроведува треба постојано да ги има на ум, но исто така се карактеризираат со најнизок степен на контрола врз одговорите на соговорникот. Идејата е да им се овозможи на соговорниците да се отворат и да се изразат на начин и со динамика која ним им одговара. Ваквиот тип на интервјуа се користи при подолготрајно истражување, кога постои можност повеќепати да се среќавате со соговорниците.

Сид за водата

^v Сорботката меѓу театрите, воспоставена во 1972 година со гостувањето на МНТ во Братислава со претставите „Деца на сонцето“ од Максим Горки и „Црнила“ од Коле Чашуле во режија на Илија Милчин, била формализирана следната 1973 година, со гостувањето на „Нова Сцена“ на Словачките денови на култура во Скопје и редовно продолжила да се одржува со меѓусебни гостувања и во наредните години.

^{vi} Јелена Патрногиќ (1932 – 2010) – македонска костимографка, членка на МНТ од 1960 до 1977. Освен за драмски, правела кореографии за оперски и балетски претстави, како и за филм и телевизија. Се занимава и со педагошка дејност во Средното уметничко училиште во Скопје.

^{vii} Кадифена или Нежна револуција (чеш. sametová revoluc; слч. nežná revolúcia) се нарекува периодот на промени во Чехословачка кон крајот на 1989 година, поттикнати од распаѓањето на поранешниот советски блок и незадоволството на граѓаните, кои резултираат со падот на комунистичкиот режим.

^{viii} Дотогаш, во периодот од 1970 година – кога дипломирал со „Пантаглез“ од Мишел де Гелдерод во Драмски театар – Скопје, до 1976 година, ги поставил и „Скици од преданието каинавелско“ според стихови од Славко Јаневски со Театарот кај Свети Никита Голтарот – Скопје, „Фарса за храбриот Науме“ од Русомир Богдановски, „Тесен пат кон далечниот север“ од Едвард Бонд, „Хелдерлин“ од Петер Вајс и „Господа

Глембаеви“ од Мирослав Крлежа во МНТ – Скопје, „Сојка“ од Милан Кундера во Народниот театар во Куманово, „Славата и смртта на Хоакин Муриета“ од Пабло Неруда и „Соблазна во Шентфлоријанската долина“ од Иван Цанкар во МНТ – Скопје.

^{ix} Лустрација е политика која го ограничува учеството на поранешните соработници на екс-југословенската тајна полиција, во извршувањето на јавните функции. Македонија ги следеше стапките на многу поранешни комунистички држави, кои имаа донесено закони за лустрација, како начин за решавање на неправдите, резултат на политички мотивирани судски процеси од минатото. Во 2012 година, по инструкција на тогаш владејачката партија ВМРО ДПМНЕ, беше донесен потполно нов закон за лустрација. Со официјален назив Закон за определување дополнителен услов за вршење јавна функција, тој донесе повеќе новини и проширување на овластувањата на Комисијата за верификација на фактите, како орган надлежен за спроведување на лустрацијата. Но, уште од самиот почеток на работата на Комисијата според новиот закон, целиот процес беше проследен со контроверзи и укажувања за злоупотреби, тенденциозно насочени против критичарите на власта. На крајот на јули 2012, Комисијата именуваше 11 лица за комунистички информатори, меѓу кои и Милчин. Тој пред Управниот суд поднесе тужба против Комисијата за лустрација и нејзиниот претседател, бидејќи го именувале за полициски информатор од комунистичката ера, криејќи документи со кои Управата за безбедност и контраразузнавање ја информирала Комисијата дека тој не само што не соработувал со екс-југословенската тајна полиција, туку всушност бил шпиониран од нивна страна. Во октомври 2014, Вишиот Управен суд ја потврди одлуката на лустраторите дека Владимир Милчин соработувал со службите во минатото. Милчин и уште 20-ина лустрирани лица, поднесоа тужби и до Европскиот суд за човекови права во Стразбур (European Court of Human Rights). Во јуни 2015 година, како дел од напорите на Европската Унија за решавање на длабоката политичка криза во Македонија, Европската комисија ѝ врати на македонската влада извештај со долг список на предложени реформи, меѓу кои и за ревизија/укинување на Законот за лустрација и на неговата имплементација поради злоупотреби од идеолошки или партиски интереси. Процесот на лустрација беше запрен во јануари 2016, четири години пред рокот предвиден со Законот. Во 2016 година Европскиот суд за човекови права ја прифати тужбата на Милчин и на 16.9.2021 пресуди во негова корист. Врз основа на тоа, Милчин на 18.11.2021 година до Управниот суд поднесе предлог за повторување на постапката започната со неговата тужба против решението на Комисијата. На 24.2.2022 година, Управниот суд донесе пресуда со која го уважи предлогот, дозволи повторување на постапката, при што во целост ја укина пресудата од 2014 и го поништи решението на Комисијата од 2012 година.

^x Документот веднаш бил прогласен за нелегален, неговото споделување се сметало за политичко злосторство, а неколкумина од иницијаторите кои се обиделе да го достават до Собранието, меѓу кои и чешкиот драмски писател, некогашен дисидент, но и последен претседател на Чехословачка и прв на Чешката Република, Вацлав Хавел (Václav Havel, 1936 – 2011) биле веднаш притворени.

^{xi} Е. Бонд е англиски драматичар, театарски режисер, поет, теоретичар и сценарист. Милчин ги има режирано и неговите „Тесен пат кон далечниот север“ (“Narrow Road to The Deep North”, 1968) во МНТ во 1972 и „Злосторство на 21 век“ (“The Crime of the Twenty-first Century”, 1999) во Театарот „Ј. Х. К. – Џинот“ во Велес во 2019 година. Со класата драмски актери 1989 – 1993 на ФДУ, како дипломска претстава ја има поставено и драмата „Жена“ (“The Woman”, 1979).

^{xii} Бранко Костовски (1924 – 1994), македонски сликар, учесник во НОБ и еден од најистакнатите македонски театарски и филмски сценографи, особено значаен за осовременувањето на сценографскиот јазик.

Слободата како пасија

^{xiii} „ПОЛИТИЧКИ ТЕАТАР *Франц*: théâtre politique; *анг*: political theatre; *герм*: politisches Theater; *шпан*: teatro politico. Доколку поимот на политиката го сфаќаме во етимолошка смисла, ќе се согласиме дека секој театар е нужно политички, бидејќи своите протагонисти ги сместува во градот или во заедницата. Овој израз поточно ги означува театарот на агитпроп, народниот театар, брехтовиот театар и постбрехтијанскиот епски театар, документарниот театар, театарот на политикотерапијата на Боал (1977). Заедничка желба на тие жанрови им е да овозможат победа на одредена теорија, одредено општествено уверување, одреден философски проект. Естетиката во тој случај ѝ е подредена на политичката борба до таа мера што театарската форма се претвора во идејна расправа.“ (POLITIČKO KAZALIŠTE *Франц*: théâtre politique; *анг*: political theatre; *нем*: politisches Theater; *шпанј*: teatro politico. Uzmemo li pojam politike u etimološkom smislu, složit ćemo se da je svako kazalište nužno političko, jer svoje protagoniste smješta u grad ili skupinu. Ovaj izraz točnije označava *kazalište agitpropa, pučko kazalište, brehtovski i postbrehtovski epski teatar, dokumentarno kazalište, kazalište BOALOVE politikoterapije* (1977). Tim je žanrovima zajednička želja da moguće pobjedu neke teorije, nekog društvenog uvjerenja, nekog filozofskog projekta. Estetika je tada podređena političkoj borbi do te mjere da kazališnu formu pretvara u idejnu raspravu. Pavis, 2004).

^{xiv} Bertolt Brecht (1898 – 1956) германски драмски писател, режисер, актер, теоретичар и поет. Основач на т.н. епски театар – влијателната теорија според која претставата не треба да го наведува гледачот емотивно да се идентификува со она што се случува на сцената, ами да го поттикне на рационално преиспитување и критика.

^{xv} Baader-Meinhof-Gruppe, една од најнасилните левоориентирани терористички групи по Втората светска војна во Западна Германија. Организацијата себеси се дефинирала како комунистичка и антиимперијалистичка „урбана герила“, која имала за цел соборување со вооружен отпор на фашистичка држава, за каква членовите на групата ја сметале Западна Германија. Групата како фракција на Црвената армија (Rote Armee Fraktion – RAF) е основана во 1970 година од страна на Андреас Бадер (Andreas Baader), Гудрун Енслин (Gudrun Ensslin), Хорст Махлер (Horst Mahler) и Улрике Мајнхоф (Ulrike Meinhof).

^{xvi} Фридрих Хелдерлин (Friedrich Hölderlin, 1770 – 1843), еден од најзначајните германски лирски поети од времето на романтизмот; Јохан Волфганг фон Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749 – 1832), германски романописец, поет, драматург, хуманист, научник и филозоф; Георг Вилхелм Фридрих Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770 – 1831), германски филозоф познат по својот подвиг да елаборира опсежна и систематска онтологија тргнувајќи од логички почеток; Фридрих Вилхелм Јозеф (фон) Шелинг (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775 – 1854), германски филозоф, претставник на идеализмот.

^{xvii} Во оваа збирка од 11 есеи на Иригаре – француска феминистка, философка, лингвистка, психолингвистика и културна теоретичарка, авторката одново го промислува прашањето за женската сексуалност во различни контексти со кои се занимава тогаш актуелната феминистичка теорија и пракса – разбирањето на женскоста, елаборирањето на специфичната различност на машките и женски полови органи и оттука на доживувањето на сексуалното задоволство, објектификацијата и економската експлоатација на жените, отфрлање на машки ориентираните структури на

јазикот и развивање на женски дискурс којшто ќе ѝ стави крај на западната фалочентристичка култура.

^{xviii} Француската револуција е движење што ја потресе Франција меѓу 1789 – 1799 и претставува период на голема политичка и општествена промена во француската политичката историја, но и на Европа во целина. Во неа, француската структура на власта, претходно апсолутна монархија со феудални привилегии за аристократијата и католичкото свештенство, претрпела радикална промена во форми инспирирани од просветителските идеали на република, граѓанство и неотуѓиви права. Овие промени биле проследени со насилни немири, вклучувајќи и масовни егзекуции и репресија за време на таканареченото Владеење на Теророт, како и со француските револуционерни војни, кои ќе зафатат голем дел од континентална Европа, со создавање краткотрајни француски сестрински држави и менување на европските граници.

^{xix} Една од најпознатите ренесансни слики *Раѓањето на Венера (Nascita di Venere)* што италијанскиот сликар Сандро Ботичели (Sandro Botticelli, с. 1445 – 1510) ја изработил некаде во средината на 1480-те.

^{xx} Жан Пол Мара (Jean-Paul Marat, 1743 – 1793) – еден од најрадикалните гласови на Француската револуција. Објавувал политички ставови во памфлети, плакати и весници, посебно неговиот Пријател на Народот (*L'Ami du Peuple*), што помогнало да го направи неофицијална врска со радикалната, републиканска јакобинска група којашто дошла на власт по Револуцијата.

^{xxi} Илија Милчин (1918 – 2002) – актер, режисер, преведувач, педагог, театролог, промотор на македонската театарска едукација, активист за заштита на македонскиот јазик и култура и еден од основоположниците на македонскиот модерен театар. Како актер одиграл 44 театарски и 30 филмски улоги, режирал 37 театарски претстави, превел 95 драмски текстови, напишал стотина авторски трудови и огромен број критички осврти, полемики и записи. (Стојаноска, 2018) Завршил право на Софискиот универзитет во 1942 година. Во периодот од 1944 до 1947 година работел како драматург, а потоа како актер и режисер во Македонскиот народен театар во Скопје. Бил уметнички раководител и режисер на Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја, Пиринска Македонија (1947 – 1948). Од 1965 до 1968 година бил директор на Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје. И. Милчин е еден од клучните фигури во воспоставувањето на професионалното театарско образование во Македонија, „еден од два-тројцата основачи на дури две школи: Државната средна театарска школа, (1947) и Факултетот за драмски уметности, (1969)“ (Лужина, 2003). Добитник е на наградите: „11 Октомври“, „Кирил Пејчиновиќ“, „Јован Стерија Поповиќ“, „13 Ноември“, „Војдан Чернодрински“. Илија Милчин е татко на режисерот Владимир Милчин.

^{xxii} Татјана Петковска (1933), македонска балерина, педагог и балетски критичар. Била професорка по сценски движења на Факултетот за драмски уметности од 1973 до 1993 година.

^{xxiii} Елена Дончева (1942), македонска костимографка. Покрај драмски, работела костими и за оперски и за балетски претстави, филмови и телевизиски драми, во земјата и странство.

Демитологизација на националниот херој

^{xxiv} Српско-турската војна (1876 – 1878) довела до ослободување на Србија од вазалниот статус од Османлиското Царство и нејзино проширување со градовите Ниш и Врање.

^{xxv} „ГРОТЕСКА (според итал. *grottesca*, изведено од зборот *grotta*, пештера) франц. *grotesque*; англ. *grotesque*; герм. *das Grotteske*; шпан. *grotesco*. Назив на сликите откриени во периодот на ренесансата во градбите под земја, со фантастични мотиви: животни со растителни мотиви, чудовишта и човечки ликови... Гротеска е вид комика која е последица на делувањето на бурлеската и бизарноста. Гротеската се доживува како значенско изобличување на формата која е или позната или прифатена како норма.“ (GROTESKA (spored tal. *grottesca*, izvedeno iz riječi *grotta*, pećina) Franc. *grotesque*; eng. *grotesque*; njem. *das Grotteske*; španj. *grotesco*. Naziv za slike koje su otkrivene u doba renesanse u podzemnim zdanjima, a sadržavale su fantastične motive: životinje s biljnim motivima, čudovišta i ljudske likove... Grotteska je vrsa komike koja je posledica djelovanja burleske i bizarnosti. Grotteska se doživljava kao značenjsko izobličjenje oblika koji je ili poznat ili prihvaćen kao norma. Pavis, 2004)

^{xxvi} Режиите на текстовите на Мишел де Гелдерод (Michel de Ghelderode, 1898 – 1962), белгиски авангарден драмски писател, предвесник на надреализмот и експресионизмот, кој со своите дела создава фантастичен, гротескен, застрашувачки и суров свет („Пантаглез“ во Драмски театар – Скопје во 1970 и 2019, „Клетиот пејач“ во Хрватскиот народен театар во Сплит во 1991, „Сонцето заоѓа“ во Албанската драма во Скопје во 1993, „Балада на големиот костур“ во НТ – Прилеп во 2004 и „Црвената магија“ во НТ – Струмица во 2010 година) и влијанието на неговата естетика на еден од најголемите театарски иноватори на XX век – режисерот Всеволод Е. Мејерхолд (Всеволод Емилевич Мејерхолд, 1874 – 1940), кој театарот го претвора во типична форма на изразување на гротескното: намерна претераност, искривување на природата, инсистирање на сетилноста и на материјалноста на формите.

^{xxvii} Ристоски играл во сите четири постановки на Милчин на драмите на Платнар. Ја играл насловната улога и во „Арсениј“, го играл Спиро Црне и во „Летни Силјане“ и пророкот Езакиј во „Лепа Агелина“.

^{xxviii} Дури 15 од 88-те улоги во актерската кариера на Кирил Ристоски (1948 – 2011) се во режија на Милчин. Стојановски (1963) уште за време на студиите соработувал со Милчин во „Театарска работилница ФФ“ при Естетичката работилница на Филозофскиот факултет – Скопје.

^{xxix} Златко Ориѓански (1963), македонски композитор, поранешен член на групите Лола В. Штајн и Анастасија. Музиката на двете групи, кои користеле народни инструменти како кавал, гајда, тапан, во комбинација со современата технологија, е спој на византиското минато, православна црковна музика и етноритам. Освен популарна, Ориѓански komponiral музика за театар и филм. Покрај Милчин, соработувал и со режисерите Милчо Манчевски, Слободан Унковски и Игор Иванов-Изи; Мирослав Спасов (1964), македонски композитор, диригент и музички истражувач. Работел како музички продуцент и диригент на хорот на МРТВ, а денес предава Композиција и креативна музичка технологија на Универзитетот Кил во Велика Британија (Keele University). Неговите композиции, кои обединуваат џез и електроакустична музика, се изведувани во повеќе земји од светот.

^{xxx} Блаже Алексоски – Глумецот (1933 – 2015) – македонски актер и еден од основачите на театарот во Прилеп. Се занимавал и со литература, драматургија, проза, историски

хроники. Добитник е на голем број признанија, како и на наградата за животно дело на МТФ „Војдан Чернодрински“.

Случајот „Свети Сава“

^{xxxі} Борка Павичевиќ (Borka Pavičević, 1947 – 2019) – драматург, колумнистка и мировна и културна активистка. Дипломирала во 1971 г. и магистрирала во 1976 година на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград. Како драматург работела во театарот Ателје 212 во Белград (Atelje 212) и во театрите во Зеница, Сплит, Скопје, Љубљана и Суботица. Повеќе од 20 години била дел од тимот на Меѓународниот фестивал на авангарден театар БИТЕФ во Белград (Međunarodni festival avangarnog pozorišta BITEF). Во 1981 година, во стара белградска пиварница, го основала театарот „Нови сензибилности“ (Pozorište Novih senzibilnosti), а од 1984 до 1991 учествувала во уметничкото движење КПГТ (KPGT – акроним за театар во Хрватска, Србија, Црна Гора, Словенија и Македонија). Била уметничка директорка на Белградскиот драмски театар (Beogradsko dramsko pozorište), позиција којашто ѝ е одземена во 1993 година по неколку јавни политички изјави. Добитничка е на наградата „Ото Рене Кастиљо“ (Otto Rene Castillo) за политички театар во Њујорк, наградата на Фондацијата за мир и култура Хиросима (Hiroshima Peace Culture Foundation), наградата „Освојувањето на слободата“ (Osvajanje slobode), која Фондацијата „Маја Маршичевиќ Тасиќ“ (Fondacija “Maја Maršičević Tasić”) ја доделува на жена „чишто дела ги потврдуваат принципите на човековите права, владеењето на правото, демократијата и толеранцијата“ и наградата „Легија на честа“ (Legion d’Honneur), доделена од Владата на Република Франција. Основачка е и раководителка на Центарот за културна деконтаминација во Белград (CZKD Centar za kulturni dekontaminaciju), од неговото отворање во 1995 година до денес. Почина на 30.6.2019 во Белград.

^{xxxii} Žarko Laušević (1960) југословенски и српски театарски, телевизиски и филмски актер. Дипломирал на Факултетот за драмски уметности во Белград на отсекот Актерска игра во 1982. Истата година станува член на Југословенскиот драмски театар (Jugoslovensko dramsko pozorište JDP). Одиграл десетици значајни улоги в театар, на ТВ и на филм и добитник е на бројни награди.

^{xxxiii} Согласно одлуката донесена на состанокот на Уметничкиот совет на Народниот театар во Зеница на 15.12.1989 година, во првичната поделба има 18 актери и стои дека „во претставата ќе играат и сите останати членови и членки на Драмата на Народниот театар Зеница“. (U predstavi će igrati i svi ostali članovi i članice DRAME). Во дефинитивната поделба има отстапки – вкупно 20 актери ги толкуваат улогите, а покрај нив во колективните сцени настапуваат уште 20ина актери од ансамблот.

Ритуално преиспитување на догматските вистини

^{xxxiv} Кадријски – основан од Абдул Кадир Џилани (الجیلانی القادر عبد), накшибендиски – основан од Бехаудин Накшибенд, بخاری نقشیند بهاءالدين محمد, 1318-1389), бекташиски – основан од Хаџи Бекташ Вали (ولی بكتاش حاجی), 1209 – 1271), мевлевиски – основан од Мевлана Џелалудин Руми (جلال لدين محمد رومی مولانا), 1207 – 1273), јасевиски – основан од Ахмед ибн Ибрахим ибн Али Јесави (الغازي إبراهيم بن أحمد), 1506 – 1543), рифаиски – основан од Сеид Ахмед Ер – Рифаи (الرفاعي أحمد), 1119–1183), чиштиски – основан од Муинудин Чишти (چشتی الدين معين), 1143 – 1236), бедевиски – основан од Ахмед ел Бедеви (البدوي أحمد), 1200 – 1276), кубрависки – основан од Неџмудин Кубра (Nedžmuddīn Kubrā, умрел 1221), шазилиски – основан од Ебу Хасан еш Шазли (Ebū Hasan eš-Šāzilī, умрел во 1276), десукиски – основан од Ибрахин ибн Ебил Меџ ед Десуки

(Ibrāhīm ibn Ebil-Medžd ed-Desūkī, умрел во 1288), халветиски – основан од Мухамед ел Халвети ел Хваризми (Muhammed el-Halvetī el-Hvārizmī, умрел во 1350)

^{xxxv} Неговата трупа „Училиштето за птици Бирд Хофман“ (“Byrd Hoffman School of Byrds”) користела движења специфични за мевлевискиот ритуал во претставата „Планината Ка и терасата Гарденија“ (“Ka Mountain and Guardenia Terrace”, 1972) која се изведувала на урнатините на Персеполис и траела 7 денови.

^{xxxvi} OZNA (Odjeljenje za zaštitu naroda), комунистичка тајна полиција (сигурносно-известувачка служба) на Југославија, формирана по Втората светска војна. Со помош на своите доушници, претставувала *страв и трепет* во повоената Југославија.

^{xxxvii} Првата постановка на „Дервишот и смртта“ во Македонија е направена во Турската драма на Театарот на народностите во Скопје во 1976 година, во режија на Душан Г. Наумовски (1938 – 2011). Драматизацијата на романот ја правел српскиот и југословенски книжевен критичар и књижевник и основач на белградскиот театар Ателје 212 (Pozorište Atelje 212) – Борислав Михајловиќ Михиз (Borislav "Mihiz" Mihajlović, 1922 – 1997), кој работел и на сценариото за југословенскиот филм снимен според романот во 1974 година, во режија на Здравко Велимировиќ (Zdravko Vladimirović, 1930 – 2005).

^{xxxviii} Секое поглавје во романот започнува со ајет (آية) од Куранот. Ајет е арапски збор што значи предзнак или чудо. Поимот обично се однесува на еден од 6236-те стиха на Куранот (6348 аети заедно со басмалите). Муслиманите го сметаат секој ајет од Куранот како знак од Алах.

^{xxxix} ТЕАТАРСКА АНТРОПОЛОГИЈА (франц: anthropologie théâtrale; англ: theatre anthropology; гер: Theateranthropologie; шпан: antropología teatral.) ... иако можеби теориски тежнее кон организација на знаењата од областа на театрологијата, театарската антропологија денес е повеќе повик за обединување или желба за спознавање, отколку конституирана научна дисциплина. („KAZALIŠNA ANTROPOLOGIJA Franc.: anthropologie théâtrale; engl.: theatre anthropology; rñjem.: Theateranthropologie; španj.: antropología teatral... iako kazališna antropologija može teoretski težiti organiziranju znanja iz teatrologije, ona je danas više poziv na ujedinjenje ili želja za spoznajom, nego konstituirana znanstvena disciplina.“ (Pavis, 2004)) Нејзин предмет е „проучување на биолошкото и културолошко однесување на човекот во извонредна ситуација, т.е. на човекот кој се користи со својата телесна и духовна присутност врз основа на начела различни од оние кои управуваат со секојдневниот живот.“ („Proučavanje biološkog i kulturološkog ponašanja čoveka u izvedbenoj situaciji, t.j. čoveka koji se koristi svojom telesnom i duhovnom prisutnošću prema načelima različitim od onih koji upravljaju svakodnevnim životom.“ (Barba i Savarese, 1996))

^{xi} Питер Брук (Peter Brook, 1925 – 2022), англиски театарски и филмски режисер. Неговиот театар е инспириран од Театарот на суровоста на Арто (Antonin Artaud, 1896 – 1948), театарот на Мејерхољд (Всеволод Э. Мејерхољд, 1874 – 1940) и Брехт (Berthold Brecht, 1898 – 1956), од теориите за експериментален театар на Гротовски и философијата на рускиот мистик и духовен учител Гурциев. Во 1970 година го основа Меѓународниот центар за театарски истражувања (International Centre for Theatre Research) – мултинационална трупа од актери, танчери, музичари и изведувачи, со која со цел истражувања на изведувачките традиции патува низ Средниот Исток и Африка. Добитник е на најпрестижните театарски награди и се смета за еден од најголемите живи театарски режисери.

^{xli} Јержи Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933 – 1999), полски театарски режисер и теоретичар чии иновативни пристапи во работата со актерите и на претставите се сметат за еден од најзначајните авангардни правци на театарот во XX век.

Поигрување со смртта

^{xlii} ТЕАТАР НА СУРОВОСТА *Франц:* théâtre de la cruauté; *анг:* theatre of cruelty; *герм:* Theater der Grausamkeit; *шпан:* teatro de la crueldad. Назив на Антонен Арто (1938) за проект на театарска претстава во која гледачот би бил изложен на емотивен шок, за да се ослободи од влијанието на своето дискурзивно и логичко размислување, со цел преку нова катарза, како што се случува и преку првобитното естетско и етичко искуство, одново да се здобие со моќта за непосредно доживување. (KAZALIŠTE OKRUTNOSTI *Franc:* théâtre de la cruauté; *engl:* theatre of cruelty; *njem:* Theater der Grausamkeit; *španj:* teatro de la crueldad. Izraz koji je Antonin ARTAUD skovao (1938) za projekt predstave u kojoj bi gledatelj bio izložen emotivnom šoku, da bi se oslobodio utjecaja diskurzivne i logičke misli, s ciljem da kroz novu *katarzu*, kao i prvobitno estetsko i etičko iskustvo, ponovo stekne moć neposrednog doživljavanja. Pavis, 2004).

^{xliii} Танцот на смртта (Danse Macabre) е средновековен алегориски концепт за неизбежната супериорна моќ на смртта, кој се среќава во драмата, поезијата, музиката и визуелните уметности на Западна Европа, главно во доцниот среден век. Најчесто се работи за слика на поворка или танц на живите подредени според нивниот ранг, од папа и император до слуга и бездомник, кои смртта танцувајќи ги води до гробот. Концептот особено се актуелизирал во доцниот среден век како резултат на опседнатоста со смртта инспирирана од епидемијата на Црната чума во средината на 14 век.

^{xliv} Антиохиски Грци, познати и како Левантски Рами, домородни христијани кои говорат арапски и потекнуваат од пределот околу Левантското Море во Турција, Либан, Израел, Палестина, Јордан и Сирија.

Омаж на уметноста на слободата

^{xlv} Бастилја (француски: Bastille – „замок“, „тврдина“ или „бастион“), бил затвор-тврдина во Париз... денес најпознат по нападот на Бастилја на 14 јули 1789 година што се смета за почеток на Француската револуција – голема политичка и општествена промена во француската политичката историја, но и на Европа во целина. Во неа, француската структура на власта, претходно апсолутна монархија со феудални привилегии за аристократијата и католичкото свештенство, претрпела радикална промена во форми инспирирани од просветителските идеали на република, граѓанство и неотуѓиви права.

^{xlvi} ТЕАТАР ВО ТЕАТАР *Франц:* théâtre dans le théâtre; *анг:* play within the play; *герм:* Theater im Theater; *шпан:* teatro dentro del teatro. Тип драмско дело или театарска претстава чијашто тема е прикажување театарска претстава. Публиката однадвор гледа претстава во која актерите како публика гледаат некоја претстава. (TEATAR U TEATRU *Franc:* théâtre dans le théâtre; *engl:* play within the play; *njem:* Theater im Theater; *španj:* teatro dentro del teatro. Tip komada ili predstave čija je tema prikazivanje kazališnog komada. Publika izvan gleda predstavu unutar koje glumci kao publika također gledaju neku predstavu. Pavis, 2004)

^{xlvii} МЕТАТЕАТАР *Франц:* métathéâtre; *анг:* metatheatre; *герм:* Metatheater; *шпан:* metateatro. Театар чијашто проблематика е насочена кон самиот театар, кој „зборува“ самиот за себе, се „самопретставува“. (MEATEATAR *Franc:* métathéâtre; *engl:* metatheatre;

njem: Metatheater; *španj:* metateatro. Kazalište čija je problematika usredotočena na samo kazalište, koje dakle >govori< o samome sebi, >samopredstavljajući< se. Pavis, 2004)

^{xlviii} Првиот скопски театар е таканаречениот „Турски театар“ или „Ада Кафе“, изграден во 1906 г. По ослободувањето од Отоманското Царство, неговата зграда е приспособена и тука започнал да работи Народниот театар „Крал Александар I“ основан во 1913 г. од Бранислав Нушиќ како прва професионална театарска установа.

^{xlix} „Скопје 2014“ е проект од 2010 година, финансиран од Владата на Македонија, тогаш предводена од десничарската ВМРО-ДПМНЕ, со цел реновирање на главниот град Скопје во класичен стил. Проектот се состоеше од изградба или фасадирање на згради на музеи и јавни институции, како и подигнување споменици на историски фигури. Проектот беше контроверзен поради промовирањето проблематични историски и националистички наративи, но и поради трошоците за неговата реализација што се проценуваат и до 500 000 000 евра.

Црна катарза

ⁱ Ема Маркоска Милчин (1960), дипломирана новинарка, која денес се занимава со преведување, стручна и јазична редакција на дела од областа на општествените науки, култура, политика, историја, религија, образование, родова проблематика, медиуми, театар. Била дел од Театарската работилница ФФ, а во почетокот на 90-тите членува во мултикултурната театарска труппа „Дијалог“. Како еден од основачите на тинк-тенкот Институт „Евро-Балкан“ во 1999, раководи со електронската новинска архива и со издавачката програма, која во 2001 прераснува во издавачката куќа Евро-Балкан прес, каде што е главна уредничка. Од крајот на 80-тите, била вклучена во бројни граѓански иницијативи и акции, меѓу кои УЈДИ¹, Хелсиншкиот парламент на граѓаните на Македонија, „Моќта е во народот“, „Граѓани за европска Македонија“, „Ајде!“ и др.

ⁱⁱ „ДОКУМЕНТАРЕН ТЕАТАР *Франц:* théâtre documentaire; *анг:* documentary theatre; *герм:* Documentartheater; *шпан:* teatro documental. Театар којшто за текстуални предлошки користи исклучиво автентични документи и извори, избрани и „монтирани“ во согласност со општествено-политичката теза на драмскиот автор... Документарниот театар... се спротивставува на театарот на чиста фикција што се смета за премногу идеалистичен и аполитичен.“ (DOKUMENTARNO KAZALIŠTE *Франц:* théâtre documentaire; *анг:* documentary theatre; *njem:* Documentartheater; *španj:* teatro documental. Kazalište koje kao tekstualne predloške koristi isključivo autentične dokumente i izvore, odabrane i „montirane“ s obzirom na dramatičarevu društveno-političku tezu... Dokumentarno kazalište... suprotstavlja se kazalištu čiste fikcije, koje se smatra previše idealističnim i apolitičnim. Pavis, 2004).

ⁱⁱⁱ Klezmer (Yiddish: קלעזמער) инструментална музичка традиција на Ашкенази Евреите од Централна и од Источна Европа. Главните елементи на традицијата вклучуваат танцови и ритуални мелодии и виртуозни импровизации изведувани на свадби или на други општествени собири.

Деконструкција на една пропадната револуција

ⁱⁱⁱⁱ Натја Шастра (Nāṭya Śāstra (नाट्य शास्त्र), – класичен санскрит текст за театар, танц и музика, напишан некаде помеѓу 200 п.н.е и 200 н.е. од мудрецот Бахарта Муни (Bharata Muni), текст којшто се смета за најстариот прирачник за актерство.

Анализа на педагошката работа

^{liv} Класа 1971 – 1975: Славица Алексовска, Сребре Ѓаковски, Александар Ѓорѓиев, Диме Илиев, Снежана Коневска, Хајредин Фејдус Неби, Иван Петрушевски, Кирил Печијаревски, Благој Стефановски, Јорданчо Чеврески и Виолета Шапковска (Таневска-Србиновска, Бузалковска, Стевановиќ и Кокаланов, 2019).

^{lv} “A question of point of view” – Intercultural theatre workshop 2003-2004 France - Germany - Macedonia. Skopje, Paris. Through the use of theatre and information-sharing on their country, participants in this training exercise learned how to get to know each other and to learn more about each other's culture. A play was prepared as a joint exercise. In Skopje, the play's performance on intercultural learning took place as part of the Franco-German week. In Paris, the play, taken from Ismail Kadare's work “Palace of dreams”, was directed by Vladimir Milcin and performed in the famous Ecole Cours Florent, a theatre-training establishment, in the presence of the Macedonian Ambassador to France. Organizers: People et Culture - PEC, Paris, Nationaltheater, Weimar, The University of Skopje and Children's Theater Center - CTC, Skopje. <https://www.fgyo.org/media/ofaj-balkans-dialogues-for-a-european-future.pdf>

^{lvi} Ги формирал и/или работел со класите драмски актери **1971 – 1975** (заедно со доц. Љубиша Георгиевски), **1981 – 1985** (го наследува проф. Димитрие Османли), **1984 – 1988** (со класата во која биле Сенко Велинов, Ѓорѓи Јолевски, Софија Куновска, Владимир Лазовски, Раде Рогожаров и Светлана Стојановска, во 1985 продолжиле да работат проф. Слободан Унковски и пом. асс. Владо Цветановски), **1985 – 1989** (со класата која биле Рефет Абази, Валентина Божиновска, Владимир Ендровски, Татјана Кочовска, Кирил Поп-Христов и Даница Тодоровска, во 1987 продолжил да работи проф. Љ. Георгиевски), **1987 – 1991** (со класата во која биле Трајче Ѓорѓиев, Петар Горко, Валентина Ѓероска, Марија Ѓурчева, Владо Јовановски, Ана Левајковиќ, Предраг Павловски, Магдалена Ризова, Јулијана Стефанова, Жаклина Стефковска и Мину Угриновска, во 1989 продолжиле да работат проф. С. Унковски и проф. Љ. Георгиевски), **1989 – 1993, 1993 – 1997, 1997 – 2001, 2001 – 2005, 2005 – 2009 и 2009 – 2013** (Таневска-Србиновска, Бузалковска, Стевановиќ и Кокаланов, 2019).

^{lvii} **1982 – 1985:** Иванчо Ѓошевски, Сузана Киранџиска, Ердоан Маскут, Ана Костовска, Ванчо Мелев, Елизабета Кочовска, Боби Недевски, Перо Георгиевски, Елјеса Касо, Александар Диневски и Љупчо Бреслиски; **1989 – 1993:** Елена Мошевска, Драган Довлев, Горан Стојановски, Игор Маџиров, Никола Ристановски, Маја Стојановиќ, Маја Вељковиќ, Тони Михајловски, Билјана Таневска, Свездана Ангеловска и Владимир Јачев; **1993 – 1997:** Оливера Аризанова, Катерина Илиевска, Јелена Мијатовиќ, Роберт Ристов, Игор Трпчевски, Билјана Драгичевиќ, Ирена Ристиќ, Дејан Лилиќ, Оливер Митковски и Олгица Христовска; **1997 – 2001:** Викторија Терзијева, Верица Недеска, Сашка Димитровска, Амернис Нокшиќи, Камка Тоциновски, Јулијана Мирчевска, Зоран Љутков, Вјолца Бектеши, Владимир Ѓорѓијоски, Игор Ангелов и Иван Јерчиќ; **2001 – 2005:** Јасмина Мицовска, Гораст Цветковски, Сашко Коцев, Соња Стамболџиоска, Неда Николиќ, Славиша Кајевски, Никола Пројчевски, Даниела Стојковска, Стојан Велков, Маја Настевска, Благица Трпковска и Илина Чоревска; **2005 – 2009:** Анѓелка Арсова, Сања Арсовска, Марија Бејкова, Благој Веселинов, Марјан Ѓорѓиевски, Мартин Јорданоски, Емра Куртишова, Кристина Леловац, Славица Манаскова, Ѓорги Нешкоски, Симона Спировска, Јана Стојановска, Мартина Тапарчевска и Димитар Црџороски; **2009 – 2013:** Дениз Абдула, Ивана Атанасова, Александар Вељановски, Ирена Илиевска, Мартин Јовчевски, Бојан Лазаров, Виљдан Максоти, Емилија Мицевска, Александар

Михајловски, Мартин Петровски, Жарко Спасовски, Дени Стојанов, Наталија Теодосиева и Игор Трајковски (Таневска-Србиновска, Бузалковска, Стевановиќ и Кокаланов, 2019)

^{lviii} Слободан Унковски (1948) – македонски театарски режисер и педагог. Режираше во земјите на поранешна Југославија, Белгија, Русија, Британија, Германија и др. Неговите претстави се играни и наградувани на фестивалите во земјата и во странство (Франција, Германија, Венецуела, Белгија, Шведска, Данска, Италија. Предавал Театарска режија на основните и на магистерските студии на ФДУ и како визитинг професор на Институтот за напреден театарски тренинг (A.R.T./MXAT Institute for Advanced Theater Training) на Американскиот репертоарен театар (American Repertory Theater) и на Московскиот уметнички театар (Московский Художественный академический театр – МХАТ) при Универзитетот Харвард (Harvard University) во САД. Бил министер за култура на Р Македонија од 1996 до 1998 година.

^{lix} Мартин Панчевски (1948) – продуцент и педагог. Дипломирал Организација на Академијата за театар, филм, радио и ТВ – Белград. Во 1989 го основал Одделот за организација на ФДУ кој прераснал во денешната Катедра за театарска, филмска и ТВ продукција, на која предавал до пензионирањето во 2011 година.

^{lx} Русомир Богдановски (1949) – драмски писател и педагог. Дипломирал и магистрирал драматургија на Академијата во Белград. Се вработил на ФДУ во 1988, една година по формирањето на Одделот за драматургија, со којшто раководел од 1999 до пензионирањето во 2011 година.

^{lxi} За да може да користи јавна финансиска поддршка, трупата била правно конституирана како секција на Градската конференција на Сојузот на социјалистичките млади на Македонија. Финансиска поддршка, користена исклучиво за трошоците за живот и работа на трупата во манастирот Св. Никита (ничиј труд не бил платен), имале од Фондот за култура на Град Скопје, РТВ Скопје и Градската конференција на Сојузот на социјалистичките млади (во Никодиновски-Биш, 2007).

^{lxii} Ученици или студенти на возраст од 15 до 24 години – Вангел Димовски, Билјана Унковска, Ненад Стојановски, Зоран Јордановски, Љубиша Никодиновски, Светлана Марковска, Владимир Петков, Кире Печијаревски, Катица Трајковска, Бранко Тулбевски, Младен Здравковски и Катерина Јовановска.

^{lxiii} „За работата во манастирот добиена е дозвола од Македонската православна црква и од Заводот за заштита на спомениците на Социјалистичка Република Македонија.“ (Никодиновски-Биш, 2007).

^{lxiv} Најпознатото и најчесто користено општо име за експерименталниот „Театар на 13 редови“ (Teatr 13 Rzędów) со кој Гротовски почнал да работи на крајот на 50-тите. Театарот е официјално преименуван во „Лабораторија“ поради промената во работната пракса на групата на почетокот на 60-тите, фокусирана на методично истражување за актерската уметност, која ја практикувале лоцирани како комуна во малото место Ополе во Полска.

^{lxv} Врвен резултат на праксата на Гротовски, се претставата „Постојаниот принц“ (1965) според пиесата на Калдерон (Pedro Calderón de la Barca) од 1629 година, одраз на неговата работа со актерот Ришард Чешлак (Ryszard Cieślak, 1937 – 1990) и ансамбл-претставата „Apocalypsis cum figuris“ (1968/69) .

^{lxvi} Славко Јаневски (1920 – 2000), македонски раскажувач, романописец, поет, филмски сценарист, есеист и сликар. Тој ѝ припаѓа на генерацијата македонски писатели по Втората светска војна, која ги поставила темелите на современата македонска книжевност. Неговиот роман „Село зад седумте јасени“ од 1952 г. е првиот роман објавен на стандарден македонски јазик. Поради својата плодна творечка кариера, Јаневски бил одликуван со поголем број награди и признанија, меѓу кои наградите „АВНОЈ“, „11 октомври“ и „Браќа Миладиновци“. Бил меѓу основачите на Друштвото на писатели на Македонија и долгогодишен член на МАНУ.

^{lxvii} Ненад Стојановски (1952 – 1998), театарски, филмски и телевизиски актер. Еден од најзначајните македонски актери, добитник на голем број високи сојузни и републички награди и признанија: две Стериини награди, највисокото општествено признание на Македонија, Наградата „11 Октомври“, Наградата на „Млад борец“, на ревијата „Екран“ за најпопуларно филмско и ТВ лице и на Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

^{lxviii} Милчин веќе во 1972 година бил поканет на Високата школа да води класа актери, а на ФДУ редовно се вработил во 1982 и водел класи драмски актери до пензионирањето во 2013 година. Унковски во 1980 почнал да работи на ФДУ со класа драмски актери, а од 1990 го преземал раководењето со катедрата за театарска режија на која предавал до пензионирањето во 2011 година. Богдановски се вработил на ФДУ во 1988, една година по формирањето на Одделот за драматургија, со којшто ќе почне да раководи во 1999 година, до пензионирањето во 2011 година. Панчевски во 1989 го основал Одделот за организација, кој прераснал во денешната Катедра за театарска, филмска и ТВ продукција, на која предавал до пензионирањето во 2011 година.

^{lxix} Хуго Клајн (Hugo Klajn, 1894 – 1981) – југословенски лекар, режисер, професор, театарски критичар, преведувач и шекспиролог. Како ученик на Фројд, докторирал медицина во Виена. Помеѓу двете светски војни работел како лекар во Белград и пишувајќи текстови од областа на психоанализата. Во 1945 г. станал редовен режисер во Народниот театар во Белград, а режирал и во Сараево, Ниш, Скопје, Мостар, Бања Лука и Сплит. Автор е на неколку значајни есеи и книги од областа на театарот меѓу кои „Основни проблеми на режијата“ („Osnovni problemi režije“, 1951), „Шекспир и човештвото“ („Šekspir i čoveštvo“, 1964) и „Појавите и проблемите на современиот театар“ („Pojave i problemi savremenog pozorišta“, 1969), со кои ги воспоставува темелите на југословенскиот модерен и научно-аналитичен театар. Својата педагошка работа на академијата за театар, радио и ТВ во Белград (денес ФДУ Белград) ја започнал во 1949 година, како професор по театарска режија, а подоцна предавал и психологија.

^{lxx} Константин С. Станиславски (Константин Сергеевич Алексеев, познат како Станиславски, 1863 – 1938) – руски режисер, глумец и основач на Московскиот уметнички театар, во кој го афирмира сценскиот реализам. Своите сфаќања, проверени низ практичната работа ги изложи во делата „Мојот живот во уметноста“ и „Работата на глумецот над себе“.

^{lxxi} Вукосава Донева-Варколи (1935 – 2016) — македонска театарска, филмска и телевизиска актерка, поетеса, преведувачка и професорка.

^{lxxii} Вукан Диневски (1927 – 2006) – македонски театарски, филмски и телевизиски глумец, режисер, педагошки работник и изведувач на народна и на уметничка поезија.

^{lxxiii} Илија Џувалековски (1915 – 2004) – македонски театарски, филмски и телевизиски актер, режисер и педагог.

^{lxxiv} Димитрие Рули Османли (1927 – 2006) – македонски театарски, филмски и ТВ режисер и професор.

^{lxxv} Чарлс Маровиц (Charles Marowitz, 1934 - 2014) е англиски режисер, критичар и писател. Напишал повеќе од 20 книги за театарот. За ремек-дело на неговата режисерска работа се смета претставата „Последниот случај на Шерлок“ („*Sherlock's Last Case*“, 1987), изведувана на Бродвеј. Бил еден од најблиските соработници на Питер Брук.

Заклучни согледби

^{lxxvi} Во март 2009 година, делови од испитната претстава „Театар на бегане“ – воведната сцена „Нашиот пријател Кузман Капидан“ и сцените од „Најмалото театарче Зелената гуска“, беа прикажани на сцената Школка во Градскиот парк во Скопје во рамките на настанот „Пролетен ден на Европа“, а во јуни 2009 година истите беа изведени на мултиетничкиот хепенинг во Струга, организиран во рамки на проектот на Фондацијата отворено општество – Македонија (ФООМ) „Живеење во мултиетничка средина – граѓани со еднакви права, можности и заштита“, „пред 6.000 посетители кои имаа можност да се запознаат со културата и традицијата на различните етнички заедници претставени од 1.500 учесници од различни градови“. По овој настап, во текот на септември истата година, монтажата од сцени под наслов „Театарчето Зелената Гуска се враќа во матичната општина“ беше прикажана на улиците и во културните домови на 12 македонски градови (Кратово, Гевгелија, Струмица, Неготино, Велес, Штип, Ресен, Прилеп, Дебар, Струга, Кичево и Битола) како дел од караванот МК@EU, организиран во рамки на проектот „Акција за Европа“ на фондацијата Институт Отворено општество Македонија (денес ФООМ), Македонски центар за европско образование и Младински образовен форум (Каранфиловска и Стојковски, 2010).

^{lxxvii} Милчин ги користел расказите на Хармс во работата на испитната претстава „Случајот Д.Х.“ со класата драмски актери 1997 – 2001, а негови раскази, дневничките записи и делови од пиесата „Елисавета Бам“ се дел од текстовите користени при подготовката на претставата „Заспаниот разум раѓа чудовишта или Денес не напишав ни збор“ која ја поставил во Театар за деца и млади – Скопје во 2015 година.

^{lxxviii} Во 2012 година, испитната претстава „Во потрага по Данил Хармс“ беше прикажана на меѓународниот фестивал на студентски театар ИСТРОПЛИТАНА ПРОЕКТ, организиран од Театарскиот факултет при Академијата за изведувачки уметности во Братислава, Словачка, на МТФ „Војдан Чернодрински“ и на фестивалот „Слободна зона“ во Винаца, а во 2013 година на фестивалот „КулТра“ организиран од Универзитетот Гоце Делчев – Штип и на манифестацијата „Денови на кочанскиот ориз“ во Кочани.

^{lxxix} „Естетика на отпорот“ („*Die Ästhetik des Widerstands*“, 1975 – 1981) – роман во три тома на германскиот драмски автор, новелист, филмски уметник и сликар Петер Вајс (Peter Weiss, 1916 – 10 May 1982). Милчин ги има режирано неговите драми „Балада за лузитанското страшило“ („*Gesang vom lusitanischen Popanz*“, 1967) во Драмски театар – Скопје во 1969 и „Хелдерлин“ („*Hölderlin*“, 1971) во МНТ во 1973, а во 2013 година, со својата последна класа на ФДУ, како дипломска претстава ја работел „Прогонот и убиството на Жан Пол Мара во изведба на дипломците“, според „Прогонот и убиството на Жан Пол Мара во изведба на штитениците на болницата Шератон во режија на Маркизот Де Сад“ („*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*“, 1965).

lxxx цитирано во <https://www.portalnovosti.com/natasa-govedic-uvedimo-feminizam-umjesto-vjeronauka>

Биографија на авторката

Кристина Леловац (Скопје, 1985) е актерка, изведувачка и кураторка во полето на изведувачките уметности. Како вонредна професорка предава Актерска игра на Факултетот за драмски уметности при УКиМ - Скопје.

Дипломирала (2009) и магистрирала (2011) Актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје и докторирала (2022) Театрологија на Школата за докторски студии на УКиМ - Скопје.

Во фокусот на нејзиниот професионален интерес се критичката педагогија во уметностите, современите изведувачки практики и феминистичките аспекти на соработката во уметничките процеси.

Како актерка и изведувачка настапува во независни театарски продукции и перформанси и во филмски и телевизиски проекти. Соработува на интердисциплинарни уметнички проекти во областа на изведувачките уметности како ко-авторка и ко-кураторка.

Една е од основачките и кураторка на изведувачката програма на меѓународниот фестивал за феминистичка култура и акција ПРВО ПА ЖЕНСКО и на платформата за изведувачки уметности ИСПРОБУВАЊЕ ФЕМИНИСТИЧКИ ИДНИНИ.

Пишува и објавува текстови за театарот и изведувачките уметности.

Има учествувано на сите поголеми домашни театарски фестивали, како и на меѓународни конференции, манифестации, фестивали, студиски посети, летни школи и работилници во областа на изведувачките уметности.

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

Е-издание: https://www.ukim.edu.mk/e-izdanija/FDU/Poetikata_na_teatarskiot_rezhiser_i_pedagog_Vladimir_Milchin.pdf