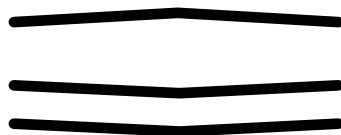


Меѓународно научно списание за **изведувачки уметности**  
International scientific journal for **performing arts**

Број **9**, година **VIII**, Скопје 2023  
Number **9**, Year **VIII**, Skopje 2023



**Ars**Academica 

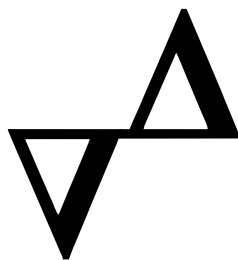


Меѓународно научно списание за изведувачки уметности  
International scientific journal for performing arts

Број 9, година VIII  
Number 9, Year VIII

ISSN 1857-9477

**ArsAcademica**



Скопје/Skopje  
2023



## **Содржина**

### **Ана Стојаноска**

Деветтиот број на Арс Академика и продолжувањето на традицијата 7

### **Јелена Лукина**

Што да се прави? 11

### **Јанко Љумовиќ**

Вирусот на промени во театарската продукција:  
Пркосење на традицијата или добрата страна на пандемијата 19

### **Никола Настоски**

Триножник без една нога – или театар без баланс 23

### **Хасан Захировиќ**

„Линијата Макропулос“ (Linka: Makropulos), прошетка перформанс со мобилен 35

### **Биљана Тануровска-Ќулавковски**

Практикувајќи невозможно, испробувајќи и изведувајќи иднина и изненадувања 43

### **Александар Трајковски**

Организациските и програмските аспекти на изданијата на  
*Мајскиите ојверски вечери*, одржани во време на КОВИД 59

### **Стојанче Костов**

Предизвиците во изведбата на фолклорните фестивали  
во Македонија во услови на пандемија 65

### **Александра Кузман**

Музичарот/истражувачот за време на пандемијата од КОВИД-19 71

### **Весна Малјановска**

Креирање на музичката програма за време на КОВИД-19 во телевизискиот медиум 81

### **Нада Пешева**

Презентација на уметничките дела преку  
интернет-каналите за време на пандемијата од КОВИД-19 89

### **Оља Тошиќ**

Балет под маски 101

### **Елизабет Колевска**

Танцовата едукација во виртуелниот свет 105

### **Јована Зајкова**

Влијанието на КОВИД-кризата на развојот на  
младите уметници и нејзиниот однос со независната сцена во земјата 113

### **Janko Ljumović**

The virus of change in theater production:  
Dismantling tradition or the good side of a pandemic 123

### **Hasan Zahirovich**

Linka: Makropulos (The Makropulos Line), A Cell-Performative walk 127



# ДЕВЕТТИОТ БРОЈ НА АРС АКАДЕМИКА И ПРОДОЛЖУВАЊЕТО НА ТРАДИЦИЈАТА

Со пауза од три години, од причини поврзани со материјалните, но и глобалните поместувања, не само во академската средина, туку и насекаде, се враќаме на сцената како едно уникатно меѓународно научно списание посветено на перформативните уметности. Ова издание повторно го објавуваме заедно Факултетот за драмски уметности – Скопје и Факултетот за музички уметности – Скопје и затоа сакам како уредник и во името на целиот уредувачки одбор да се заблагодарам за поддршката што ни е дадена. Истовремено сакам да ја акцентирам поддршката од Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“ – Скопје, кој ја препознава нашата амбиција да создадеме сериозно, автентично и релевантно меѓународно и научно списание и да им се заблагодарам од име на целиот тим за нивната финансиска помош.

Овој број на „Арс Академика“ е создаден да ја прикажува релевантната научно-теориска размисла од областа на тековните и актуелни промени на перформативните уметници. Дел од трудовите се резултат на две научни меѓународни конференции одржани на нашите факултети: „Промена на перспективите – театарското и филмското образование во време на пандемија“ (одржана на Факултетот за драмски уметности – Скопје, на 2 ноември 2022) и „Предизвици на културата, уметност во време на КОВИД“ (одржана на Факултетот за музички уметности – Скопје, на 3 декември 2022).

Бројот го отвора уникатниот и доминантен труд на професорката Јелена Лужина, театролог и одличен познавач на театарската и филмска едукација кај нас и во светот. Трудот е насловен *Што да се прави? Или, што да правиме со денешнава ни едукација, театарска и филмска?* Станува збор за денес амблематски пристап, затоа што ги позиционира сите клучни проблеми во современата театарска едукација, независно од средината на која ѝ припаѓа. Како уредник на ова издание, ре-

шив два од трудовите што беа напишани оригинално на англиски јазик, да ги имаме и во оригинал и на македонски јазик. Еден од нив е трудот на Јанко Љумовиќ, продуцент и професор од Црна Гора, одличен познавач на театарот и театарската продукција кој естетизира некои важни детерминанти на уметноста во време на КОВИД. Зборувајќи за сопственото искуство како актер и педагог, студијата на Никола Настоски ги посочува директните предизвици во процесот и на создавање актерска улога, но и во процесот на театарска едукација. На тој начин читателите можат не само во перспектива туку и од дистанца да ги проценат сите потенцијални решенија на зададените проблеми. Чешкиот истражувач Хасан Захировиќ ја презентира студијата на случај за „Случајот Макропулос“ една од новооткриените театарски форми за време на пандемијата. Тоа е вториот од трудовите што го пренесуваме и во оригинал. Биљана Тануровска, теоретичарка на културата и изведбените уметности ги поставува најконкретните тези и решенија за изведувачките уметности и кризите, па оваа комплексна студија може да биде од голема помош за сите следни истражувачи.

Бидејќи, ова издание на нашето списание се фокусира не само на поставување на прашањата што директно треба да бидат поставени во третирањето на уметноста во вонредни услови, следниот корпус на текстови се фокусира на конкретните одговори до кои е дојдено во процесот на работа. Таков е примерот со трудот на Александар Трајковски „Организационските и програмските аспекти на изданијата на *Мајскиите ојверски вечери*, одржани во време на КОВИД“, на Стојанче Костов „Предизвиците во изведбата на фолклорните фестивали во Македонија во услови на пандемија“ и на Александра Кузман „Музичарот/истражувачот за време на пандемијата од КОВИД-19“. Овие музиколози и етномузиколози своето истражување го темелат на личното искуство и за потенцијалните решенија.

Изведувачките уметности се соочени со својата реализација во време на вонредни околности и затоа е убаво да се види и рефлексивната на истите во однос на другите уметности. Последниот блок на списанието се трудовите на Весна Малјановска за креирањето на музичката програма за време на пандемијата на националната телевизија, на Нада Пешева за презентацијата на уметничките дела преку интернет-каналите, како и на Елизабет Колевска, предавач на Факултетот



за музички уметности од областа на балетската педагогија. Бројот го затвора трудовите на Јована Зајкова и Оља Тошиќ, на тој начин ја презентираме и можноста за соработка со младите истражувачи во нашето списание. Ви посакувам да уживате во читањето на деветтиот број на нашето списание, со надеж дека ќе ве предизвика на нови истражувања и на нови предизвици во полето на изведбените уметности.

Ана Стојаноска, главен и одговорен уредник



# ШТО ДА СЕ ПРАВИ?

## Или, што да правиме со денешната ни едукација, театарска и филмска?

Насловот, но и текстот, намерно кокетираат со насловната синтагма на еден *īрасīтар*, во суштина просветителски, денешниве студенти би рекле „*īуїаџи-ски*“ руски роман, објавен пред некои 160 години. Романот, денес, можеби може да се смета и за „нечитлив“, пред сè поради својот „програмаатски“ или „социјално-педагошко-едукациски“ карактер. Книжевната историја тврди дека неговиот автор, Николај Чернишевски, всушност, го пишувал со полемичарски намери – за да го „деконструира“ и да го екразира „нихилизмот“ на Тургеев, литераризиран во прочуениот роман „Татковци и синови“. Сите кои Тургеев го имаме прочитано, сеедно кога, макар и во дамнешните ни студентски години, романот за татковците и синовите несомнено го запаметивме како фина и суптилна текстура, прилично езотерична, до балчак заглавена во „нејасното“ и „невидливото“, речиси како и оние подоцнежни пиеси на Чехов. На пример, „Галеб“... Верувам дека, денес, сите лесно ќе се согласиме оти полемизирањето со спациотемпоралниот текст и контекст на „Галеб“ однапред е бесполезно и „непрактично“, барем од сегашната ни „постистичка“ или *īосīграмска* перспектива. Очудена и отворена во секоја смисла.

Ама:

Избрав (сепак) да потсетам на дотичниот деветнаесетовеквен роман со тенденциозниот и навидум просветителско-прагматичен наслов – „*Чио делайѝ?*“ / „*What to do?*“ – бидејќи истиот, денес, фигурира како своевидна досетка, ама и „општо место“ на литературата и на таканаречената „општа култура“. Се повикуваме на него сите, вклучително и тие кои никогаш не го читале! Бидејќи, нели, знаеме дека во него се литераризира „вечниот“ конфликт помеѓу *сīтари-їѝе* и *новиїѝе* генерации, или – поедноставено – судир помеѓу „просветителскиот“ и „либералниот“ светоглед, „традиционалниот“ и „модерниот“ модел на живеење. Кога станува збор за европската културна/книжевна меморија, овој конфликт и/или судир упорно се рециклира и се повторува од „Одисеја“ до денес. И до утре/задутре. Останувајќи вечен, можеби и *единсīвениоїѝ* „вечен“ и „нерешлив“ конфликт на сите времиња.

Денес, речиси два века по Чернишевски, благодарение на очудениот метајазик на нашите дни, во насловот на оваа наша конференција истиот таков (херидитарен) „вечнонерешлив“ конфликт е формулиран политички коректно: **менување на ѝерсѝекѝивиѝе**.

Одличен наслов, преполн со едночудо криптозначења! Ама и директни прашања.

Некои од тие прашања, несомнено иницијални, просто се наметнуваат „сами по себе“:

Дали посочените „ѝерсѝекѝиви“ сега ги менуваме заради дистописките пандемиски искуства со кои се бавтаме речиси три години? Дали мотивите за нивното „менување“ се последица на „виша сила“ на која треба да ѝ се потчиниме (како несреќните јунаци од трагедиите)? Дали истите тие „ѝерсѝекѝиви“ би ги менувале и доколку, по некое чудо, „пандемиските времиња“ не ни се случиле? Дали, можеби, дотичните „ѝерсѝекѝиви“ требало да ги менуваме децении порано, постапно, чекор по чекор, наместо наеднаш и сега, „прекутрупа“ како што вели Марко Цепенков?

Или се, можеби, тие наши „стандардни“ едукациски парадигми, и филмски и театарски, соодветно **бесѝрекорни** (методолошки, теориски, комуникациски, прагматички, естетички...), та ним – воопшто земено – дури и не им требаат никакви радикални „менувања“? Туку им се доволни само некои ситни „погуранци“, паушални козметички *treatment-u* кој вчас ќе ги направат угул нови и целосно „приспособени“ кон новата „постпандемиска“ ера?

Наместо на овие лизгави прашања да одговарам директно – да не кажам професорски прагматично, со **да** или **не** – оптираам да ја користам „езоповската“ методологија, во македонската традиционална нарација дефинирана со синтагмата „ѝи кажувам ќерко, досеѝи се снао“.

Ерго: наместо да ги критикувам постоечките едукациски стандарди, да професорирам за стратергемите и да ги наметнувам заклучоците, решив – просто – да раскажам неколку кратки приказни.

*Sapienti sat.*

\*

**Прва приказна, крајот на октомври, 2022 година**

**или:**

**ЗА СТРАТЕГИЈАТА**

Ранотуринскиот авион на *Croatia airlines*, релација Скопје-Загреб; авиончето од тие најстарите, најмалите и најбучавите на свет, со елиси, наменето за кратки („провинциски“) релации; траење на летот: околу саат и пол...

Го отворам и од немајкаде го листам рекламното списание на компанијата. Освен природните убавини и туристички дестинации, на страниците налетувам на интервјуто со актуелниот декан на загрепската Ликовна академија. Кој објаснува дека – наспроти пандемијата, рецесијата, земјотресот поради кој морале да ја напуштат матичната зграда и работните простори да ги импровизираат на далечнатата периферија на градот... – не само што не го намалиле бројот на запишаните студенти, туку зацврстиле и една нова студиска програма: освен сликарство, графика, вајарство, реставраторство, дизајн итн., сега имаат и дипломски (четирисеместарски) студии на анимиран филм и нови медиуми.

Помислувам на скржавите бројки на запишаните студенти годинава на ФДУ: двајца на драматургија, еден на режија, осум на глума. Режија и драматургија се запишуваат на секои четири години. Бизарна комбинација, апсолутно нефункционална „во практика“, ама... Каде ни се нам студии за анимиран филм и нови медиуми? Зошто не ни текнува и ние нешто да изместиме или да смениме? Која ни е стратегијата за наредниве четири години, за осум ич муабет да не правиме? Каде згрешивме?

„*Чшо гелайѝ?*“/„*What to do?*“

\*

## **Втора приказна, крајот на октомври, 2022 година**

**ИЛИ:**

### **КАКО ДА ПОЧНЕМЕ ОДНОВО?**

Во Пула, на една книжевна манифестација, со писателката и долгогодишна пријателка Сибила Петлевска зборуваме за рецентниот академски статус на нашата „потесна професија“, театрологијата. Не, бројот на студентите на загрепската АДУ (Академија за драмски уметности) не се намалува (како што трагично се намалува во Скопје); пандемијата не го „загрози“ наставниот процес; дури и стандардната театролошка група предмети (истории на драма и театар, теориска и апликативна драматургија, театрологија „како таква“ итн.) успеала, без тешкотии, да се приспособи на *онлајн*-наставата. Дури и повеќе, студентите се стекнале со чувството дека така – *on-line* – учат многу полесно: си ги снимаат часовите/методските единици, потоа си ги повторуваат/вргат повеќе пати и, како што ѝ кажуваат на Сибила, сигурно ги совладуваат дури и најкомпликуваните методски „заврзлаи“...

Да, се разбира, ваков едукативен процес е двојно и тројно покомпликуван за наставникот. Кој најпрвин треба да се стекне со редици дотогаш „непрактични“ вештини (и технологии), да ги доусоврши и перманентно да ги аплицира/снима/уредува, за најпосле да ги „емитува“ на „корисниците“. Заклучок: ерата на

„вербалната настава“ дефинитивно е зад нас; новите технологии неизбежно не насочуваат не само кон визуелниот или „тактилниот“ едукативен пристап, туку и кон новиот начин на мислење.

Што е, воопшто, нов начин на мислење? Подготвени ли сме да го препознаваме и – поважно – да го прифатиме? И да го споделуваме со своите студенти?

Помислувам на неодамнешната одбрана на една докторска дисертација, одработена на ФДУ во Скопје, ама *онлајн*. Се обидов да ја споредам со претходните одбрани, работени „во живо“, на истиот факултет. Констатирав дека во постапката и во методологијата немаше ама никаква разлика, никакво „технолошко“ поместување по однос на претходните времиња. Оние од пред десет-петнаесет-дваесет и пет години. Фамозната *Power point*-презентација беше „технолошки“ идентична како оние пред петнаесетина години, кога ги следевме „во живо“. Заклучив, не без жалење, дека сите петмина членови на комисијата, вмрежени секој од својата домашна работна соба, куражно „глумиме“/„глуматаме“ оти наеднаш сме станале дигитални; дека се „преправаме“ оти божем владееме некакви „нови технологии“, поаметни, пософистицирани и поефикасни од голиот *Power point* со кој сме се перчеле пред речиси две децении. Очебијно, тие „понови“ технологии допрва треба да ги усвоиме. Научиме. Совладуваме. Не технолошки, туку концептуално. „Мисловно“. Суштествено. Можеме ли, воопшто, да излеземе од фамозната „зона на комфорот“, демек професорскиот комфор на старовремската *вербална настава* (каква грда синтагма!!!), загарантиран со освоените статуси/звања/титули и божемските авторитети? Можеме ли да бидеме/станеме куражни? И да *почнеме* *одново*, како што велеше нашиот покоен колега Драган Клаиќ, во насловот на една своја книга?

Добого, „*Чѐо гелайѝ?*“/„*What to do?*“

\*

### **Трета приказна, Загреб - Скопје, (2018-2022)**

**или:**

### **HOW TO MAKE YOUR MOVIE: AN INTERACTIVE FILM SCHOOL...**

Ја препрочитувам, упорно, книгата на Рајко Грлиќ „*Нераскажани приказни*“ /„*Neispricane priče*“, објавена во 2018 година а, од пред некој месец, преобјавена и во формат на второ проширено издание, неодамна излезено во Загреб. Со авторот се познавам подолго од половина век, од неговите први аматерски филмови прикажувани и наградувани на фестивалот „Мала Пула“, некаде 1964-1966 година. Книгата ја препорачувам, најодговорно, на сите можни и неможни читатели, не само заради нејзината вибрантна и ретка „литерарност“, туку – во последно време – и заради неизбежното „менување на перспективите“ за кои најпосле почнуваме да зборуваме и во оваа наша суспектна професија.

Одамна, епген одамна, речиси *одамна како во сказниџе*, Рајко Грлиќ, емигрант во Америка и професор по филмска режија на тамошниот хиперугледен Универзитет Охајо/*University of Ohio*, решава да направи интерактивен прирачник за правење филм. Едукативна игра/чка во формат на ЦД-РОМ. „Впловив во тоа како компјутерски аналфабет, некој што не знае ништо за компјутерите, за програмирањето, за мултимедијата и за тоа како таа се прави (...) Тргнав од мошне едноставна идеја: да направам виртуелна филмска школа низ која може да се талка *point-to-click*. (*Neispričane priče*, 2022: 287).

Се разбира, зад проектот имедијантно застанал еден од најреспективните универзитети од фамозната *Шангајска листица*, постојано рангиран меѓу првите стотина-и-некој од сега стандардните 1000 најдобро/највисоко рангирани универзитети во светот (до пред година-две, листата се „растегаше“ до 2000; в. *ShanghaiRanking's Academic Ranking of World Universities*). За разлика од балканските, универзитетите од форматот на Охајо не само што имаат можност, туку имаат и „автентична/логична потреба да ги поттикнуваат и да ги поддржуваат иновативните проекти на своите наставници и студенти“ (*University of Ohio offers more than 250 programs, including undergraduate and graduate-level study with outstanding professors... – цитат од насловната веб-страница!*).

Авантурата на Рајко Грлиќ, неговите американски студенти и нивниот респективен универзитет траеше четири години; потоа беше претставена на повеќе од триесетина најважни филмски фестивали во светот (Кан, Сан Франциско, Ротердам, Тел Авив, Париз, Њујорк, Токио...), изнасобра едночудо најреспективни белосветски награди... „*Film school in a jewel box. No kidding.*“ – запишал еден од воодушевените и епген компетентни следбеници на овој иновативен проект. Макар што ЦД-РОМ-овите веќе десетина години не се користат – компјутерската технологија застарува сè побрзо! – длабоката трага на куражната „преносна“ филмска школа на Рајко Грлиќ и неговите соработници дефинитивно ги смени перспективите на филмската едукација „како таква“. И продолжува да ги менува, макар и виртуелно, меморабилно, митски!!!

*Shifting Point*, велеше (некогаш) Питер Брук! Од кога ја немам слушната оваа формула(ција) во нашиве (македонски) универзитетски кругови?!

Имено, круцијален е веќе и самиот факт дека КОМПЈУТЕРСКИ ДИСК/ПРОГРАМ може компетентно да ги супституира ФИЛМСКИТЕ ШКОЛИ на кои божем свикнавме, особено низ овие наши отпатни балкански дестинации.

Некако во исто време, овде, во Скопје, на овдешниот Факултет за драмски уметности кој е дел/членка од Универзитетот „Св. Кирил и Методиј“ (за жал, денес, на ден 10 август 2003 година, не успеав да го најдам меѓу оние 1000 рангирани на фамозната *Шангајска листица*...), еден мал тим фанатици успеа да состави дигитална база на податоци на македонскиот театар и истата, парцијално, да ја публикува на ЦД-РОМ. Беше тоа капитален и целосно пионерски потфат

(„*Theatre school in a jewel box, no kidding.*“), истуркан буквално на мускули, благодарение на речиси минимална/микронска финансиска поддршка на тогашното македонско Министерство за култура. Денес, речиси 25 години подоцна, судбината на оваа капитална база е крајно суспектна: технологијата застарува, пари за нејзиното обновување веќе не постојат, иднината ѝ е крајно неизвесна, грижата за неа веќе не е „институционална“ туку е оставена на душа на еден-двајца *Последни Мохиканци* кои сè уште веруваат во чудата...

„*Чџо гелайџ?*“/„*What to do?*“

\*

## **Четврта приказна: ФДУ, Скопје, (2014-2015)**

**или:**

### **BELIEVE OR NOT**

Реномираниот македонски моден дизајнер и костимограф Александар Ношпал (роден во Скопје, 1975; додипломските студии ги завршил во Париз, постдипломските во Лондон), во тој миг професор по моден дизајн на еден од приватните македонски универзитети, му се обраќа на скопскиот Факултет за драмски уметности со намера да пријави докторат. Од областа на костимографијата, ама со „компаративни анализи“ фокусирани на истражувањата на поширокиот регион. Во тој миг, Скопскиот универзитет (кој, како што веќе спомнав, денес, на ден 10 август 2003 година, не успеав да го најдам меѓу оние 1000 рангирани на фамозната *Шангајска лисица*...) уште ја немаше институционализирано таканаречената Школа за докторски студии, та процедурите требало да се спроведуваат исклучиво преку соодветно профилираните факултети.

По сплет на околности, ама и по желба на кандидатот Александар Ношпал, бев избрана/номинирана за потенцијален ментор и, во најгесна можна соработка со претпоставениот докторанд, учествував во изработка на екстензивно форматираниот концепт на идниот труд. По едномесечно усогласување, предлогот беше доставен до Факултетот. Согласно со тогашните узуси и правила, истиот требаше да го усвои/одобри Наставно-научниот совет. Кој го одби. Со мнозинство гласови. Сметајќи дека кандидатот нема соодветно образование за задачата која би сакал да ја таргетира. Имено, дотичниот А. Н. има дипломирано на инаку планетарно славната париска *ESMOD INTERNATIONAL (cum laude, 1 PRIX DU JURY)*, потоа и магистрирано на лондонскиот *UCA – University for the Creative Arts*)... ама мнозина членови на Наставно-научниот совет на ФДУ процениле дека неговата втора диплома (*Master of Arts*) сепак не е компатибилна со македонските стандарди за стекнување докторат по театарски науки и/или уметности!



Се разбира, кандидатот и менторот веднаш ја обжалија ваквата одлука, жалбата најпрвин ја разгледуваше и ја одби засегнатиот Наставно-научен совет; потоа истата беше пренасочена кон некои комисији при Универзитетот (тој што на ден 10 август 2003 година, не успеав да го најдам меѓу оние 1000 рангирани на фамозната *Шангајска лисица*...) и, по неколку месеци и многу дебати, повторно пренасочена на матичниот факултет. На повторно разгледување. И – за неверување или не, *believe or not* - повторно беше одбиена.

Оттогаш до денес, „несоодветниот“ кандидат Александар Ношпал креирал/реализирал осумдесетина театарски костимографии, од кои педесетина во странство. Наспроти „некадарноста“ да пишува, да истражува и да го брани својот несуден македонски докторат, тој сепак се докажа како единствениот македонски, ама и „регионален“ костимограф кој, со голем успех, работел во десетина европски и азиски земји, но и во двата најпрестижни театри во светот: париската *Опера Гарние/Opera Garnier* и московскиот *Большој/Большой* ... (среде пандемијата, водејќи ги костимските проби *онлајн*, оддалечен од балетаните и балерините на цели 2400 километри!).

Попатно ама и индикативно: засегнатиот Факултет за драмски уметности (на ден 10 август 2003 година непостоечки меѓу оние 1000 рангирани на фамозната *Шангајска лисица*...), факултетот кој херојски го одби „некомпетентниот“ докторски аспирант Александар Ношпал, со децении нема соодветен наставник по предметот *костимографија*. А кубури, поприлично, и со потенцијалниот наставен кадар кој би можел соодветно да ги *менува ѝерсиектѝивииѝе* во постоечката едукација, и театарска и филмска. Не само во овие пандемиско-постпандемски времиња туку – хронично!

„*Чѝо гелайѝ?*“/„*What to do?*“

\*

## **Петта и сосема приватна приказна: Рим, 2022 година**

**или:**

### **GAUDEAMUS IGITUR...**

Внука ми студираше на Универзитетот во Падова, еден од тие „здодевни“, кои вечно се наоѓаат помеѓу првите стотина или – најдалеку! – *сѝоѝина* и *ѝегесѝѝ* од фаталната *Шангајска лисица*. Дипломира во екот на пандемијата. Наместо свечено доделување на дипломата, за кое семејно се подготвувавме со години, беше викната во Ректоратот, сама, во точно определен час, со упатства (маска, ракавици, дезинфициенси, дистанца...), за да ѝ го тупнат хартиеното кесе со тутурутката и традиционалниот лоров венеч пронижан со лентичка во карактеристичните бои на универзитетот.

Бидејќи немаше ама никакви шанси да се вработи (среде пандемијата!), а за да не седи бадијала, самата излиста некоја интернационална мастер-програма координирана од три респективни универзитети, сите од врвовите на онаа здодевна *Шангајска лисџа*: римската *Sapienza*, универзитетот од Барселона и американската *Columbia*. Речиси сè и комплетно *онлајн*, ама со цврсти рамки, пеколно прецизни задачи и повеќе од јасно дефинирани рокови. Ја „студиравме“, заеднички, целата наставна програма, ги анализиравме *онлајн* нејзините предности и евентуалните недостатоци, правевме „интерни“/семејни SWIFT-анализи и, по десетина дена, заклучивме дека вреди да се проба.

Последните студентски обврски внуката ги заврши во април 2022 година, заклучно со одбрана на мастер-дипломата. Во мај нè известија дека промоцијата е закажана на 18 септември 2022 година, овој пат во живо, во Рим, во салата која се вика „Енио Мориконе“/„Enio Morricone“. Отпатувајќи, се разбира, сосе соодветната костимографија.

Во салата „Мориконе“, сите четири илјади места беа зафатени. Имено, поради короната, во истиот ден и миг морале да бидат промовирани три генерации постдипломци: повеќе од шестотини деца, сите во тоги и со церемонијални капчиња (кои си ги однесоа дома). Церемонијата, совршено обмислена и изведена – попрецизна дури и од онаа на *Оскарите*! – траеше шеесетина минути. Заврши, се разбира, со мотивацискиот „завршен збор“ на домаќинот, римскиот ректор, кој – најнакрај – седна на столчето пред големиот концертен клавијач и беспрекорно ја отсвири и ја отпеа химната на мојава и речиси на сите подоцнежни генерации: *Imagine!*

Сите, спонтано, станавме и пеевме со ректорот, со високо кренати телефони во рацете... Среќни, дури отаде!

**Промена на парадигмата**, реструктурирање на структурата на чувствителноста (како што вели Рајмонд Вилијамс/Raymond Williams, славниот културолог од спомнатата американска *Columbia*), или **менување на ѝерсџекџивџиџе**, како што стои во поднасловот на нашата конференција... – тоа е, несомнено, сериозна и мошне компликувана задача. Особено во некои делови на светот. И кај универзитетите кои, белки, настојуваат (копнеат?) некако да дотуркаат меѓу оние пусти 1000, рангирани на фамозната *Шангајска лисџа*...)

# ВИРУСОТ НА ПРОМЕНИ ВО ТЕАТАРСКАТА ПРОДУКЦИЈА: ПРКОСЕЊЕ НА ТРАДИЦИЈАТА ИЛИ ДОБРАТА СТРАНА НА ПАНДЕМИЈАТА

**Апстракт:** Театарската продукција за време на пандемијата сведочи за општо познатото искуство дека развојот на театарската уметност е условен од развојот на технологијата. Нагласувањето или негирањето на тоа влијание, во крајна линија, се однесува на театарскиот плурализам или пристапот со кој продуцентите и уметниците избираат да создадат театарска реалност. Онлајн-опкружувањето и културата на екранот не се теми кои беа особено актуелни за време на пандемијата. Проблемот настана кога тие теми станаа единствената можност. Театрите се соочија со дигиталната парадигма на различни начини. Додека некои беа подготвени да ја поздрават можноста за прилагодување и дејствување во онлајн-опкружување, други сфатија дека се далеку од дигиталната парадигма. Искуството со пандемијата нè соочи со неопходната дигитална трансформација од различни аспекти. Сведоци сме или на отсуство на реакција или на проактивни решенија кои многу брзо водат кон можности за дејствување и создавање. Примерите варираат од отпор до прифаќање, од несмасни до иновативни и од затворени до отворени. Ладното платно полека се загреваше, а потребата за емпатија доведе до емоции и покрај инсистирањето дека театарот е жива уметност. Пандемијата наметна нови пристапи, знаења и вештини.

**Клучни зборови:** театарски плурализам, дигитална трансформација, театарска продукција.

Дигиталната трансформација на театрите за време на пандемијата придвижи многу отворени прашања, а едно од клучните прашања е колку театрите беа подготвени за дигитална трансформација. Аспектите на дигиталната трансформација се главното прашање на мојата работа. Во првите месеци од КО-ВИД-пандемијата, театарот се соочи со проблемите на онлајн-опкружувањето. Иако позната тема за театарот, во контекст на пандемијата, стана наметната неопходност. Постоеше потреба од прикажување, односно производство на театарска содржина надвор од границите на постоечкиот физички (сценски) простор. Ваквите околности доведоа до потенцијално нова и поразновидна публика и тоа беше првиот добар ефект на пандемијата врз театарот. Се создаде глобална театарска сцена. Театрите ги отворија своите архиви, а беа создадени и специјални канали, како на пример оние на Јутјуб. Театрите создадоа посебен репертоар на интернет, како на пример стримуваните претстави.

Се постави прашањето за квалитетот и функционалноста на веб-страниците на самите театри, дигиталните платформи, квалитетот на аудиовизуелната продукција и квалитетот на снимените претстави. Прегледот на ваквите содржини покажува дека дури и пред пандемијата одредени театри имале висококвалитетна видеопродукција и архитектура на веб-страници што функционираше успешно во онлајн-опкружувањето, додека други немале ништо од тоа.

Токму оваа околност е првата неопходна промена, односно вирусот на промената кој е исто толку важен како и резултатот од пандемијата:

- *Квалитетот на видеопродукцијата и стандардите на аудиовизуелната продукција на театарските претстави.* Така „животот“ на претставата станува неограничен и навлегува во медиумскиот простор. Станува збор за тема од значење за театрологијата и за идните истражувања на театарската продукција. Темата е важна и за популаризацијата на театарот.

Важно е да се истакнат следниве аспекти:

- Културните институции и театрите треба да инвестираат во дигитализација на архивите, создавање дигитална содржина и комуникација;
- Примената на дигиталната технологија во театарската уметност претставува голем предизвик за поврзување на истражувачите, научниците и програмите од една страна, и изведувачите, актерите и режисерите, од друга страна;
- Мултимедијалното збогатување на постоечките форми.

Да се потсетиме дека темата за дигитализација не беше централна за време на пандемијата. Темата изненади дел од театарската јавност, а се поставува прашањето и дали стана приоритетна и по пандемијата.

Постојат и други примери, како на пример проектот *Европска театарска лабораторија* (European Theatre Lab) инициран од **Европската театарска конвен-**

**ција (European Theater Convention – ETC).** *Европската театарска лабораторија* се обидува да ги поврзе и да ги воведат театарските уметности во светот на дигиталните медиуми преку промени во начинот на кој театарската уметност се создава, произведува, споделува и се комерцијализира. Овој проект претставува покана за програмери, уметници, театарски професионалци и носители на одлуки во областа на културата. Дигитализацијата на културата, во крајна линија, е прашање на културната политика. Со овој проект, *Европската театарска лабораторија* иницира нови театарски модели преку воспоставување нови предизвици: дигитална драматургија, актери со специфични изведбени вештини и креативни техничари. Сепак, не станува збор само за соработка на различни театри, стилови и професионални лица туку и за комуникација и комбинација на традиција и иновација.

Она што следи е само уште еден пример за промена, креативна продукција или естетска употреба на новите медиуми во театарот.

Примери на изведби создадени со помош на Зум или со мобилни телефони сведочат дека постои репертоар што станал конкурентен на класичните изведби. Ваквите примери сведочат дека уметниците брзо се адаптирале на дигиталниот интерфејс, користејќи ги можностите за мрежна комуникација. Изведувачите на нов начин се доближија до публиката и обратно.

Следствено, културните институции и театарот треба да инвестираат во дигитализација на архивите, создавање дигитални содржини и комуникација со корисниците прилагодени на совремието. Примената на дигиталната технологија во театарската уметност претставува голем предизвик за поврзување на истражувачите, научниците и програмерите, од една страна, и изведувачите, актерите и режисерите, од друга страна. Она што го нагласуваме е мултимедијално збогатување на постоечките обрасци во театарската продукција и презентација.

Многу театри дојдоа до идеја да прикажуваат претстави онлајн преку нивната официјална веб-страница и официјален канал на Јутјуб. Театарот сè повеќе се насочи кон социјалните мрежи Фејсбук и Инстаграм. За крај, би сакал да се осврнам на две театарски претстави создадени за време на пандемијата. Понатаму во трудот ќе набројам и некои други важни примери на театарска продукција за време на пандемијата.

ЗУМОТЕЛ (ZOOMOTEL) е основан во 2020 година во близина на екваторот, во година на незамисливи турбуленции и размислувања. Замислен како експеримент во театарот и киното, ЗУМОТЕЛ се стреми да им понуди на нашите гости нова можност за изведба во живо, каде што географијата е ирелевантна, временските зони флуидни, а глобалните гости можат да се зберат на едно место. ЗУМОТЕЛ е театарски настан во живо создаден за овде и сега и е ограничен на публика од само 25 учесници по вечер, кои се пријавуваат во виртуелни „соби“.

Автор на проектот е Тадеус Филипс (Thaddeus Phillips). Студиото на Филипс се трансформира во магична мотелска соба во која времето застанува, мистериозните и расветлувачки приказни се појавуваат низ светот, а аналогните предмети го добиваат своето моќно значење. Магионичарот Стив Куифо (Steve Cuiffo) од Њујорк измисли серија интерактивни магии и илузии за оваа уникатна вечер на авантуристички театар за изгубените души од минатото, нашата нова глобална реалност и можностите на иднината.

### **Од критиката:**

„Тадеус Филипс глуми како гостин во мотел заробен во својата соба откако вратата мистериозно ќе исчезне. Со инвентивност и пркос, Филипс користи разни предмети за да нè пренесе во Лас Вегас, пустината Мохаве и на бродот Титаник, водејќи нè низ зајачката дупка на неверојатни магични трикови. Оваа уникатно извонредна и технички прекрасна вртоглава фантазмагорија ќе ве воодушеви со начинот на кој беспрекорно ги поврзува публиката и уметникот.“ (<https://www.carrefourtheatre.qc.ca/en/show/zoo-motel/>)

„Најневеројатно и извонредно, ЗУМОТЕЛ е убедливо вистински театар: иако им пркоси на класичните дефиниции на оваа уметничка форма, успева да ја наметне својата суштина. Суштината е средбата помеѓу оние што настапуваат и оние што гледаат. Можеби се далеку, но сè уште се заедно – ова е моќта на единственото, извонредно и креативно онлајн-искуство.“

Октавијан Саиу (Octavian Saiu), Меѓународна асоцијација на театарски критичари (International Association of Theater Critics)

Втор пример: „Машина на склопување“ (*Montažstroj*; ул. „Радничка“, Загреб, Хрватска). Дигитален театар. Досега неизведена работничка претстава. Онлајн-минисерија. Филм направен од 15 фрагменти. Сликата и звукот се снимени со уредот *iPhone 12 Pro Max*. Хибриден медиум. Дигиталната премиера на проектот беше стримувана на мобилната апликација Телеграм на посебен канал.

На овогодишниот (2022) театарски фестивал во Будва (GRAD TEATAR BUDVA), видеото од претставата беше прикажано во официјалниот избор на драмската програма на фестивалот. Дали е претстава или филм, останува отворено прашањето. Лично, убеден сум дека гледав театар.

Наместо заклучок, ајде да го дефинираме прашањето колку културниот систем беше подготвен за кризни времиња и зошто некои култури и нивните одредници упорно инсистираат на отсуство на дигитална трансформација.

# ТРИНОЖНИК БЕЗ ЕДНА НОГА – ИЛИ ТЕАТАР БЕЗ БАЛАНС

**Апстракт:** Пандемијата ни донесе изолација, отуѓеност, страв од непознатото. Сепак, животот мораше да продолжи понатаму, но како? Театарските работници се најдоа во ситуација каде што основните начела на кои се темели нивната професија се скратени. Просветните работници се најдоа во ситуација каде мораа да предаваат онлајн. А пак, театарските просветни работници се најдоа во најлошата ситуација, да предаваат практичен занает преку онлајн платформи. Овој текст зборува за тоа како еден актер, а воедно и театарски просветен работник зборува за своите искуства од периодот на пандемијата и кои сè зафати биле преземени за надминување на пречките кои ситуацијата ги наложила. Тука се објаснува работата на една виртуелна театарска претстава „Илузии“ и што значи да се создава театар онлајн. Понатаму, се објаснува образовниот процес на еден практичен предмет -Техника на глас и како да се одржат студентите во форма, а притоа да се изведе што поголем дел од предвидената програма. Ова е текст во кој авторот дава излагање за тоа како еден актер и професор се снаоѓа во сопствената професија, без притоа да дозволи ситуацијата да го турне во една состојба на чекање и не правење ништо.

**Клучни зборови:** настава, театар, баланс, актер, студент.

## Вовед

Театарот е место каде што се случуваат многу работи паралелно, театарот е момент, театарот нема реприза во вистинската смисла на зборот, театарот е живот, театарот е во живо, театарот е контакт, театарот е... Томас Остермаер во едно интервју изјавува: „Што е моќта на театарот? Зошто е значајна уметничка форма? Јас верувам дека е значајна уметничка форма, затоа што луѓето го делат истиот простор и тоа што се случува, се случува точно пред нивните очи токму во тој момент. Значи е многу убава репрезентација на животот, затоа што и животот се случува само во еден момент и потоа го нема, мртов си, го нема. Театарот е роден и умира секој пат, кога завесата се спушта тоа е крајот, готово е“ (Ostermeier, 2020). Но, во еден момент сето тоа стана небитно, сè замре... Пандемија??? Нема контакти во живо. Карантин. Нема ништо. Што е театарот?

Во еден разговор Ен Богарт ја дава споредбата на театарот и триножникот, цитирам: „Се сеќавам дека еднаш брилијантниот Роберт Брустејн рече дека на театарот му требаат три работи: 1. Страст, 2. Техника и 3. Нешто да каже. Кога го кажа тоа си помислив дека е навистина во право, и си помислив на столче за молзење – триножник, и дека доколку една од тие три работи фали тогаш столчето паѓа. Ако немаш што да кажеш, тогаш твојата техника не е битна, твојата страст не е битна, едноставно нема да функционира. А она што ние сега мора да го гледаме е техниката, затоа што ја немаме потребната техника за светот во кој зачекоруваме, затоа ќе мора да ја откриеме“ (Bogart, 2020). Во ова свое интервју Богарт многу точно ја посочува единствената работа која на театарот му недостасуваше во целиот тој период. Затоа, како за првпат по многу долго време, театарот наеднаш доби толку силна желба да има нешто да каже, со самото негово откинување од континуитетот ги стави уметниците во состојба на разгорена страст, но ја изгуби техниката, го изгуби начинот на кој го препознаваме и работиме откако знаеме за себеси. И оттука произлезе прашањето – Што сега? Што значи театар во овој нов свет?

Ричард Шекнер за ова вели: „Ќе ми биде драго кога пандемијата ќе биде завршена, затоа што сметам дека учеството, колку и да е поттикнувачко со она што го правиме сега, зборувањето на ЗУМ на пример, но дека не треба да се откажеме од мирисот, вкусот и допирот, дури и кога би можело да се направи интернет-врска која би овозможила да посегнеме и да допреме, да помириеме, да вкусиме, јас сметам дека сепак не би било исто како вистинското физичко, еротско, сензуално, сексуално, мирисање и допирање. Сметам дека сега се привилегираат ушите и очите, а се изоставаат носот, устата и кожата од тие интеракции и сметам дека тоа е во ред до таму до каде што стигнува, но исто сметам дека не стигнува далеку“ (Schechner, 2020).

Театарот ја промени својата форма, се разбира не по своја желба. Но, доколку погледнеме низ историјата театарот секогаш бил флексибилен и се адаптирал



на условите. Па така е и сега. Хана во својата анализа пишува: „Секоја театарска епоха во западната историја е дефинирана преку нејзината литература и стилови на изведба, како и со архитектурата што придонела за обликување на тие настани (т.е. римскиот амфитеатар, ренесансниот театар, Шекспировиот *Глоуб* итн.). Сепак, минатиот век со себе донесе одредена криза во театарската архитектура, каде што постоечката форма беше негирана во корист на некој помалку репрезентативен простор. Театарската авангарда од тоа време повика на преработка на аудиториумот, така што вишокот на украси околу изведбените простори да се сведе на минимум. Ова резултираше со целосно искоренување на улогата на архитектурата во изгледот на сцената и оттука и еволуцијата на театарот „црна кутија“. (Hannah, 2003, p. 23) Ова е само еден од примерите како надворешните влијанија и промени во општеството придонеле за театарот да посегне кон некоја нова форма.

Она што можеше да се забележи на почетокот на пандемијата беше тишината. Настана тишина на секое поле, бевме загрозени како вид, па секој вид кога има животозагрозувачка ситуација се става себеси во позицијата – *да се бори или да се бега* (Fight or flight). Џансен ќе напише: „За време на стрес, активноста на симпатичкиот нервен систем се менува на глобален начин, двата симпатички одливни системи веројатно функционираат во околности каде што се случува паралелна симпатична обработка, како на пример во одговорот: „Да се бори или да се бега“ (Fight or flight), (Arthur S. P. Jansen, 1995: 644). Ете тоа е моментот кога видот треба да одлучи дали ќе потклекне под околностите и ќе се бори за својот опстанок или ќе проба да избега не знаејќи за последиците од тоа бегство. Театарот и сите оние во него, или не баш сите, решија дека треба да останат и да се борат, да бараат начини да преживеат и да видат што значи тоа останување, кои се техниките со кои сега театарот може да опстане, да се работи, па дури и за тие кои решиле да бегаат.

## **Преземање акција**

### **- Како актер**

Во овој текст, јас како автор, пишувам од прво лице затоа што многу од работите кои се кажани, се работи кои се мое лично искуство од справувањето со театарот во пандемиски услови. Како што зборувавме и погоре, она што беше почетен импулс, по периодот на стагнација и премерување на силите, тргна од таму дека сега е време нешто да се преземе, да се работи, да видиме што може и како може. Се разбира дека не сме биле единствени, на таа тема, па Педберг пишува: „Најчесто користена опција за театрите како културни институции, како и за креаторите на уметнички дела - иако не единствената опција и не без контроверзии – била опцијата да се интензивира или повторно да се воспостави контакт со публиката преку интернет. Поради наметнатата просторна дистан-

ца, општествената димензија на театарот, која се поврзува со идејата публиката да биде ‘заедница која ја восприема изведба’ била доведена во прашање.“ Тој исто така додава дека пандемијата од КОВИД-19 им дала поттик на уметничките форми низ светот кои ги прифатиле дигиталните простори. Тој ја анализира театарската сцена во Германија, каде многу работи се префрлиле на интернет. Примерите вклучуваат: изведби со преноси во живо, отворање на архивите на театрите и онлајн-пристап до снимки од историски претстави, активности на социјалните мрежи како Фејсбук или експерименти со соби за разговор преку виртуелна реалност. Па, продолжува понатаму - „Направено е многу за да се создаде театар кој е во согласност со прописите за пандемијата, и во овој процес, изведувачките уметници тргнале да пронајдат нови форми на изведувачка уметност. Ова пребарување открива тековна хибридизација, каде што на интернет се конституираат нови форми на театарски и перформативни настани во живо. Често тие вклучуваат продукции каде што границите помеѓу филмот, телевизијата, компјутерската игра, театарот и уметноста на изведбата стануваат сè понејасни“ (Padberg, 2021: 146). Со една слична идеја, ние, една мала група на луѓе, меѓу кои и јас, решивме дека ќе работиме. Не знаевме како, но знаевме што. Групата беше следнава, режисер – Нела Витошевиќ, актерска екипа – Драгана Костадиновска, Ивана Павлаковиќ, Исмет Шабановиќ и јас – Никола Настоски. Девојките се собрале малку пред да нè повикаат нас, момциве, нашле текст и си почнале со работа, па нè повикаа нас. Се сеќавам на првиот разговор со Нела:

- Здраво.

- Здраво.

- Како си? Се надевам добар, се надевам дека не си бил во контакт.

- Супер сум, сум немал контакт со никој, не сум се видел со никој скоро две недели, а излегувам од дома само за да го шетам Арго.

- Сакаш да работиме?

- Сакам.

Отприлика ова беше разговорот. Прифатив, иако не знаев ни што прифаќам, иако најверојатно во тој стадиум и Нела не знаеше што нуди за прифаќање, но едно беше јасно, оваа мала група сакаше да работи. Ни беше веќе смачено од тоа да седиме неколку месеци дома и сè на што мислиме и сè за што зборуваме е пандемијата, ни требаше да работиме како никогаш до тогаш. Имавме СТРАСТ, имавме многу ШТО ДА КАЖЕМЕ, па влеговме во потрага по техниката за тоа како ќе го кажеме тоа што имаме да го кажеме. Си почнавме со проби, се разбира на ЗУМ, тоа беше тој свет. Но, се покажа дека со споделување на екранот и тоа што сите гледаме еден ист текст и пишуваме исти забелешки, имаме навистина попродуктивен процес на „маса“. Дека читачките проби ни одат не-

како поконцентрирано, насочено. Си работиме, си анализираме, си дискутираме, градиме ликови, градиме замислени сцени, градиме подлога за нешто што уште не знаеме што е. До овој момент можам да речам дека освен тоа што сме на ЗУМ, ние си имаме еден многу стандарден театарски процес. Стигнуваме до крај на анализата и Нела покренува иницијатива да се почне со мизансцена - препрека број еден. Почнуваме да дискутираме што е мизансцена во овие околности. Се договараме дека секој ќе ги снимат сопствените реплики и дека така како што сме поделени по парови во сцените секој на својот партнер ќе му ги испрати своите реплики и оттука ќе пробаме да снимиме некаков материјал. Но, како се работи партнерска сцена без притоа да имаш реален партнер покрај себе - препрека број два. По долги експерименти со тоа каква форма треба да имаат сцените, по водството од Нела и нејзиниот јасен поглед кон што цели со процесот, стигнавме до некаков снимен материјал, сцените добија некаква форма, добија живот. Но, што со тие сцени, како тие сега веќе виртуелни сцени стануваат претстава - препрека број три. Подоцна во процесот влезе и Васил Христов-Вуси како монтажер на тој материјал и на крај и Огнен Анастасовски кој ја направи музиката. Васил и Нела заедно составија една театарска претстава од снимени сцени. Да, снимен материјал, да, не е во живо. Некој ќе рече тоа не е театар и можеби ќе биде во право. Но, пак се навраќаме на прашањето - А, што е театар во време на пандемија? Она што ние го работевме беше театарски процес, не филмски, тоа како ние ги снимаваме сцените и каков однос имавме со нашите партнери беше театарски, а не филмски однос. Сè она што излезе како снимен материјал, не е филмски материјал затоа што никогаш не зборувавме со филмски јазик, зборувавме со театарски јазик. Наидовме на класификации од типот на видеоарт, визуелен перформанс, експериментален филм, телевизиски филм и уште многу други. Но, она што ние како екипа го поминавме, за нас, беше театарски процес, ние создававме театар така како што знаеме и умееме со единствените алатки кои ни беа во рацете. Низ многу сериозни разговори за тоа што ние правиме и како треба да се класифицира нашето дело, решивме дека ќе се вика ВИРТУЕЛНА ТЕАТАРСКА ПРЕТСТАВА, тоа беше наша класификација. Не знаевме дали е точно, но нам ни беше, па решивме дека така и ќе биде, а понатаму некои на кои тоа им е работа нека анализираат, нека дискутираат, дебатираат за тоа колку е тоа театар; за нас беше и еве и по толку време и откако веќе повторно сè функционира нормално, тоа за нас сè уште е театар. Најголемиот проблем на теоретичарите и аналитичарите беше тоа што нашата виртуелна претстава не е во живо. Нешто што и ние го дискутиравме навистина многу - препрека број четири. Решивме дека нема да биде во живо затоа што ефектот на тоа дека претставата е во живо е веќе невозможен, ниту ние како актери ќе имавме публика во живо, ниту публиката ќе имаше изведба во живо, па оттука и тоа дека преносот во живо ќе одземе голем дел од визуелната реализација, ќе одземе голем дел од тоа што оваа претстава може да биде, па така одлуката за тоа дека сепак тоа е снимен материјал, беше донесена. Визијата

на Нела, со која успеа да ја состави и обедини оваа екипа, беше дека ние ќе си работиме театар, па да видиме кон што тоа ќе нè одведе, така ги срушивме сите препреки, така тргнавме и стигнавме до резултат на кој сме навистина горди. Најбитното нешто за целата екипа од овој процес, беше тоа што ние работевме, создававме во период кога најголем дел од светот чекаше нешто да се случи, пандемијата да заврши, но ние решивме дека тоа нас ќе ни даде мотивација, па така се роди „Илузии“ –нашата виртуелна театарска претстава. Па да видиме што ќе биде со театарот сега откако пандемијата е при крај, што треба да се промени, што од изминатите години придонело за одржување на театарот, која е неговата улога во едно ново постпандемско општество.

Тоа се разбира не застава тука, затоа што пандемијата зеде нов залет и она што се очекуваше дека ќе трае кратко, премина во период од две години. Па, така оваа мала група реши дека ќе создава втор проект, но тој втор проект нема да биде како претходниот. Нела со нова идеја, да се работат раскази од Хармс, затоа што кој друг би го опишал ова време подобро отколку апсурдот на Хармс. Па, така секој од нас си зеде по расказ или два и секој имаше за задача со Нела да создаде по една кратка сцена, а проектот си го доби името „Дневна доза апсурд“, кратки сцени кои имаа своја премиера во неколку последователни денови, споделувани по социјалните мрежи.

<https://vimeo.com/440022039>

<https://fb.watch/d1Z1Bzfxs/>

<https://fb.watch/d1Z3kWbDzM/>

<https://fb.watch/d1Z4fFwBeE/>

<https://fb.watch/d1Z4TF9AUq/>

<https://fb.watch/d1Z5v6fdCg/>

Во овој проект тимот отиде на друго ниво, да се создаде театарска содржина за социјални мрежи, форматот да биде краток, концизен, интересен и примамлив. Овој формат и самите не размислувавме како да го категоризираме, оставивме на времето да покаже кој жанр е тоа, или е некој жанр што ќе се роди поттикнат од пандемиските времиња.

Моето искуство со сите овие театарски процеси низ кои поминавме како екипа е многу позитивно, затоа што создадовме нешто во период кога ретко кој се осмелуваше да работи. Создававме и креиравме нешто кое ни самите не знаевме што е. Влеговме во длабокото, без да носиме елечи за спасување, и не знаевме дали воопшто, и ако да, како ќе излеземе од другата страна. Но, она што се покажа подоцна, е тоа што ние успеавме да создадеме една екипа која и понатаму создава и работи на нови театарски проекти, за среќа сега веќе во постпандемски услови, налик на нешто што порано го викавме нормално.

Иако, сега веќе работите се како што ги паметевме, она што ние како екипа го поминавме во тие тешки и предизвикувачки времиња, останува во нас и нè прави да бидеме подобри и поискрени во идните уметнички креации. Она што е интересно е дека и други уметници бараа форма и начин како да ја изразат сопствената креативност, па оттука Иакобјуте во нејзиниот текст ќе напише: „Ништо не е како што знаевме. Училицијата, салата за изведба, канцеларијата, си се пресели во нашата дневна соба, а новите технологии уште еднаш ни покажаа дека повеќе не можеме да живееме без нив во 21 век. Емоцијата, блискоста, директниот контакт од пробите и од салата за изведба станаа реткост за оние кои работат во уметничката област. Уметниците беа принудени на сцената да донесат маска каква што никогаш не би сакале таму, хируршката, а театарот да ги надмине новите граници. Екраните се новите филтри преку кои ги просејувате нашите емоции. Сите уметници овој период минуваат низ тешки времиња, без разлика на нивниот талент и без разлика дали работат во самостојна област или во државна институција. Мораа да го преиспитаат односот со самите себе, со нивната уметност, со јавноста. Како најдобро да ја искористите технологијата без да доминирате со неа и без да ги изгубите емоциите на патот помеѓу предавателот (уметникот) и приемникот (јавноста) е едно од најизмачувачките и најпребирливите прашања во овој период“ (Iacobute, 2020: 133-134). Гледаме, но и знаеме, дека сите сме биле во истата ситуација, но било само прашање на тоа дали некој ќе седи и чека работите да се променат или ќе работи со тоа кое го има и ќе открива нови форми. Ние решивме дека сме за активно справување со ситуацијата, па нашите креативни дела нека зборуваат за тоа што сме создале.

### - **Како професор**

Кога станува збор за моето искуство со наставата и студентите, тоа беше сосема различно. Како предавач на практичен предмет префрлањето на наставата на дигиталните платформи нè стави сите во една позиција да мора да наоѓаме начини како да одработиме барем дел од предметната програма и да си го поставиме прашањето за тоа кои се приоритетите на нашите предмети. Рејнолдс, професорка која исто така предава практичен предмет, пишува: „Како практичар често сум изјавувала дека за некои ученици нивната имагинација е нивното безбедно засолниште, но никогаш не сум била во ситуација на секој поединечен студент и професор да му треба засолниште од невремето. За време на видеоповиците гледав како некогаш активните, саркастични и темпераментни студенти се смалуваат како летаргични школки во себе, седејќи во темна просторија. Во обид да го поттикнам учеството и да ги мотивирам студентите, преку мали успеси, создадов задачи кои би можеле да бидат завршени во повеќе мали чекори“ (Reynolds, 2020: 1-3).

Мојот предмет е Техника на глас, што значеше работа со глас во пандемиски услови? Па, тоа беше еден комплициран процес. Гласот е алатка која бара кон-

тинUITет, бара посветеност и бара простор. Зошто простор? Затоа што гласот без простор закржлавува, се собира, се адаптира на условите. Првиот проблем на кој најдовме со студентите беше тоа што ние веќе изгубивме континуитет. Веќе навлезени околу месец и нешто во семестарот и наеднаш стоп, две недели нема ништо, сите сме дома и чекаме. Што чекаме? Никој не знае. Јас на своја иницијатива ги повикав студентите да почнеме со онлајн средби и да видиме што можеме да работиме. Потрошивме неколку средби за да сфатиме како воопшто функционираат платформите, но откако тоа се среди стигнавме до прашањето – А што можеме да работиме сега? Тргнавме со помислата дека е исто како да сме на ФДУ на сцена, дека ќе ги работиме вежбите и задачите идентично исто. Но, не беше така. Студентите почнуваат со вежбите, па некому интернетот му паднал, кај некој кочи, некој не слуша, некој нема камера, некој не е сам дома и не може да вика, комшиите спијат итн. Проблеми од сите страни. Она што требало да биде синхронизирана вежба, сега стана какафонија. Таму каде што требало да се пушти глас и да се добие убав волумен, сега комшиите тропат по сидови дека е гласно. Таму каде што требало јас да чујам и да проценам дали студентите ја прават вежбата добро или не, имало лоши микрофони, лоши звучници и не сум можел добро да проценам. Па, на крај јас сфатив дека не оди, дека мора да се направат промени во програмата и да видиме што е навистина изводливо да се работи. Оттука тргнавме со вежбите за дишење, не се бучни, не зависиме од интернетот, микрофоните и звучниците, совршен план. И така, работиме со студентите на дишење неколку недели, во меѓувреме наставата целосно се префрла онлајн и сите чекаме да видиме до кога ќе биде така. По неколку недели исполнети со разно-разни вежби за дишење, веќе е време да се работи нешто друго, но како? Наставата е сè уште онлајн, нема услови за друго. Па преминуваме на ново ревидирање на програмата и што има смисла, а што не. Среќна околност, мало релаксирање на рестрикциите, може да се одржува настава во живо, но само индивидуална и притоа само на отворено. Радосни сме сите, решаваме сите едногласно, одиме во живо. Дворот на ФДУ, јас, една масичка, столче и чекам студенти, еден по еден, секој има термин од по 15 минути, со 5 минути пауза помеѓу за и тие да не се среќаваат и да се стават во ризик. Стоиме на оддалеченост од 5 метри, тие ги прават вежбите, јас давам забелешки колку можам, затоа што е ладно, ноември е. Но, исто така две средби од по 15 минути неделно со секој студент, не е доволно, а е единствената опција барем нешто да се сработи. Нови мерки, повторно забрана за физичко присуство, се враќаме на ЗУМ. И сè ова така се врти во круг со недели, малку со физичко присуство, малку на ЗУМ, на сите ни се смачува, но нема друга опција. На крајот на семестарот решаваме да правиме комбиниран испит, дел од техничките вежби да одат во живо, еден по еден со сите протоколи и еден дел да биде онлајн во некаква креативна форма.

<https://www.youtube.com/watch?v=LR9A6gvTyyc>

И создавањето на една радиодрама:

<https://soundcloud.com/nikola-nastoski-802672066/invazia-od-mars?fbclid=IwAR0YLYm3l6mHLeqKepqJPYqDBMMrujF6QOrKav-chURCqbyWhNc9rLaLf-8>

Ова беше креативниот изблик на студентите во време на пандемија. Ова беше начин како да се сработи дел од материјалот што мора, а притоа студентите да останат мотивирани и желни за работа. Сите бевме во ситуација каде што планиравме од ден за ден и се водевме од околностите, сигурно тоа не била идеална настава, но сите се трудевме тоа да биде достојна замена. Знаеме дека ништо не го заменува моментот за работа со студентите во живо.

Во еден момент на еден професор од Германија, Симон Шлингтласер, му доаѓа идеја за реализирање на сите Шекспирови сонети како кратки видеа и се решава тоа да биде на глобално ниво, многу земји од сите страни на светот, секоја земја по пет учесници и реализација на пет сонети. Па, така зеде дел и ФДУ, со пет студенти кои тогаш беа во нивната трета година од студиите – Нина Елзесер, Антонио Ташковски, Сандра Танчева, Јована Спасиќ и Бранко Атанасов.

<https://www.youtube.com/watch?v=JcBqFOOr61Q>

<https://www.youtube.com/watch?v=e8sbQieRgDo&t=1s>

<https://www.youtube.com/watch?v=xTucnVY4618&t=1s>

<https://www.youtube.com/watch?v=TLcl9SV5iFg&t=1s>

<https://www.youtube.com/watch?v=l3ss95ZeQJo&t=6s>

Во овој тип на настава имаше многу негативни аспекти, моментот на тоа што не сме во простор и гласот нема каде да оди, нема далечина која ќе ја отпатува, она што јас го слушав како резултат не беше веродостојно затоа што технологијата од телефонот или лаптопот не пренесува реален звук, тоа што голем дел од вежбите беше невозможно да се реализираат поради нивната комплексност, па до тоа што мораше дел од програмата да се скрати и да се најде начин како да се надополни таа загуба. Но, имаше и неколку придобивки, концентрацијата на студентите кога треба да снимат одредена вежба и моментот на контрола дека се снима, па мора таа вежба да биде скоро, па совршено изведена, тоа што студентите беа принудени креативно да се изразуваат и да наоѓаат начини како во сопствениот дом ќе си создадат театарски услови што само го поттикнува нивниот креативен раст, тоа што со наставата на отворен простор се навикнаа на актерска игра надвор од сцената кутија, тоа што сите сфативме дека и покрај пандемијата нештата мора да продолжат понатаму.

## Заклучок

Сè она што јас, како актер и предавач на практичен предмет, го научив од сите искуства за време на пандемијата беше тоа дека актерот кога сака да работи, секогаш може да најде начин. Дека техниката за создавање на нештата можеби се променува, но мотивацијата, страста, поривот да се каже нешто е она што може да те доведе до одредени резултати. Секогаш е опцијата да се седи на сигурно, да се чека нештата да се вратат во нормала, но што е ползата од сето тоа. Нели секое едно ново време си носи одредени предизвици кои ние како генерации кои живееме во тоа време треба да ги прифатиме и да работиме заедно со нив. Ова што пандемијата го наметна е тоа дека нема физичко присуство, дека нема допир, дека нема директна комуникација помеѓу актерите и гледачите, помеѓу професорите и студентите, но она што пандемијата го овозможи, се услови за создавање на нешто ново. Да видиме што значи театарот без основната алатка, бидувањето во ист простор. Виртуелниот простор стана тој ист простор, но како театарот да се оддели од сè останато што веќе живеело во тој простор и пред пандемијата, форми на кои тој простор им е нормалната средина, а за театарот е абнормална, нова, страна, одбивна. Во периодот кога театарот се префрлил од отворен простор (антички театри и амфитеатри) во затворен простор сцена кутија, таа прогресија сигурно не била едноставна. Не дека ова може да се споредува, но не е далеку од тоа, театарот за момент го изгуби својот простор, а единствениотвозможен беше виртуелниот. Ние како група многу строго се држевме до правилата на театарот кога ги создававме нашите дела, ние работевме театар во виртуелниот простор, но оставаме на критичарите, аналитичарите и теоретичарите да решат дали е тоа нов театарски жанр или е можеби нешто друго. Нашата работа како актери, режисери, и сите кои работиме театар, беше да создаваме, да наоѓаме начини како нашата уметност да си го создава патот кога има препреки, да вирее кога нема како поинаку. Ние решивме дека нема да чекаме пандемијата да помине, дека ќе го користиме тој период за промени, кои на театарот му беа и тоа како потребни, за да се размрда од зачмаеност, од својата комфорна зона. Првата претстава со физичко присуство која истиот тој тим ја создаде во новиот постпандемски свет имаше траги од сè она низ што тој тим поминал, траги од пандемијата, траги од создадените дела. И тој процес го имаше својот прв дел на платформата ЗУМ, но реализацијата на претставата беше на класична театарска сцена. Она што го потенцирам е дека доколку овој тим не ги создадеше сите работи на кои работеше за време на пандемијата можеби немаше ни претставата „Работи за кои не зборуваме“ воопшто да постои. Тоа беше патот на еден тим кој реши дека ќе работи и покрај сè.

Она што јас го извлеков како предавач од цел овој пандемски период е тоа што студентите се жилави и такви треба да бидат. Таа нивна жилавост треба да се насочува кон креативни изблици и да се негува. Секој нов предизвик кој доаѓаше кон нас беше прифатен, анализиран и ставен во некаква функција која



може да користи во реализацијата на предметот. Како што реков и претходно, дел од наставните единици беа поместени, преработени, променети, но студентите и покрај сè добија настава која ги обучи за една нова форма на театар и алатки кои ќе им бидат корисни за понатамошниот професионален тек на нивните кариери. Она што наставата изгуби од еден аспект, доби од друг. Ја стави наставната програма под тест, преработување, откривање на слабите точки, забележување на пропустите, нешто што е неминовно на одредени временски периоди.

Театарот постоел, постои и се разбира дека ќе постои уште многу долго време. Иако театарот е чин кој се случува во моментот, сепак докажа дека може да го издржи тестот на триножникот. Да стигнеме до тоа од каде тргнавме, дека театарот е составен од три работи – страст, техника и нешто да каже и дека доколку една од трите работи е отсутна тој паѓа како триножник без една нога. Тоа е теоријата, но праксата е секогаш различна од теоријата. Практиката во овој период покажа дека театарот може и без една од овие две работи, триножникот стои и без една нога, но треба навистина добар баланс за да не падне. Тој баланс е потребен да се одржува додека третата нога се гради, додека таа нога не си најде начин како повторно да го потпре столчето и театарот да застане на цврсти нозе. Сè е во балансот, во тоа како да не се падне, како да се работи само со страст и нешто да се каже, а техниката да се создава самата од тоа што го има на располагање, барем тоа беше примерот од светот што пандемијата го создаде. Видовме дека има луѓе во театарот што знаат да држат баланс. Театарот е жив, па макар и виртуелно.

## Користена литература

Статии од онлајн-извори:

Bogart, Anne

2020, May 27. "SEGAL TALKS: An update on the situation for theatre artists in New York (F. Hentschker, Водител на интервју)", Boston, HowlRound, Office of the Arts, Emerson College. Online: accessed on August 10, 2022, <https://howlround.com/happenings/segal-talks-anne-bogart>

Ostermeier, Thomas

2020, April 01. "SEGAL TALKS: Thomas Ostermeier (Berlin, Germany) - Daily Live Online Conversations with US and Global Theatre Artists. (F. Hentschker, Водител на интервју)", Boston, HowlRound, Office of the Arts, Emerson College. Online: accessed on August 22, 2022, <https://howlround.com/happenings/segal-talks-thomas-ostermeier-berlin-germany>

Schechner, Richard

2020, April 21. "SEGAL TALKS: Richard Schechner (NYC), Daily Live Online Conversations with US and Global Theatre Artists (F. Hentschker, Водител на интервју)", Boston, HowlRound, Office of the Arts, Emerson College. Online: accessed on August 17, 2022, <https://howlround.com/happenings/segal-talks-richard-schechner-nyc>

Статии во зборници:

Jansen, Arthur S. P et all.

1995. "Central Command Neurons of the Sympathetic Nervous System: Basis of the Fight-or-Flight Response.": 644-646. USA: SCIENCE 270(5236) doi:DOI: 10.1126/science.270.5236.644

Hannah, Dorita

2003. "( I M ) M A T E R ( I A L I T Y ) and the Black-Box Theatre as an 'Empty Space' of Re-production.": 23-33. Sidney: IDEA journal, 4(1), doi:<https://doi.org/10.37113/idea.vi0.229>

Iacobute, Ramona-Petronela

2020. "The Theater And The Pandemic: The Theater In A Zoom Or Facebook Window": 133-137. Romania: Colocvii teatrale / Theatrical Colloquia, doi:10.2478/tco-2020-0026

Padberg, Kai

2021. "New Forms of Communities? The Constitution and Performance of Audiences in Digital Theater during the COVID-19 Pandemic.": 145-163. Poland: Pamiętnik Teatralny/Theatrical Memoir, 70(3), doi:DOI: 10.36744/pt.861

Reynolds, Roxane E.

2020. "Theatre through a Computer: A Critical Reflection of Online Teaching during the COVID-19 Pandemic.": 1-12. New York: ArtsPraxis, 7(2a)

# „ЛИНИЈАТА МАКРОПУЛОС“ (LINKA: MAKROPULOS), ПРОШЕТКА ПЕРФОРМАНС СО МОБИЛЕН

## Карактеристиките на театарските продукции за време на чешката КОВИД-драматургија

Ковид-драматургијата во богатата чешка театарска култура воведе многу забележителни проекти. Националниот театар во Прага (Národní divadlo) го продуцираше циклусот проекти наречен „Театар надвор од театарот. Драмски проект на Народниот театар не само за време на карантин“ (*Divadlo mimo divadlo. Projekt Činohry Národního divadla nejen pro časy karantény*). Овие проекти се обидуваа да изнајдат алтернативен начин на поставување во споредба со класичните изведби. На пример, „Линијата Макропулос“, инспириран од заплетот на Карел Чапек (Karel Čapek), претставува едно од уникатните театарски искуства, во кое еден актер наведува еден гледач преку мобилен телефон низ Прага и во кое обајцата се интерактивно вклучени во приказната.

Другите проекти ги реализираа алтернативни театарски ансамбли. Поширокиот центар на Прага го „окупираа“ тринаесет креативни тимови составени од млади театарски лица кои беа дел од програмата „Балкон Прага“ (*The Balcony Prague*). На сите им беше доделена иста задача – да ја изведат „сцената на балконот“ од Шекспировата „Ромео и Јулија“ во превод на Мартин Хилски. Без никакви граници на фантазијата. Резултатите од многу различни интерпретации укажаа на различни пристапи кон поставувањето на одредена локација, а најважно беше да се задржи публиката активна во таквиот тежок период. Поединечните искачувања, во траење од максимум десет минути, се повторуваа со паузи за да може што е можно повеќе од нив да се видат за време на една попладневна прошетка низ градот. Публиката сигурно препозна дека двоиметарските растојанија меѓу актерите беа запазени без исклучок. Публиката беше само замолена да не се приближува премногу до Ромео. Тој веќе беше под притисок од љубовната исповед, па му годеше малку приватност. Театарската кри-

тичарка Натали Булвасова констатираше дека не е од важност критички или естетски да се оценуваат резултатите, бидејќи целта на локацијата е да се „намаат“ луѓето да излезат од своите домови. „По долго време, имаме потсетник дека театарот пренесува енергија без разлика каде се случува“ (Bulvasová 2021: 9). Сцените се повторуваа неколку пати на ден, а „Балкон Прага“ беше еднодневен проект.

И еден од најголемите паркинзи во Прага стана огромен аудиториум. Таму се случи одличен повеќежанровски Уметнички паркинг-фестивал, кој обезбеди десетици театарски претстави, концерти и филмски проекции, кои можеа да се следат од удобноста на автомобилите. Друг интересен проект создаден за време на КОВИД-драматургијата беше видеопорталот Драмокс (Dramox), каде што можеа да се гледаат бројни театарски продукции од целиот свет. Драмокс се заснова на слична идеја како и Нетфликс, но со видеозаписи од театарски претстави.

Во овој труд, ќе се осврнеме повеќе за „Линијата Макропулос“ во изведба на Националниот театар во Прага.

### **„Линијата Макропулос“: Драматуршки избор**

Националниот театар побара од публиката да има наполнет телефон и да биде навреме на одреденото место во Прага. Ова беа двата услови за учество во едночасовната прошетка со мобилен, за време на која гледачот/гледачката требаше да разговара на телефон со „337-годишната пејачка“ за својот живот на патеката долга околу три километри. Прошетката перформанс го доби името „Линијата Макропулос“. Секоја аудиопрошетка беше единствена, бидејќи зависеше од одговорите и реакциите дадени на самото место. Некои луѓе се откажаа од прошетката затоа што не беа подготвени да учествуваат во неа, бидејќи требаше да украдат плик од непознато лице на улица (кое, всушност, беше актер).

За драматургот Марга Љубкова, суштината е речиси континуиран телефонски повик „на кој гледачот/гледачката е со некој кој ги води и им ја покажува Прага поинаку од вообичаено. Станувајќи посредник во продукцијата, гледачот/гледачката открива дека целиот свет околу себе се трансформира во театар“ (Čtvrtlíková 2021). Целта беше некој, накратко, воспоставувајќи врска со театарски лик, неминовно да почне да го доживува светот околу себе како театарска претстава.

### **„Случајот Макропулос“ на Чапек**

За време на службата како драматург во Општинскиот театар во Краловски Виногради во Прага, Карел Чапек ја напишал драмата „Случајот Макропулос“ во 1922 година. Како и „Р.У.Р.“ (R.U.R.) од 1920 година, и ова е утописка драма, иако авторот ја нарече комедија во три чина. Преку детективно истражување,

авторот ја открива судбината на Елина Макропулос, ќерка на алхемичар во служба на императорот Рудолф II, кој владеел кон крајот на XVI век. Бил инспириран од Прага од рудолфинскиот период, кога алхемичарите биле опседнати со пронаоѓање еликсир што ќе ги направи луѓето бесмртни. Еден од нив бил и таткото на Елина, кој по наредба на царот го тестираше својот животен еликсир на сопствената ќерка. Така, таа доживеала триста триесет и седум години. Дури во третиот чин Чапек го открива идентитетот на занесната и сурова хероина: таа е родена во 1584 година, живеела под различни имиња, Елиса Милер, Елијана Мекгрегор, Екатерина Мишкин, Евгенија Монтез, била пејачка, родила над дваесет деца и била со многу мажи. На крајот од третиот чин, Емили Марти, под притисок на замислениот суд на правдата, признава дека дошла во канцеларијата на Коленати за да го земе пергаментот на кој бил напишан рецептот за еликсирот, што се наоѓал во архивата на семејството Прус. Старецот, иако им го дал рецептот, овојпат одбил да го даде.

Со долговечноста, Чапек укажува на песимизмот и животот. Доволен ни е животот додека трае и треба да го изживееме максимално. Според драмата, чешкиот композитор Леош Јаначек компонира опера во 1925 година која успешно е изведена на драмската и на оперската сцена во Чешка и низ светот.

### **„Линијата Макропулос“ во режија на Емил Ротермел**

Овој режисер одлучи да работи на заплетот на Карел Чапек, кој се занимава со интригантната врска меѓу животот и смртта, интересна тема во време на пандемија. Кај Чапек оваа тема беше сеприсутна за време на неговото пишување. Главната протагонистка Евелина Макропулос е постојано во соблекувалната, очигледно по завршувањето на претставата, бидејќи во еден момент некој ѝ носи цвеќе. Нејзините приврзаници ѝ тропат на врата и ѝ здодеале. Прашањата што таа му ги поставува на гледачот/гледачката по телефон се од егзистенцијална важност и се клучни за претставата на Чапек. Иако заснована на мотивите на драмата на Чапек, драматургијата ја водеше Чапековиот дух. И покрај тоа што текот на претставата многу зависеше од одзивот на публиката, актерките се обидоа да го вратат текот на заплетот согласно со сценариото, бидејќи сепак мораа да се држат до одредени договорени точки.

Првата чешка сцена во пандемискиот проект „Театар надвор од театарот“ се обиде да најде „замена“ и, истовремено, полноправна форма на класичните претстави. „Линијата Макропулос“, во режија на студентот на Академијата за перформативни уметности во Прага (*Akademie múzických umění v Praze*), Емил Ротермел (Emil Rothermel) – роден во Бремен, а студирал политички науки на Универзитетот во Лајпциг – претставува еден од обидите да се најде различен – и епидемиолошки безбеден – формат за конкретно театарско искуство. Прошетката со мобилен се заснова на принципот на аудиопрошетка, но ја зема предвид не само

уникатноста на местото туку и интеракцијата на учесниците. Формата заснована на импровизација, со која алтернативните групи експериментираа, овојпат, неочекувано, се потпира на мотиви од класичната театарска литература.

„Се обидовме да создадеме форма што може да функционира дури и со најстрогите мерки, и слободно можам да тврдам дека дојдовме до форма што може да функционира дури и кога ќе престанат да важат КОВИД-мерките“ (Reslová 2021), истакна режисерот Ротермел. Тој тргна од идејата дека настапот треба да се одвива во живо и со чувство дека е важно што се случува овде и сега, за да не може да се направи никаква корекција ни повторување. Следствено, Ротермел го опишува проектот како театарски, иако не се одвива на сцена. „Има актерка и гледач/ка кои го делат, не директно, ако не физичкиот простор, тогаш барем времето“, додава тој.

Катержина Цисаржова (Kateřina Čiřářová), гласот од другата страна на телефонот, покрај другата актерка: Јиндџишка Дудзијакова (Jindřiřka Dudziaková), Ана Фијалова (Anna Fialová), Вероника Лазорчакова (Veronika Lazorčáková), Лусие Полишенска (Lucie Poliřenská), Павла Беретова (Pavla Beretová) или Павлина Шторкова (Pavlina Štorřková), емотивно признава дека изведбата е емоционално исцрпувачка. „Треба да се биде целосно присутна и внимателна на она што го кажува гледачот/гледачката за да може да се развие и да не секне разговорот“, објаснува актерката. Според неа, учесниците на прошетката разговараат со Емили Марти (Emilie Marty) за лични теми, а тешко е да се проникне во интимната зона на странец кој не го ни гледаат. „Меѓутоа, важно е разговорот да биде едноставен“, нагласува Цисаржова, сепак, без несериозност и на таков начин што ќе создаде релаксиран „безбеден простор“. Се вели дека е тешко, но досега беше успешна во повеќето случаи.

И не само актерките ја доживеаја прошетката од позиција на гледачки, но и режисерот Емил Ротермел и драматургот Виктор Прокоп (Viktor Prokop). Во зградата на Националниот театар, каде што секоја изведувачка имаше свој „кол-центар“, ги слушаа актерките како зборуваат на телефон. Од особена важност беа реакциите на гледач(к)ите кои учествуваа во прошетките. Многу се говореше за Емили Марти, каква би можела да биде, како би можела да реагира на разните прашања и ситуации, па така актерките имаа почетна точка во интервјуто.

### **Интерпретација на изведбата**

Невообичаеното искуство на „Линијата Макропулос“ ја имаше официјалната премиера на 20 мај 2021 година. Се играше само за време на полицискиот час на пандемијата, бидејќи самиот режисер изјави дека повеќе не функционира. Публиката повеќе не веруваше во овој концепт, а често се случуваше актерките и да не ја ни завршат претставата.

Хероината од познатата драма на Чапек ги инспирираше младиот режисер Емил Ротермел и актерката Катержина Цисаржова да направат изведба преку телефон за само еден/една гледач/ка. За време на прошетката низ Кампа во центарот на Прага, таа разговара со Емили Марти и мора да донесе судбоносна одлука. На неколку чекори од музејот во Кампа, на брегот на В’лтава, телефонот засвонува во определено време. Учесниците знаат дека ќе слушнат една од седумте актерки кои ротираат во проектот и ќе поминат нешто повеќе од еден час на телефон со неа, исто како и сите што ќе купат билет.

Во претходно договореното време, телефонот засвонува. „Здраво, овде Евелина“, вели таа. Првите реченици се неизвесни. Двете страни проценуваат што можат да очекуваат една од друга. Гледачот/гледачката знае дека од другата страна на линијата е актерка. Меѓутоа, актерката нема поим дали би интервјуирала маж или жена, а камоли со што се занимаваат, колку години имаат или какво искуство имаат. Актерката има сценарио кое треба да го следи бегло, а гледачот/гледачката може слободно да одлучи што да каже или да направи, дали да го прифати предложеното или да ја остави таа да се доближи до него/неа.

„Што носиш? Нема да ти биде ладно? Што гледаш околу себе?“, прашува актерката. Гледачот/гледачката опишува сид обоен со спреј, момци на скалите и пар што седи со нозете над водата. Ги води женски глас, шетаат околу статуата на седечка жена и гледаат во деталите на нејзиниот грб. Зборуваат и одеднаш им се причинува како да навлегуваат во посебна врска, во друга димензија, во место кое можеби и добро им е познато. Се чини дека паркот и луѓето во него постепено стануваат позадина, сцена.

По петнаесетина минути разговор, лесно се паѓа во илузија на блискост, особено кога гласот на жената веднаш го насочува разговорот од скулптурите на Кампа на филозофски теми и уметност, тело и стареење, љубов... Би се изненадиле кога ќе слушнеме како гласно кажуваат работи за кои вообичаено би се плашеле да се размислува, а камоли да се кажат. Уникатната мешавина на анонимност и интимност ослободува. Се разбира, може да се држи дистанца и да се остави вториот план да им тече во главата: долго разговараат и на актерката може да ѝ е проблематично да му се наврати на сценариото. Некој би се запрашал: Колку актерката сега зборува за себе?

Емили, Евелина или Елина понекогаш ќе го прекине разговорот за време на прошетката околу Стариот град, а гледачот/гледачката добива задача повторно да зборува на одредено место. Гледачот/гледачката е оставен/оставена сам/а на себе, обидувајќи се да се ориентира каде да оди. Почетната непосредност и магија на ваквото интересно искуство може малку да згаснат, а приказната да преземе. Сценариото почнува да преовладува, интроспективниот дијалог да се претвора во енергична борба инспирирана од приказната на драмата на Чапек. Оригиналната поента се приближува, повеќе не е соодветно да се открива.

## „Случајот Макропулос“ во поранешните југословенски земји

Во југословенската средина, драмата на Чапек имаше поинаква судбина од другите негови драми. Првиот превод на „Случајот Макропулос“ (*Věc Makropulos*) е објавен од Милутин Игњачевиќ во 1927 година во Белград под наслов „Тајната на Макропулос“ (*Makropulosova tajna*, Белград: Univerzalna biblioteka 1927). Меѓутоа, како што забележува Предраг Јиршак (1989: 281), белградската продукција за која е создаден преводот не се одржала. Во истиот напис, авторот наведува дека „Случајот Макропулос“ никогаш и не бил поставен на југословенските сцени.

Кон средината на дваесеттите години на минатиот век, словенечките театри ги реактуализирале чешките драми: Лангер (Langer), Хилберт (Hilbert), Шајнпflug (Scheinpflug), Шајнпflugова (Scheinpflugová), Браќата Мршттик (Mrštík), Квапил (Kvapil), Хашек (Hašek) и др. и Карел Чапек, водечкиот чешки автор поставен на словенечките сцени, привлекле големо внимание. По неговата прва словенечка продукција на „Р.У.Р.“, „Случајот Макропулос“ (*Stvar Makropulos* или *Tajna dolgega živaniija*) се појавила на сцената на Словенечкиот народен театар во Љубљана на 20 октомври 1928 година. Претставата била во режија на Осип Шест (Osip Šest), а во превод на словенечки од Фран Брадач (Fran Bradač). Весникот „Словенски народ“ (*Slovenski narod*) во критиката која излегла два дена по „многу успешната“ премиера, опширно се осврнала на драмата на Чапек. Чапек уште еднаш го споредувале со писатели од светска класа и го признале како исклучителен автор (Čarek 1928: 6).

Меѓутоа, покрај словенечката продукција, хрватската публика имала можност да ја види и оперската верзија на Јаначек (Janáček) на англиски јазик („Аферата Макропулос“; *The Macropulos Affair*) во Загреб, чиј домаќин била лондонската опера „Садлерс Велс“ (Sadler's Wells Opera) во 1965 година.

Тешко е прецизно да се утврдат причините зошто по успешната словенечка продукција „Случајот Макропулос“ никогаш не бил претставен на југословенската сцена. Сепак, неопходно е да се спомене негативната критика на драмата на Чапек од Божо Ловриќ (Božo Lovrić), драматург и театарски критичар кој живеел во Прага од 1911 година и сигурно бил присутен на премиерата во Општинскиот театар во Краловски Виногради (Divadlo na Vinohradech) на 21 ноември 1922 година, во режија на Карел Чапек. Со задоцнување од неколку месеци, неговата статија „Ческо писмо“ (*Česko pismo*) била објавена во загребскиот весник „Савременик“ (Savremeník): „Карел Чапек повторно им пркоси на тековите, а овојпат главно беше заинтересиран што повеќе да ја забавува публиката. Тој се расфрлаше дури со најевтините средства за да ја убеди публиката колку е смешен. На едно место вели дека Светото писмо е нешто што му припаѓа на отпадот. [...] Тој има храброст да се увери во сопствената непогрешливост“ (Lovrić 1923:17).



Најновата верзија на „Случајот Макропулос“ со предговор и интерпретација од страна на преведувачот Хасан Захировиќ (Hasan Zahirović) била објавена двапати на босански јазик; во едно списание во 2010 година и во збирка драми во 2014 година (види Користена литература).

### **Севременоста на делото**

Многу од заплетите на Карел Чапек зборуваат за сегашноста толку јасно и конкретно како да се напишани денес. Останува прашањето дали навистина се работи само за генијалноста на неговите текстови, за што нема спор или, пак, многу од човечките квалитети за кои пишувал и на кои предупредувал се, накратко и за жал, бесмртни и затоа присутни дури и кај нас. „Линијата Макропулос“ значително ги помести границите на театарот и вовеле интересна и освежувачка драматургија на специфична локација.

## Koristena literatura

**Bulvasová, Natálie.**

*Když kritika není podstatná.* Hybris, DAMU, 40/2021, p. 9.

Online: <https://www.hybris.cz/kdyz-kritika-neni-podstatna> (accessed 2023 June 15).

**Čapek, Karel.**

Stvar Makropulos, *Slovenski narod*, Prosveta, 22 October 1928. p. 6.

**Čapek, Karel.**

Slučaj Makropulos. *Riječ*, Književni klub Brčko distrikt, r. IV, č. 1-2, 2010: p 13-61.

**Čapek, Karel.**

2014. *Sabrane drame*. Brčko: Književni klub Brčko distrikt.

**Čapek, Karel.**

2008. *Věc Makropulos*. Praha: Arthur.

**Čtvrtliková, Kristýna.**

*Po Praze s třisetletou hrdinkou Věci Makropulos. Herečky Národního divadla budou volat lidem na procházce.* 19.5.2021.

Online: <https://www.informuji.cz/clanky/8697-linka-makropulos/> (accessed 2023 June 15).

**Jirsak, Predrag.**

1988. „Recepte dila Karla Čapka v Jugoslávii“. *Slavica pragensia XXXIII Karel Čapek*: 328 Praha:

Univerzita Karlova: (article in the book)

**Lovrić, Božo.**

Češko pismo – Makropulos od Karela Čapeka, *Savremenik*, 1923. p. 17.

**Reslová, Marie.**

Audiowalk jako bojovka. Herečky Národního divadla v roli Emilie Marty volají divákům. 18 May 2021.

Online: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/audiowalk-jako-bojovka-narodni-divadlo-linka-makropulos/r~b31ed7ceb7d811eb8335ac1f6b220ee8/> (accessed 2023 June 15).

# ПРАКТИКУВАЈЌИ НЕВОЗМОЖНО, ИСПРОБУВАЈЌИ И ИЗВЕДУВАЈЌИ ИДНИНА И ИЗНЕАДУВАЊА

**Апстракт:** Во текстот се проследуваат и се забележуваат процеси на отцепувања од кохерентниот и зацврстен ред на работење, творење и естетско (очекувано) афектирање во и со изведбените уметности кај нас, а кои се втемелени во патријархално утврдениот поредок. Низ неколку примери од полето се промислува како кризите влијаеја и влијаат на реформирање на системска и продукциска перспектива кои, пак, додатно го преформулираат естетското, нудејќи хоризонт каде што (ќе) се испробуваат поинакви модели на продукција. Овој текст сака да посведочи за потреба од суштинско и критичко, длабинско исчитување на проблемите, испробување преку практикување на поинакви вредности и вредносни системи, со кои ќе може да создадеме еден поинаков хоризонт во полето на изведбените уметности. Преку тие примери се истакнува развојот на *работна етика* како основа на вештини и знаења за *соработка, критичко промислување, колективно продуцирање на знаење и/или уметности, договарање, преговарање и прераспределување на улоги и моќ*. Таа работна етика дава можност за развој на *нови модели на продукција и курирање* кои влијаат и на естетското, а се градени преку парадигмата на „заедничко“, „дераст/развојност“, „колективност“ „трансиндивидуалност“ и придонесуваат во (ре)креирање на праксата, создавајќи општественост/социјалност, но и естетски влијаат на преустројство на уметничката парадигма. Овде се препознаваат како *заеднички, колективни, трансиндивидуални, процесни и феминистички модели, кои укажуваат на реформирање на вертикалните модели на творење преку инсистирање на праксите на невозможност, испробувања, неоткажувања, инсистирања, изненадувања, базирани на соработка, критичка мисла, меѓузависност, грижа, конвивијалност, градење на*

врски и заедници, работејќи колективно, градејќи трансиндивидуална, критичка уметност.

**Клучни зборови:** колективно тело, соработка, кураторско/продукциско/уметничко заедничко, *заедничкије*, *колективни*, *трансиндивидуални*, *процесни* и *феминистички* модели на работа.

Овој текст настана со желба и нужност да се проследат и да се забележат процеси на отцепувања од кохерентниот и зацврстен ред на работење, творење и естетско (очекувано) афектирање во и со изведбените уметности кај нас, а кои се втемелени во патријархално утврдениот поредок. Овде нема да отворам и други прашања околу и за прекарноста, лошите работни услови, класните разлики и слични проблеми кои ги генерира овој вертикален систем, (ќе ги оставам овие прашања за други полемики) туку, ќе промислувам низ неколку примери од полето, - како кризите влијаеја и влијаат на реформирање на системска и продукциска перспектива кои, пак, додатно го преформулираат естетското, нудејќи хоризонт каде што (ќе) се испробуваат модели на творење и на продукција на знаење. Исто, сакам да забележам и термини, но и полиња на знаење кои треба да се афирмираат во сите едукативни сфери, да навлегуваат подлабоко во политиките на работа, и да се дел од вештините кои посакувам да се градат, а денес се маргинализирани. Овој текст, документ на едно време, сакам и да ја нагласува потребата од суштинско и критичко, длабинско исчитување на проблемите, испробување преку практикување на поинакви работни методи кои генерираат вредности и вредносни системи со кои ќе може да создадеме еден поинаков хоризонт.

Следот на настани поврзани со кризите, - пандемија, војна, криза со гас, итн. насекаде во светот донесоа различни промислувања кои не се однесуваат само на справување со овие кризи туку и превениција. Прашањето: *како да превенираме кризи?* - е поприсутно, но и како да се справиме со кризите кога пред нас дивее капитализам кој ги поништува можностите на градење на база и заедници кои ќе можат да се спротивстават на кризите преку солидаризација, грижа, поддршка, препознавање, рамноправност, прераспределба, конвивијалност итн. За жал, сведочиме општества кои се основа на себеориентирани индивидуи и чие превосходство е натпревар, самогрижа, претрчување преку другиот со цел за самореализација, ривалство, љубомора, осуда проткаена со трка за престиж, моќ, пари, и сето тоа во истиот круг повторно. Во оваа пренагласена состојба на девастација на заедницата и заедничкото, како и кризи од различни обеми, сведочиме сè повеќе пукнатини во општеството и во сите негови сфери, па така и во културата и уметноста каде што во последно време, како и во другите општествени критички сфери, почна да се јавува реториката на „грижа“, како и навраќање и поврзување со „заедничко“ (commons) и колектив(ност).

Грижата, како термин се појавува и пред пандемиската криза, но започна да станува поле на истражување и централен термин, кој е во сврзаност со други термини како - конвивијалност, љубезност, добросостојба, одржливост, рамноправност, итн., за време на кризата. Овие сврзаности, и критичко полемизирање околу термините стануваат клучни и дел од новите развојни перспективи каде да се оспорува *расшој* кој се поврзува со капиталистичката хиперпродукција, и консумеризам и се наоѓаат решенија во *развојој*. Односно, се случува прекр-

шување од *раси* во *развој*, па така тие термини се поврзуваат и со новите концепти на *развој на живојната средина*, меѓу кои и *деграси* (*degrowth*) како идеја за реконструкција на нашите општества според вредностите на добросостојба, конвивијалност, автономија, одржливост, инклузија и грижа.<sup>1</sup> Или како што се вели на почетокот на книгата посветена на дерастот: „Дерастот е отфрлање на илудацијата за раст и повик за реполитизирање на јавната дебата колонизирана од идиомот на економизмот. Тоа е проект кој се залага за демократски водено намалување на производството и потрошувачката со цел да се постигне социјална правда и еколошка одржливост“.<sup>2</sup> Критичките промислувања содржани во овие термини имаат своја примена и во полето на уметноста и културата, а се во релација со социо-политичките и економските микро- и макрополитики. Тие се основа на промислувањето на производствените процеси, кои се условени од начинот на творење, но и содржината на творбите, како и работните услови, она што како уметност го презентираме, го вреднуваме и го валоризирме.

Појавноста на овие неологизми, термини или политичко-критички перспективи е со цел да се промисли и нов систем на живеење кој ќе се спротивстави на консументските општества, авторитарните, патријархалните и колонијални парадигми кои и придонесоа кон овие кризи. Па така, се промислуваат процесите, не само како изолирани, туку и како дел од системот па сè повеќе се размислува за поинакви односи меѓу луѓето, околината, за креирање на нови одржливи и отпорни општествени структури кои ги промислуваат и развојот на уметничките капацитети и обликувањето, продукцијата и дисеминацијата на уметничкиот израз. Она што е важно за промислување, е прашањето: *Што произлегува од тие мислења?, односно, дали гледаме нивен одраз во уметничкото, кураторското поле како и продукциското? И кој или каков е тој одраз?*

Сепак, малку загрижувачки изгледа исто кога ќе гледаме дека насекаде се „постирани“ термините, или се употребуваат нашироко, а за жал суштината е непроменета – кога зборуваме за зелени политики, а хиперпродуцираме печатени материјали или ѓубре, или кога се зборува за солидарност и заедница и соработка, а се креираат и продуцираат ѕвезди уметници, куратори, теоретичари итн., во име на општественост се поддржува и се субвенционира пазарно ориентирана уметност, итн. Ваквите контрадикции сè повеќе се присутни, а и се одраз на цврсто вплетените механизми на капитализмот кој е навлезен и во структура на државата или за кој Ненси Фрејзер вели: „државно организиран капитализам“.<sup>3</sup>

Сепак можеме да увидиме и дека постојат неколку различни пристапи и обиди да се преобратат тие влијанија преку уметнички, кураторски и продукциски методи каде што се воведуваат пристапи, вештини и знаења како соработка, грижа, конвивијалност, градење на заедничко кои градат и нов вредносен систем на работа. Преку креирање на тој вредносен систем критички се промислува

и се испробува работната структура, териториите на дејствување, а и постојат обиди да се создадат примери на нови практики, базирани на развојност преку собивање (coexisting), „општественост“ (commoning) и градење на заедници кои се јавуваат наспрема индивидуалната вертикализација, како верификација за работен успех или раст.

### **Заедничко, колективно и процесно творење**

За да прикажам како овие промислувања се вплетуваат во праксата, односно стануваат дел од работниот систем, или продукциски процес на творење, како и естетски и етички, ќе пробам да анализирам **неколку дела/практи** и содржаните **принципи на работа**. Преку тие примери сакам да истакнам дека се развива *работна етика* како база на вештини и знаења како *соработка, критичко промислување, колективно продуцирање на знаење и/или уметности, договарање, преговарање и прераспределување на улоги и моќ*, итн. Тие станаа фокус-центар, и точка на враќање во полето, односно се интензивираше рефлексивната и настаната прекршување на фокусот за време на КОВИД-кризата, надоврзана со економската и еколошката криза. Развојот на овој *вредносен работен етички* пристап придонесува во (ре)креирање на праксата, и каде што оние на сцена, или зад сцена, на територијата на уметноста и културата кореографираат нови политики кои стануваат и дел од нив, и од нивната пракса. Овие *знаења, вештини и начини на работа* се *процесно ориентирани, експериментални, развојни, и целат кон дело-кое-се-развија, или работат на „процесни“ (durational) дела*, кои се задржуваат на одредена проблематика и ја преиспитуваат од различни агли, а чија основа е колективното, градењето на заедници и девертикализирана соработка.

**Заедницата и заедничкото, а и колективното**, во западниот академски и уметнички мејнстрим контекст, и капиталистички неолиберален наратив, се разбираат како отфрлање на индивидуалното, или личното, но, тие не значат отфрлање на поединецот, туку, напротив, работат на – „повеќе од другиот“, односно, прифаќање, вклучување и рамноправно делување, како спротивставена форма на создавање на дела или заедници на ексклузивитет, кои во себе длабоко и ги содржат сите параметри на патријархат - односно капитализам, колонијализам, шовинизам итн. Заедничтво подразбира коегзистирање или собивање, кое значи создавање на себеси преку другиот, преку сите разлики и прекршувања.

Во таа насока, Ана Вујановиќ и Бојана Цвејиќ зборуваат за „трансиндивидуалност“<sup>4</sup>, за која Вујановиќ пишува во текст кој зборува за **колективното тело** на пандемијата, образложувајќи ја трансиндивидуалноста како содржина на општествената реформа, трансформацијата и опирање на доминантните неолиберални капиталистички наративи дека колективот е опресивна формација,

и дека доколку сака да влезе во колектив, поединецот треба да ја „жртвува својата слобода, личните преференци, приватната сопственост и слободната волја, станувајќи супсумиран/апсорбиран од универзалното, често тоталитарен поглед на светот“ како што нагласува таа.<sup>5</sup> Напротив, индивидуата има придобивка од влегувањето во колективот што ја поддржува нејзината/неговата идеја, ја развива, па дури и една личност може да се трансформира како повеќе од индивидуална. Вујановиќ понатаму вели дека секоја уметност е трансиндивидуална, дека таа е повеќе од поединец и настанува во релација, во поддршка од заедницата и колективот.

Имајќи го овој став, поврзан со вредностите длабоко вкоренети во политичкото и општественото наследство од поранешна Југославија, овде ги промислувам уметничките, кураторските и продукциските модели засновани на соработка, на колектив кој ја нарушува вертикалата на моќ и распределба на моќта, се спротивставува на економиите на репрезентација и промислува нови системи на работа во полето на уметноста и културата. Насоките кои се јавуваат и ги споменав, се и основа на феминистички принципи на работа кои се во корелација и со парадигмата на заедничко, дераст и колективност како основа за развој на поинакви економии на размена и на продукција на добра. **Заедничкото (commons)** е термин кој се поставува во опозиција на приватното и јавното добро и претставува критика на производството на стока и добра како и современиот капитализам. Како што наведува Кири, во рецентната литература која го критикува неолиберализмот, заедничкото (commons) се употребува како теориски имагинариум, но и како политичка стратегија да ги соедини различните општествени групи и двигатели/чинители (agencies) во борбата против одземање на сопственоста и приватизацијата и за борбата за заедничкото (Кири 2014: 62).<sup>6</sup> Постојат различни дефиниции кои се поврзуваат со заедничкото (commons), како што се од *Еленор Осџром* која и се смета за основачка на теоријата на заедничкото (commons), потоа Федерики, Кафенцис (2014:93)<sup>7</sup> кои укажуваат на тоа дека историјата укажува дека „заедничкото“ постои како принцип според кои луѓето го организираат своето постоење илјадници години, и дека не постои општество каде тоа не е присутно, како и многу други. Федерики и Кафенцис укажуваат исто дека денес сè уште постојат средини во Африка и Јужна Америка каде што автохтони/домородни заедници се организираат на тој начин. Така, кога зборуваме за принципот на „заедничко“ (commons), или на „градење заедници“ (commoning), како замислени или постоечки форми на богатство што ние или одредена група ги споделуваме, тие посочуваат не само мали експерименти, туку укажуваат на големи општествени формации кои во минатото се распространуваат низ континентите, како мрежите на општества базирани на „заедничко“, кои постоеле во претколонијална Америка, кои се протегале од денешно Чиле до Никарагва и Тексас, и се поврзани со широк спектар на економски и културни размени. Со ова и други примери тие сакаат



да укажат дека принципот на „заедничкото“ не мора да биде само базиран на лимитирани примери и мали заедници, туку тој може да биде *нов модел на ѝро-дукација*. Ова е посебно важно да се потенцира, посебно затоа што принципот на „заедничко“, постои долго во минатото и елементите на општества кои се базирани на „заедничко“ се константно напаѓани затоа што капиталистичкиот развој има потреба од девастација на заедничката сопственост и релациите. Исто така, тие укажуваат на тоа дека „заедничко“, се користи и во класни борби, па така повеќе женски иницијативи играат важна улога во одбраната на природата на „заедничкото“ и во многу региони се први кои ќе застанат против екстрактивистичките политики, како и уништувањето на животната средина, - уништување и продажба на шумите, приватизација на природни ресурси и јавни добра. Како *нов модел на ѝродукација* се наоѓа и споменатиот дераст, кој оди во линија на „заедничкото“ која е, исто така, идеја за (ре)конструирање на нашите општества како и системи околу вредностите на благосостојба, удобност, автономија, одржливост, инклузија и грижа. Овие вредности доаѓаат рака под рака со отфрлањето на капиталистичките, авторитарните, патријархалните и колонијалните парадигми. Исто така, поврзаноста со развојност подразбира и длабинско, суштинско промислување за кое е потребно време, постојаност, истрајност, задржаност, фокусираност која дава можност за *ѝроцесен ѝрисѝаѝ во рабоѝаѝа и ѝворењеѝа* односно истражување и преиспитување, навраќање на одреден проблем кој не го мери резултатот како единица (една претстава или проект во случај на уметноста), туку како мноштво искуства кои даваат целина.

Фокусот овде сакам да го ставам на тоа дека во реформулирањето на општественото, спаѓа и реконструкција на системот на култура и уметност, и се поврзува со формулирање алатки и стратегии кои се применливи во уметноста, и кои создаваат социјалност, но и естетски влијаат на преустројство на уметничката парадигма.

Овие алатки, или понудени *моделѝ на ѝродукација*, и *сорабоѝка* веќе долго време се промислуваат во уметноста и културата, а се поврзани со темите како екологија, јавно и јавен простор, феминизам или квир политики, рамноправност, демократичност итн., но сепак доминираат моделите на продукција на знаење и уметност, како и вештини, кои се традиционални. Сепак, кризите, како што и веќе напоменав, направија рефракција, поради потребата да се промени системот кој се покажува како нефункционален и неподобен да создаде квалитет на живот во одреден контекст или средина.

Овие нови пристапи, модели и вештини почнаа да стануваат дел од уметноста, односно во тоа поле да се интензивираат, а со тоа и да ја менуваат уметничката парадигма, на ниво на естетика, но и општествено делување, или општественост.

## Изведувајќи нови практики и иднини

Во понудената перспектива би сакала да се задржам на три примери кои се развиваат на претставените знаења, вештини, пристапи, вредности, а и политики, и кои ги менуваат *принципиите на работна, работна и етика како и естетиката* која е клучно поврзана со работната постапка во уметничкото, кураторското и продукциското поле. Ќе ги забележам и ќе ги претставам овде промените во уметничкото, кураторското и продукциското поле низ понудената перспектива преку претставата „ГЛУМиЦИ“ во организација на Артопија, платформата „Испробување феминистички иднини“ во организација на *ТииИ!* Инк. и кокураторскиот пристап во проектот „(Не)врзани движења“ на платформата/мрежата *Номад Танц Академија*.

Овие три примери се во полето на изведбените уметности, и ги практикуваат, разработуваат, доработуваат, развиваат, испробуваат и ги изведуваат *заедничките, колективните, трансиндивидуалните и процесните модели* на работа кои влијаат на градење на нови естетики, на општественост и критичка уметност.

Ристик забележува во својот текст „Страв од заедничко, или не е тоа наше, тоа е ваше“<sup>8</sup> дека театарот настанува како буржоаска институција втемелена во стриктно хиерархиските односи кои овозможуваат класна доминација, а и современите облици на организирање на театарот тоа не го менуваат (Ристик 2019: 131).<sup>9</sup> Таа нагласува дека репертоарскиот театар е микросвет на вкрстени социјални интереси, простор на повеќе или помалку видливи класни судари, најјасно отелотворени во поделбата помеѓу уметничкиот и техничкиот сектор, и како таква останува парадигмата на системски втемелена експлоатација. Но, од друга страна што е и парадоксално, како што вели, театарот е и колективна пракса, и драмската и изведбената пракса се дисциплини на релационен карактер, и уметности на однос и заемност, и театарот во своето граѓанско руво е место каде што се произведува „општественост/социјалност“ или „заедничко“. Таа зборува за проект кој го спроведува, односно за обид на спроведување на „заедничко“ и „општественото“ во театарот. Сепак, општественото е условено со производственото, и со условите во кои се произведува, односно системот во кој се твори, па колективното како и заедничкото може да ги укинат системите нерамноправност, односно, експлоатацијата, вертикализација на системот на одлучување итн., но сепак тоа зависи од припадноста, од имотните односи, односно нормите кои ги лимитираат можностите на генерирање и распределба на своината.

Укинувањето на системите на нерамноправност, кои се занимаваат со реди-стрибуција на моќта и распределба на своината, односно во овој случај авторското, се можни во процесите на креирање, и тие се спротивставуваат на вертикализацијата во театарот, на буржоаската втемеленост на патријархатот во

него. Не се многу, но кај нас се интензивираа со постоечките кризи, кои обележаа пресврти, кураторски, продукциски и естетски, односно уметнички, кои би требало да влијаат и на менување на образовните процеси во полето.

Првиот пример е уметничкиот, како и продукцискиот пресврт кој го забележувам кај претставата „ГЛУМиЦИ“ на Артопија, кое е дело што настанува во време на пандемијата. И покрај тоа дека настанува во време на одвоеност, страв, телесна и емотивна дистанца и далечина, ова дело воспоставува нова парадигма на заедничко, колективно и процесно делување, кое ги реформулира и естетските и сценските перспективи, и гради нова театарска дејствителност (agency). Претставата употребува метод на деконструкција, која ја децентрализира вертикалата на театарот пред сè со воспоставување на политика на творење базирана на „заедничко“- авторско, содржинско, градејќи колективност и релации, потврдувајќи го релациониот карактер во театарското уметничко поле. Ако го земеме предвид процесот на настанување на оваа претстава како распределба и редистрибуција на авторското, содржината и формата, ќе може да ја опсервираме и како процес на генерирање и распределба на заедничка содржина и форма, и тоа во процес кој трае. Така, таа содржи метод на продукција, творење и градење на содржина базирана на процесност, која ја реформира и естетиката преку колективното дејствување. Овде ги забележувам и постулатите на феминистичкиот пристап кој започнува со дистрибуција на моќ, а овде се работи за дистрибуција на моќта на одлучување, на договарање, на заговарање, преговарање меѓу себе за она - која е содржината, која е естетската форма на изразност и политичкото зад тоа. Ако земеме предвид дека овде заедницата, или колективот се проширува, и тоа тело не е само општественото тело на претставата, ќе може да укажеме дека социјалното тело се пресоздава со секоја нова изведба и публика.

Во сценска смисла претставата има рефракција, односно прекршување на перспективата преку поставување на прашања кои се веќе одговорени од патријархално поставената институција на театарот, онаа буржуаската, а во претставата се деконструира таа институција и парадигма преку рефрактирањето на суштината, која се наоѓа во одговорите и во сценската изведба. Оваа претстава која е секогаш во „настанување“, односно делува процесно, се менува додека постои, или се морфира, но во основата се темели на грижа за другиот, за уметноста, за публиката, на другарство, заедница, љубезност, срдечност, сочувствителност, нежност, пропустливост наспроти ригидност, канонизираност, воспоставеност, кругост, конкуренција, натпревар во трката за успех каде што успехот е дефиниран по институционалните норми кои се пред сè вертикално и патријархално поставени. Затоа и велат дека е претстава за која сонувале и која е вон театарот: „Оваа претстава ја сонуваме 10 години. Почнувавме да ја правиме неколку пати. Последниот пат кога почнавме, решивме да не ја завршиме никогаш. Прашање е дали „ГЛУМиЦИ“ е воопшто претстава за глумици или за

глумци, за театарот, за сите нас во него или за него во светот, за славата, блесокот, за сето она за што мечтаеме, за страдањето, за носењето на својот крст и верувањето. Можно е да не е. Можно е да не е ни претстава. Можно е да е нешто повеќе. Не знаеме. Не знаеме ни дали никогаш досега не сме го правеле ова или отсекогаш сме го правиле токму ова. Да пробаме заедно, па ќе видиме“.<sup>10</sup> Понатаму, укажуваат дека ја промислуваат својата професија и себеси во неа и во светот, како и вредностите, традициите, хиерархиите, предрасудите што нè/ја одредуваат.<sup>11</sup>

Претставата може и да ја детерминираме како постдрамска, не само според естетиката на простор-време-тело и текст, сметајќи дека политиката на постдрамскиот театар, е детерминирана од констелацијата на содржина-форма, односно констелацијата на елементите, но и од начинот на работа, бидејќи методолошкиот пристап, идеолошката матрица на постапката, исто така го одредува исходот, односно она што можеме да го гледаме и го исчитуваме како постдрамски театар (Лехман 2006). Оваа претстава во идеолошката матрица е и деколонизирање на театарот на центарот, и негово раслојување, како и децентрализација на центарот на текстот, приклучување кон хоризонтална употреба на елементите на сцена: тело-простор-време-текст. Тоа тело на сцена, глумец/глумица, актер(к)а е во релација и однос со другите елементи на сцената, но и вон неа, во односите и релациите со другите, колегите, општеството, политиките, моќта, заедницата врз кои се гради тоа театарско тело на сцена. Оваа претстава е трансиндивидуална, и создава повеќе од театарско тело на индивидуата преку телото на колективот, го развива индивидуалното преку колективното. Исто така, е и феминистичка во пристапот, во моделот на градење на содржината, во спротивставување на капиталистичките политики на моќ и слава, не само преку девертикализирањето на ликовите на сцена, бројот на женски и машки улоги, односно родовата еднаквост на сцена, туку и преку принципот на работа и темите во кои се вложува како што веќе опишав. И, да ја цитирам Анџела Дејвис која вели дека: „Феминизмот инволвира многу повеќе од родова еднаквост. И инволвира повеќе од род. Феминизмот мора да инволвира и свесност за капитализмот“.<sup>12</sup>

Другиот пример или „Платформата Испробување феминистички иднини“<sup>13</sup> настанува за време на КОВИД-кризата исто така, и таа не ја гради иднината само преку поддршка на родов баланс, туку во себе ги вградува споменатите феминистички продукциски методи кои не инсистираат на градење на систем на совршеност, туку модел на продукција, поинаков од оној вертикализираниот или патријархално поставениот во театарот, базиран на грижа, конвивијалност и заемност. Како што вели Кристина Леловац, која е и кураторка на оваа платформа, насловот на платформата е инспириран од терминот воведен од Тања Л. Шилдс (Tanya L. Shields) драматург и професорка на Одделот за женски и родови студии на Универзитетот на Северна Каролина, САД во нејзиното дело од

2014 г. (*Bodies and Bones: Feminist Rehearsal and Imagining Caribbean Belonging*) - каде што е претставена феминистичката проба како методолошки пристап во читањето текстови кој промовира поливалентни читања и ставање на родот во преден план, поттикнува заедништво и градење консензус низ конфронтација со преплетената историја на знаење, моќ и слобода.

Оваа платформа креира простор кој се грижи за оние најранливите во полето на културата, прекарните работници на независната изведбена сцена кои се уште творат во ограничени, оскудни, или лоши услови кои за време на пандемијата се интензивираа. Па така, не само што немаа каде и како да творат поради мерките за време на кризата, тие немаа никакви субвенции, или поддршка додека колегите од институциите во својата привилегирана состојба можеа да си дозволат да мируваат. Во такви услови фестивалот за феминистичка култура „Прво па женско“ промислува нови стратегии на поддржување на „феминистички театар“. Така, ја создава Платформата со цел да се отвори дополнителен простор за учење и како што укажуваат и за создавање во полето на феминистичките перформанс, театар и современ танц, но и да го промисли, измисли. Па така, креираат систем на поддршка каде што конвивијалноста се раѓа однатре, додека се гради заедницата и се практикува солидарноста, каде трансиндивидуалното во уметничкото станува видливо. Со редистрибуција на сопствените ресурси создадоа услови, или како што велат: „оптимални можности за творечка работа за две жени уметници од локалната независната културна сцена активни во полето на изведувачките уметности“. Платформата го испробува делувањето заедно преку редистрибуција на сопственоста, споделувајќи и ремоделирајќи. Гестот на ремоделирање на процесот на *poiesis* (продукција) го менува и *praxis* (акција) односно дава можност за исчекур од очекуваното во неочекуваното, во испробување на пракса за која би сакала да направам аналогија со уметничка пракса, како што е праксата на чикашкиот театарски колектив *Goat Island u badCo - Impossible Dances* (2018), базирана на концептот на *пракса̄ӣа на невозможнотӣо* кој потекнува од Џон Кејџ. Некој ќе каже нема аналогија овде, бидејќи ова не е сценско-естетски обид за работење со потенцијалот на *пракса̄ӣа на невозможнотӣо*. Но, напротив, јас сметам дека *пракса̄ӣа на невозможнотӣо*, како што ја читав и дознавав преку *BadCo*, е содржана во намерата и гестот, односно во нејзиниот етички и политички потенцијал како пракса која испробува невозможно одново и одново, овозможувајќи, како во овој случај, *нов модел на продуцирање на феминистички театар*.

Третиот пример доаѓа од регионалната соработка на *Номад Танц Академија* (НТА)<sup>14</sup>, втемелен во *институирањето на заедничко промислување* низ принципите на соработка: *рамнојежа, ѓокана и отворен простор* преку кои се испробува кокураторски модел на соработка. Принципите се основата за кокураторскиот пристап, односно тој е базиран врз нивната примена.

„Рамноијежа“ или правило на „три“ наместо ексклузивност. Овој принцип сугерира дека секоја уметничка и продукциска иницијатива на НТА треба да вклучува разгледување на родовата, контекстуалната, меѓузаедничката и партнерската рамнотежа, што треба да спречи какво било затворање и парализа на интересите и знаењето. НТА смета дека овој принцип, фундаментално ја нагризува инерцијата на која било животна и работна форма на единката (единицата) и претпоставува креативно справување со неизвесноста на разликите. Овој принцип е базиран на правилото на три, и тој се однесува на минималниот број на лица застапени во една група која може да е база за колектив, или заеднички одлуки.

Принципот на „иокана“ се наоѓа како предлог кој ќе го замени методот на селекција, кој е базиран на конкуренција и компетитивност во својата основа, и е афирмативна форма на селекција, при што повикувачот се грижи за оној кој го повикува, а притоа нуди простор за заедничка работа и соработка, односно, ја споделува моќта и припадноста.

Третиот принцип или принципот на „Ойворен Просјор“ отвора можности за изненадување, односно дава простор да нема однапред утврдени правила на работа, форми на соработка или дава можност за експериментирање, за вклучување на нова појавност, изразност или форма која ќе се создаде низ процесот. Преку овој принцип кој овозможува исчекување, отстапување, постои можност за експериментирање и продуцирање на нови алатки за работа, кои ја трансформираат продукцијата, креативната и уметничката работа во жив, разигран и изненадувачки работен процес.

Во линија на овие темели мрежата го разви проектот „(Не)врзани движења“ реферирајќи на историската мрежа на Неврзаните, кои и тогаш во 60-тите години на минатиот век настанаа со цел да ја децентрализираат моќта на западниот колонијален свет, да го деконструираат митот за Западот, и неговиот примат во културата и економијата, рефрактирајќи кон еден нов светоглед, каде што постојат заедници со свои приказни кои се поинакви, но вредни, и каде што врските се важни бидејќи ги обликуваат заедниците кои се од другата страна на моќта која го кореографира себството. Реферирајќи на тоа НАМ се разви како идеја за деколонизација на свеста за естетскиот центар на западот, во полето на современиот танц, па креираше структура која овозможува слушање на полифоничните гласови на оние овде, кои креираат дела кои афектираат промена и преобразба. Како дел од механизмите во време на пандемијата се креираше *кокурајорскиоѝ ирисѝаѝ*, да ја истакне полифонијата, да се развие трансиндивидуално кураторско тело, односно да мислиме заедно кога зборуваме за претставување на оваа уметност во контекст на фестивалите кои постојат, како што се *Конденз* во Белград, *МОТ* во (соработка со Локомотива) Скопје, *КоФесѝивал* во Љубљана и *АНТИСЕЗОНА* во Загреб. Овој исто така е феминистички при-

стап, каде што децентрализацијата на моќта на единката се растрошува во споделувањето и градењето на целина која ќе произведе поинаков преглед, која ќе преговара, ќе инсистира и ќе делува грижливо, која ќе споделува рамномерно капацитети со кои располага (хонорари, простор и време) давајќи можност за учество. Овој пристап се испробуваше неколку пати, и не учеше на грешките, на замките, на наученото од кое мора да отстапиме за да можеме да ресоздадеме. Она што овој модел не учи е дека не смееме да отстапиме во испробувањето, и дека не постои еден модел, но методите се важни, односно вредносниот систем низ кои се спроведуваат.

### **Наместо заклучок**

Сигурна сум дека постојат и други слични примери, и дека можеби овој текст е само почеток на согледување на другостите во продукциско-кураторска-уметничка перспектива која се развива кај нас. Забележувањето на овие процеси е значајно, и уважувањето на истите како дел од продукцијата на знаење и потребни вештини. Сите овие набројани процеси се многу тешки, бараат неизмерна љубов и желба за да видиме поинаков хоризонт во Касторијадисова смисла, односно да го (ре)продуцираме општеството како имагинарна институција или имагинарен ансамбл на институции, практики, верувања и вистини, и поради тоа што сме дел од него треба да го моделираме. Треба да го моделираме, реобмислуваме и да инсистираме на подобрување, иако многу често ни се чини дека тоа е залудно. Но, не треба да се откажуваме, како што вели Вики Младенова, во својот текст за „Медуза“ – „Надежта е во неоткажувањето“<sup>15</sup> каде што укажува на тоа дека по секоја криза мора да продолжиме понатаму, - поинаку. Вели: „Ако уште не сме премалени од загубата на нашите начичкани предвидливи претпандемски животи и продолжуваме понатаму, нужно ни треба тоа што Мишел Фуко на едно место го нарекува стратегија за заедништво. Подобрено оценет ќе биде долгиот пасус што би можел да следува, со детално разработување на таквата можна стратегија. Наместо тоа, започнува последната набреknата реченица: таа стратегија е сингуларна, таа се изродува од сечие поединечно неоткажување, од приказните кои имаат права и наративно ја менуваат граматичката структура на нашето конечно сегашно време; сечија приказна е вредна ако е веќе дом на целиот свет, на меѓузависноста и грижата, на солидарните молекули без име, конечно на врските (kin) што дури и во време на загуба не ја расколебаа премисата на тоа дека да се биде е веќе однапред и да се биде заедно.“

И завршувам со овој цитат, укажувајќи дека ова се некои од примерите за кои сакам да обрнам внимание како нови пракси на невозможност, испробувања, неоткажувања, инсистирања, кои градат структури кои ја менуваат општественоста со соработка, критичка мисла, меѓузависност, грижа, конвивијалност, градење на врски и заедници, работејќи колективно, градејќи трансиндивиду-

ална уметност, давајќи можност, нудејќи поинаква општественост, па и реалност, изнудувајќи дека да се биде заедно, е иднината и борбата со секоја сегашна и следна криза, или секоја следна состојба.

## Фусноти

- 1 <https://degrowthtoolbox.net/срп. 5;>
- 2 D'Alisa, Giacomo; Demaria, Federico; Kallis, Giorgos (editors). 2015. *Degrowth: A vocabulary for a new era*. New York and London: Routledge.
- 3 Fraser, Nancy. 2020. *Fortunes of feminism from state-managed capitalism to neoliberal crises*. London: Verso. срт. 287
- 4 Vujanović, Ana; Cvejić, Bojana. 2023. *Toward a transindividual self: A study in social dramaturgy*. Oslo – Brussels – Zagreb: Oslo National Academy of the Arts.
- 5 Vujanović, Ana. 2021. *The collective body of the pandemic: From whole to (not) all*. e-flux journal #119 – june 2021. Online: accessed July 20, 2023. [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_400150.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_400150.pdf).
- 6 Kirn, Gal. 2014. *A few notes on the history of the commons in socialist Yugoslavia and after: A case of cultural infrastructure and cultural work*. In “The Reader”: The public commons and the undercommons of art, education and labor, Frankfurt Lab, May 29-June 1, 2014.
- 7 Caffentzis, George; Federici, Silvia. 2014. “Commons against and beyond capitalism”. *Community Development Journal*, 49(1): pp. i92-i105. <https://doi.org/10.1093/cdj/bsu006>
- 8 Ristić, Irena. 2019. *Strah od zajedničkog ili nije to naše, to je vaše*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. Online: accessed July 20, 2023. [https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Zbornik%2036/Irena%20Ristic\\_STRAH%20OD%20ZAJEDNICKOG%20ILI%20NIJE%20TO%20NAŠE,%20TO%20JE%20VAŠE.pdf](https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Zbornik%2036/Irena%20Ristic_STRAH%20OD%20ZAJEDNICKOG%20ILI%20NIJE%20TO%20NAŠE,%20TO%20JE%20VAŠE.pdf)
- 9 Ибид.
- 10 <https://mkc.mk/event/glumici/>
- 11 Ингервју на Арпопија: <https://www.slobodnaevropa.mk/a/%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D0%B3%D0%B-%D1%83%D0%BC%D0%B8%D1%86%D0%B8-%D0%B7%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D1%87%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%BA-%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%B0-%D1%85%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%80%D0%B0-%D1%81%D0%B5%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%98%D0%B0-/31704591.html>
- 12 Davis, Angela. 2013. *Feminism and abolition: Theories and practices for the 21st century*. Lecture at the University of Chicago. Online: accessed July 20, 2023. <https://archive.org/details/733087>
- 13 [https://tiiiitinc.com/storage/Isprobuvanje\\_feministicki\\_idnini.pdf](https://tiiiitinc.com/storage/Isprobuvanje_feministicki_idnini.pdf)
- 14 <https://nomaddanceacademy.org/>
- 15 <https://meduza.mk/fem-101/nadezhata-e-vo-neotkazhuva%d1%9aeto/>



## Користена литература

- Caffentzis, George; Federici, Silvia.  
2014. "Commons against and beyond capitalism". *Community Development Journal*, 49(1): pp. i92-i105. <https://doi.org/10.1093/cdj/bsu006>.
- D'Alisa, Giacomo; Demaria, Federico; Kallis, Giorgos (editors).  
2015. *Degrowth: A vocabulary for a new era*. New York and London: Routledge.
- Davis, Angela.  
2013. *Feminism and abolition: Theories and practices for the 21st century*. Lecture at the University of Chicago. Online: accessed July 20, 2023. <https://archive.org/details/733087>.
- Fraser, Nancy.  
2020. *Fortunes of feminism from state-managed capitalism to neoliberal crises*. London: Verso.
- Kirn, Gal.  
2014. A few notes on the history of the commons in socialist Yugoslavia and after: A case of cultural infrastructure and cultural work. In "The Reader": The public commons and the undercommons of art, education and labor, Frankfurt Lab, May 29-June 1, 2014.
- Ristić, Irena.  
2019. *Strah od zajedničkog ili nije to naše, to je vaše*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. Online: accessed July 20, 2023. [https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Zbornik%2036/Irena%20Ristic\\_STRAH%20OD%20ZAJEDNIČKOG%20ILI%20NIJE%20TO%20NAŠE,%20TO%20JE%20VAŠE.pdf](https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Zbornik%2036/Irena%20Ristic_STRAH%20OD%20ZAJEDNIČKOG%20ILI%20NIJE%20TO%20NAŠE,%20TO%20JE%20VAŠE.pdf).
- Shields, Tanya L.  
2014. *Bodies and bones: Feminist rehearsal and imagining Caribbean belonging*. Charlottesville, Virginia: University of Virginia Press.
- Vujanović, Ana; Cvejić, Bojana.  
2023. *Toward a transindividual self: A study in social dramaturgy*. Oslo – Brussels – Zagreb: Oslo National Academy of the Arts.
- Vujanović, Ana.  
2021. The collective body of the pandemic: From whole to (not) all. *e-flux journal* #119 – june 2021. Online: accessed July 20, 2023. [http://worker01.e-flux.com/pdf/article\\_400150.pdf](http://worker01.e-flux.com/pdf/article_400150.pdf).
- Lehmann, Hans-Thies  
2006. *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, Routledge



# ОРГАНИЗАЦИСКИТЕ И ПРОГРАМСКИТЕ АСПЕКТИ НА ИЗДАНИЈАТА НА МАЈСКИТЕ ОПЕРСКИ ВЕЧЕРИ, ОДРЖАНИ ВО ВРЕМЕ НА КОВИД

**Апстракт:** Како и сите останати сегменти од севкупното живеење на човештвото во време на светската пандемија од КОВИД-19, така и оперската манифестација *Мајски оперски вечери* беше исправена пред бројни предизвици. Поради спецификата на нејзината природа (пред сè, масовната вклученост на учесниците, како и изведбата во живо и во затворен простор), нејзиното одржување, според препораките на Светската здравствена организација за заштита од ширење на пандемијата, претставуваше опасност.

Во такви услови, прилагодувајќи се на приликите, а со цел одржување на континуитетот, организаторот (Националната опера и балет) постави две „пандемски“ изданија, чии организациски и програмски аспекти, ќе бидат тема на обработка на овој труд.

Во рамките на ова истражување, ќе биде направен осврт на организирањето на изданијата, формите и платформите на презентација, како и примената на нововведените правила и протоколи. Покрај тоа, ќе биде направен и осврт кон содржината, преку кој и од програмски аспект ќе се претстави прилагодувањето кон новонастанатата прилика.

**Клучни зборови:** *Мајски оперски вечери*, изданија, КОВИД.

Фестивалот *Мајски ојерски вечери* претставува престижна и меѓународно етаблирана оперска манифестација, која во изминатите пет децении се позиционира како центар на музичко-сценските случувања во регионот и пошироко. Иако нејзиниот карактер го профилира и го исцртува доминацијата на оперската уметност, во значително помала мера, но преку јасни перформативни изблици, застапени се и балетската уметност и концертното музицирање, кои, заедно, формираат платформа на која се презентираат актуелните вредности на домашните и странските уметници. Концентрирано во една ревија, мајскиот оперски фестивал на публиката ѝ претставува уметнички достигнувања на странската уметничка елита, која на големата сцена во Скопје, доаѓа од културните центри од речиси сите континенти во светот, истовремено презентирајќи и низа незаборавни креации и бравурозни перформанси на македонската интерпретатива.

Сè до 2020 година, *Мајскиите ојерски вечери* во континуитет се одржуваа преку својот востановен и прифатен концепт, но во налетот на светската пандемија од КОВИД-19, поради спецификата на природата на манифестацијата (пред сè, масовната вклученост на учесниците, како и изведбата во живо и во затворен простор), нејзиното одржување, според препораките на Светската здравствена организација за заштита од ширење на пандемијата, претставуваше опасност.

Соочена со несаканиот предизвик, да организира изданија во невообичаени и, од аспект на природата и спецификата на дејноста, значително тешки услови, Националната опера и балет пристапи кон осмислување и реализација на нов концепт. Согласно со тоа, менаџментот организираше две такви изданија, поинакви од сите дотогашни, но и различни меѓу себе – од аспект на формите и платформите на презентација, но и од аспект на програмската содржина. Поконкретно, на публиката ѝ беа понудени две, сосема различни фестивалски видувања, како од организациски, така и од програмски аспект.

### **Онлајн-издание – 2020 година**

Првото од тие две „пандемски“ изданија се реализираше непосредно по прогласувањето на светската пандемија и преземањето на првите чекори за справување со неа и обид за воспоставување на контрола врз нејзиното ширење. Како што е познато, во Република Северна Македонија, од страна на Владата, во март 2020 година беа воспоставени првите протоколи, а според тогашните предвидувања, се очекуваше во април да се достигне „пикот“ на ширење на заразата во тогашниот прв бран.

Во такви услови, во тој период беше невозможно да се оствари ниту една форма на „жива“ изведба, но цврстата решеност да се одржи континуитетот

на овој реномиран оперски фестивал, а истовремено, и уметноста да ѝ покаже пркос на пандемијата, во согласност со тогашните светски трендови, опцијата за онлајн-емитување, се покажа како најреална.

Така, на официјалниот канал на Јутјуб на Националната опера и балет, беа поставени 10 претстави од нејзината продукција, со претходно објавен распоред – датум и време на започнување на емитувањето, еквивалентно на распоред кој би бил објавен во програмскиот каталог, доколку изданието се реализираше вообичаено, како и сите претходни години. Станува збор за осум оперски и две балетски претстави, кои се изведувани во претходните сезони, а кои притоа биле снимени и кои претставуваат дел од архивата на институцијата. Во изборот на насловите, внимавано е да се создаде репертоарска разновидност, од жанровски, композиторски и естетски аспект.

На отворањето на 48. Вечери, емитувана е последната поставена оперска премиера на куќата (неколку месеци претходно) – најновата продукција на операта „Кармен“ од францускиот композитор Жорж Бизе. Покрај неа, емитувана е и операта „Фауст“ на Шарл Гуно, со што е оформен еден блок од француската оперска уметност, како противтежа на доминантниот, италијански блок, што го сочинуваат: Пучиниевата „Турандот“, Маскањиевата „Кавалерија Рустикана“, како и Чилеевата „Адријана Лекуврер“ и секако, двете најизведувани оперски дела на *Мајскиите оперски вечери*, Вердиевите „Травијата“ и „Аида“, со која пак, на 31 мај, традиционално е затворено и ова, онлајн-издание. Во чест на одбележувањето на 24 мај, денот на сесловенските просветители Св. Кирил и Методиј, емитувана е македонската опера „Лидија од Македонија“ на композиторот Ристо Аврамовски. Балетската уметност, како и во речиси сите дотогашни мајски оперски фестивали, претставува дел и од овој, 48. Фестивал. Овојпат, со претставата „Рајмонда“ на рускиот композитор Александар Глазунов, како и со еден балетски концерт, насловен „Балетски бисери“. Всушност, концертниот подиум е претставен и преку еден оперски концерт, изведен во 2017 година, по повод 70 години од изведбата на првата опера на македонската сцена (исто како и на премиерната изведба, така и на онлајн-емитувањето, концертот е прикажан во иста вечер со операта „Кавалерија рустикана“).

Задржувајќи го препознатливиот концепт и не отстапувајќи од заштитните знаци на фестивалот, отворањето на 9 мај е започнато со емитување на изведбата на „Триумфалниот марш“ од операта „Аида“, кој инструменталистите на Националната опера и балет го снимаат специјално за оваа прилика, неколку дена претходно, со примена на препораките, одржување на дистанца помеѓу нив.

Во пригодните говори на директорот на куќата, Васо Ристов и уметничкиот раководител на Операта, Бисера Чадловска, исто така снимени специјално за онлајн-отворањето, провејва пораката за поскоро завршување на пандемија-

та и враќање на публиката во салонот. Така, Ристов ќе подвлече: *За жал, пандемијата ни ги измени сите планови коишто ги имавме за овогодешните 48. Мајски оперски вечери, но сепак, ќе ги одбележиме со избор од онлајн-прејсциави во текот на целиот мај. Се надевам што побрзо да помине пандемијата и уметниците да се вратат штом каде што им е местото, а што е сцената на Националната опера и балет. Ви благодарам што за изминалите 47. Мајски оперски вечери секогаш сите ни давале поддршка, исполнувајќи го салонот со топлина и љубов. Мајските оперски вечери се крстопати на цивилизацији и култура од целиот свет. Се надевам дека 48. Мајски оперски вечери ќе ги одржиме во некој од месеците што доаѓаат.*

Надоврзувајќи се на него, Чадловска ќе истакне: *Ова е период од годината кога ние, вработените во Националната опера и балет сме секогаш најпродуктивни и во зеницата на нашата оперска сезона. За нас, 9 мај е најочекуваниот ден во годината, ден до кој доаѓаме во период исполнет со макотрпна работа, труд, но и возбуда поради што што не очекува во текот на мај. Нам уметниците, оваа година ќе ни недостига чувствително на исполнителствата, креативен порив и адреналинот кој го чувствуваме додека сме на сцена за време на нашите прејсциави. Оваа година, Мајските оперски вечери ќе ги одбележиме на еден поинаков начин. Со надеж, што побрзо да се вратиме на нашата сцена и зад неа. За сите нас, вработени, ова е период исполнет со многу измешани чувства. Верувам дека сите емоивно го доживуваме овој период и со нетрпение очекуваме да се вратиме на нашите работни места. Сите ние кои се занимаваме со музика, знаеме дека ја имаме најубавата работа на светот и бидејќи стоиме за вас, нашата верна публика, сега, од вас ја бараме најголема поддршка. Во мај, соделувајте ги линковиите од нашите прејсциави и не не заборавајте.“*

Во тој момент, отворени се и размислувања за одложено одржување на фестивалот. Една од разгледуваните опции е претстојната есен, на платото пред Националната опера и балет, да се организираат концерти во кои би биле почитувани правилата за дистанца, со настапи во мали групи, солисти или дуети, со оркестар, чии музичари би седеле на неопходната оддалеченост. Но, оваа идеја, поради сè поголемиот замав на пандемијата, останува нереализирана.

### **Комбинирано издание – 2021 година**

Следната година, пандемијата сè уште владее со ситуацијата во светот и кај нас. Нејзиниот трет бран настапува непосредно пред одржувањето на 49. Мајски оперски вечери, што повторно го доведува во прашање нивното изведување. За разлика од претходната година, овој пат, сите чинители во општествениот живот се подготвени за справување со ситуацијата и навремено ги осмислуваат и конципираат своите проекти. Со оглед на фактот дека од страна на Ми-

нистерството за здравство беше најавено попуштање на мерките во поглед на организирање на собири кон средината на мај, менаџментот на Националната опера и балет, одлучува 49. Фестивал да го конципира во комбинирана форма – онлајн и изведба во живо, со публика.

Оваа година, најмногу до израз доаѓа концертната сцена на манифестацијата, која, всушност, претставува единствената платформа на одржување на фестивалските активности. Овој пат, таа повеќе се насочува кон нови димензии на формално-содржински концепти, отстапувајќи од традиционално застапените видови концерти, со што во големата слика на концертната актива се исцртува печатот на иновативност и разновидност.

Четири од претставите (концертите), се снимени во салонот на Националната опера и балет и исто како и претходната година, во точно определени датум и час, се поставени на каналот на Јутјуб на куќата.

Така, Фестивалот е отворен со Гала-оперскиот концерт, наречен „Волшебниот Моцарт“, во кој под диригентската палка на диригентите Бисера Чадловска и Иван Еминовиќ, а во придружба на оркестарот на куќата, настапуваат солистите Наде Талевска-Спасовска и Владимир Саздовски, изведувајќи популарни арии од творештвото на виенскиот класичар. По него, следува Оперски рецитал, со солистите Весна Гиновска-Илкова и Ѓорѓи Цуцковски, кои во придружба на пијано на Елена Силјаноска изведуваат неколку дуети од оперската литература, додека овој блок, го заокружи вечерта, наречена „Концерт на солистите на Националната опера и балет“, каде што солистите Сандра Митровска, Зоран Сотиров и Марјан Јованоски, во соработка на пијано на Андреја Наунов, исполнија низа популарни арии. Во програмскиот концепт, поместен е и целовечерен концерт на Хорот на Националната опера и балет, каде што носител на програмата е хорскиот ансамбл под раководство на диригентките Јасмина Ѓорѓеска и Ѓурѓица Дашиќ, а во придружба на пијано на Јанинка Невчева. Со солистички делници, концертната вечер ја комплетираат и настапите на солистите: Катерина Стојановска, Злата Тошевска, Јаворка Витанова, Марјан Николовски и Александар Стефаноски.

Во рамките на 49. *Мајски ојерски вечери*, изведена е и македонската премиера на проектот „Игри на животот“, кој обединува оперски и балетски перформанси, прикажани низ делата на Хендл, Персел, Рамо и Бах, каде што во режија на Љупка Јакимовска, настапуваат оперските солисти Билјана Јосифов и Драган Ампов, балетските солисти Ендру Кук, Балаж Лашеи и Мартина Димовска, во придружба на камерен оркестар, со кој диригира Иван Еминовиќ.

Со промената на мерките за одржување собири, последните две претстави на овие Вечери, се изведуваат со присутна публика, чие растојание на седење е однапред определено, согласно со препораките.

Балетскиот концерт со наслов „Романтична балетска вечер“, кој содржи изведба на две дела, „Конзерваториум“ и „La Ventana“, е одржан во салонот на Националната опера и балет, а на него настапуваат повеќе балетски солисти (Балаж Лашеи, Ивана Коцевска, Ивана Димкоска, Миро Митрашиновиќ, Ендрју Кук од Англија, Никола Орсо, Јан Кисилев, Марија Кичевска-Шокаровска, Бобан Ковачевски, Саша Евтимова и др.), како и членови на балетскиот ансамбл.

Завршната вечер, традиционално посветена на масовната и гламурозна „Аида“, овој пат изведена во концертна форма, на платото пред националната оперска куќа, претставуваше колаж од најпопуларните делови на операта, кои, под диригентство на Бисера Чадловска, а во режија на Дејан Прошев, ги изведоа солистите: Благоица Поп Томова, Зоран Сотиров, Даниела Дјакова, Игор Дурловски, Владимир Саздовски, Марјан Јованоски и Александра Лазаревска-Василевски, како и Хорот и Оркестарот.

Во изведбата, како на снимените концерти така и на перформансите во живо, членовите на ансамблите настапуваа со маски на лицата, додека солистите беа без маски.

### **Наместо заклучок**

Иако операта, во принцип, е масовна продукција, со солисти, хор, оркестар, а неретко и со балетски ансамбл на сцената, што ја прави високоризична дејност во времето на новиот вирус, *Мајските ојцерски вечери*, беа одржани и во време на КОВИД-пандемијата. Раководството на Националната опера и балет, ги презема сите потребни средства, ги отвори сите концепти и идеи, со цел, овој реномиран фестивал да го одржи својот континуитет и на еден начин да ѝ се спротивстави на светската пандемија. Беа одржани две пандемиски фестивалски изданија, со различна организираност, како во поглед на формите и платформите на презентација така и во примената на новововедените правила и протоколи.



# ПРЕДИЗВИЦИТЕ ВО ИЗВЕДБАТА НА ФОЛКЛОРНИТЕ ФЕСТИВАЛИ ВО МАКЕДОНИЈА ВО УСЛОВИ НА ПАНДЕМИЈА (ИЗБРАНИ ПРИМЕРИ)

**Апстракт:** Пандемијата од КОВИД-19 несомнено многу им наштети на културните работници и на културата воопшто во Македонија. Пандемијата беше шок за уметниците, огромна и неочекувана бариера за културата и уметноста кои во 2020 година, па и во голем дел од 2021 година, мораа да се провираат низ иглени уши, уметниците и културните работници да преживуваат, а институциите најчесто да ги одложуваат манифестациите за наредната година. Фолклорните фестивали исто така не беа поштедени, можеби беа и најмногу погодени. Во текстот ќе стане збор за предизвиците со кои се соочуваа организаторите на некои фестивали, но и изведувачите во ограничен простор за изведба и претставување пред публиката. Посебен фокус ќе биде ставен на Фестивалот на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ – Долнени, Прилеп.

**Клучни зборови:** пандемија, култура, фолклор, изведба, фестивали.

Кон крајот на 2019 година, а особено во првите месеци на 2020 година, во целиот свет, па и во Македонија почна да се шири инфекцијата од корона-вирусот, при што целата ситуација доби пандемиски размери. Под притисок на пандемијата, по 25 февруари 2020 година, Владата на РСМ донесе соодветни уредби и мерки и заклучоци за заштита, а претседателот на државата Стево Пендаровски на 18 март 2020 година прогласи вонредна состојба, со што субјектите од фолклорната дејност запреа со работа (Соклевски, 2021: 6).

Во услови на пандемија голем дел од институциите и фестивалите од сферата на културата и уметноста се приспособуваа на новонастанатите услови и ситуации. Најбрзо и најлесно манифестациите и фестивалите кои се одржуваа со физичко присуство, беа заменети со одржување онлајн, односно виртуелно преку најразличните платформи кои беа достапни на интернет-просторот. Но, исто така еден дел од организаторите на фестивалите во Македонија најдоа начин за одржување со физичко присуство.

Како што истакнува Соклевски, Републичкиот фестивал на народни песни и игри „Илинденски денови“ – Битола, е првиот фестивал кој ги отвори своите сцени за презентација на фолклорни содржини во живо, на отворено, но исто така и првиот интернационален фестивал во Македонија кој се реализира онлајн (Соклевски, 2021: 13). По него се одржаа уште неколку: ФНИП „Пеце Атанасовски“ – Долнени, Прилеп, потоа Фестивалот за традиционална култура „Пображење“ – Вевчани и Фестивалот „Истибањско здравоживо“ – Истибања, Веница. Исто така, значајно е да се напомене дека голем дел од организаторите на фестивалите не успеаја да се адаптираат на новонастанатата ситуација и беа принудени да го откажат одржувањето на фестивалите.

Може да се каже дека еден од поимите „хигиенски концепт“ ја одбележа уметноста во живо во 2020 година. Како што истакнува Елизабета Митрева, станува збор за условите во кои, по пролетниот локдаун, почнаа да се одржуваат концертите во салите и на отворено, но со помал број гледачи, со носење заштитни маски и одржување растојание (Митреска, 2021: 119).

Фестивалот на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ – Долнени – Прилеп, поточно 46. фестивал, се соочи со навистина големи предизвици од организациски аспект. Како директен соработник, член на уметничкиот совет и на селекционата комисија, ќе се обидам да изнесам мое видување на целокупната ситуација со која се соочуваше организацискиот одбор на самиот фестивал, како и дел од предизвиците со кои се соочуваа самите изведувачи од културно-уметничките друштва и фолклорните ансамбли.

Според настанатата ситуација, каде што владееја строги протоколи, мерки за заштита, држење дистанца, носење маски, избегнување на контакт итн., се разгледаа повеќе можности, за да се најде начин како да опстои фестивалот и воопшто да се одржи за да не се прекине континуитетот што го има цели 45

години. Најнапред треба да се истакне дека во време на строг карантин, со ограничено движење кое важеше во пролетните месеци, беше невозможно да се одржуваат фестивали, па дури и на отворено. Но, во летниот период 2020 година особено во јули и август ситуацијата со новозаразените беше намалена, па затоа Владата на РСМ и Министерството за здравство, дозволија со одредени протоколи да се одржуваат манифестации на отворено. Со владина одлука<sup>1</sup> во јули 2020 година се дозволи, одржување на настани и манифестации на отворено.

Во фазата на делумно отворање и модифицирана активност како што посочува Соклевски, мал дел од фолклорните ансамбли и културно-уметничките друштва се отвораат, се реактивираат, продолжуваат со одредени активности и ја приспособуваат својата работа во новонастанатите услови, па така започнуваат со настани во помали вокално-инструментални состави, а потоа и со камерни игроорни групи (Соклевски, 2021: 13).

Земајќи ја предвид одлуката на Владата како и реактивирањето на некои од ансамблиите, организациониот одбор на ФНИП „Пеце Атанасовски“ – Долне-ни, Прилеп, реши фестивалот да се одржи на 28 и 29 август. Инаку, важно е да се спомене дека, фестивалот во последните десетина години се одржуваше првиот викенд од јули.

Со протоколите за одржување на манифестации на отворено, се отвори и можноста да се продолжи континуитетот на одржување на овој фестивал за традиционални инструменти и песни кој е единствен во Македонија од ваков вид.

Имајќи ја предвид целата ситуација, фестивалот беше предвиден да се одржи со посебни протоколи кои се однесуваа на бројноста на публиката, одржувањето на растојанието, бројноста на учесниците, носење заштитни маски, употреба на средства за дезинфекција итн.

Значајно е да се истакнат проблемите на фолклорните ансамбли во текот на пандемијата кои беа потенцијални учесници на фестивалот. Според Соклевски, основните проблеми, предизвикани од пандемијата, кои ја оневозможуваа активната работа на субјектите од фолклорната дејност беа: „опасност од инфекција, немањето протоколи за фолклорната дејност, неадекватни простории за одвивање на дејноста, финансиската ситуација, стравот и несигурноста, одливот на членови, како и чувството дека фолклорната дејност е загрозна и оставена сама на себе“ (Соклевски, 2021: 15).

Земајќи ги предвид сите претходно наведени проблеми, со кои се соочуваа културно-уметничките друштва и фолклорните ансамбли, селекционата комисија беше принудена да го скрати бројот на учесници, за скоро две третини. Ако во минатото учествувале над 300 учесници поделени во две фестивалски вечери, на 46. фестивал учествуваа околу 120 учесници). Значајно е да се напо-

мене дека изостана и селектирањето на групите кое вообичаено се реализира на два месеци пред почетокот на фестивалот, со теренски проверки и преслушување на репертоарот на ансамблиите со кој би учествувале на фестивалските вечери. Од тие причини, селекционата комисија донесе одлука на фестивалот да учествуваат само десетина фолклорни ансамбли, кои во изминатите години ги освојувале најпрестижните награди на споменатиот фестивал. По овие неколку значајни промени, 46. фестивал на ФНИП „Пеце Атанасовски“ се одржа во помал обем од вообичаено. Првата фестивалска вечер традиционално на камената бина на плоштадот „Александрија“, во центарот на Прилеп, а втората на Рудина кај Долнени.

Учесниците, кои беа околу 120 на број, беа поделени во две фестивалски вечери по 60 од вечер. Главните услови за настап беа, учесниците да немале контакт со заразено лице, или да го имаат прележано вирусот или, пак, да имаат примено најмалку една вакцина. Особено внимание беше посветено на мерките за заштита за да не дојде до несакани последици додека се одржуваше фестивалот.

Групите кои се претставуваа имаа задолжение да не смеат да бидат повеќе од 10 луѓе вкупно на сцена (оркестар и пејачи) за да нема поголема концентрација на луѓе на сцената. Микрофоните на изведувачите беа наместени на соодветно пропишаната дистанца, за да се овозможи непречено пеење и свирење на инструментите. Носењето на маските на самиот настап не беше задолжително. Заштитни маски носеа само некои од учесниците кои свиреа на жичани инструменти или на тапан, останатите кои свиреа на дувачки инструменти и пејачите не носеа маски. Важно беше и тоа што се обезбедија посебни места пред и по настапот, учесниците да немаат контакт едни со други и притоа да носат заштитни маски.

Изведувачите на некој начин беа принудени да настапуваат во мали состави, а со тоа и квалитативно да влијаат на самата изведба, а имаше и такви ситуации каде што некои од членовите на оркестрите во самите ансамбли го откажуваа своето учество на неколку дена пред почетокот на фестивалот. За сите солисти и оркестри самата изведба беше огромен предизвик, имајќи предвид во какви услови ги одржувале пробите. Сепак, сите оние кои учествуваа достоинствено се претставија и покрај сите предизвици.

Иако, натпреварувачкиот карактер кој отсекогаш го красел фестивалот, во пандемиското издание изостана, сепак жири-комисијата одлучи да ја додели само главната награда „Гајдата на Пеце Атанасовски“ на младиот гајдација Теодор Грујоски од Битола на возраст од 9 години, кој извонредно настапи со дел од инструменталниот репертоар на гајдацијата Пеце Атанасовски.<sup>2</sup>

Желбата на сите учесници да настапат на сцената и да се претстават пред публика, беше поголема од сите препреки. Со тоа, најважната цел беше постигната, одржување на фестивалот во услови на пандемија. За ова посведочува и изјавата на уметничкиот директор на фестивалот проф. д-р Родна Величков-

ска: „Фестивалот ги следи сите препораки и протоколи за заштита. Годинава имаме преполовен број на учесници од досегашните изданија на наградувани групи и учесници, познавајќи ги како го изведуваат традиционалниот мелос затоа што не можеше да се направи селектирање на групите со физичко присуство. Групите се релативно мали, немаат контакт со другите додека настапуваат и потоа си заминуваат. Обезбедивме маски и средства за дезинфекција за сите. Нашата цел останува негување и одржување на богатиот фолклор“ (Митреска, 2021: 121).

Протоколи исто така имаше и за публиката. Беше ограничено движењето на посетителите на фестивалот, а седиштата беа наместени на соодветно пропишана дистанца и сите присутни задолжително мораа да носат маски. Луѓето беа презадоволни што по мачни и тешки месеци во карантин и изолација конечно видоа нешто нормално како што било пред пандемијата.

Значајно е да се истакне дека заедничките дружби по фестивалските вечери на учесниците беа целосно укинати. Во нормални услови овие дружења и интеракцијата на учесниците, разменувањето искуства, забавата за сите кои учествуваа на фестивалот претставуваа моменти на уживање.

Од друга страна, пак, беше навистина одлично што изведувачите беа присутни физички, а не онлајн како што тоа беше случај и со голем број манифестации кои тогаш се одржуваа. Тоа е огромен напор на организаторите и е за поздрав што успешно се најдоа начини и средства фестивалот да се организира со физичко присуство.

Во овој контекст ќе цитирам една изјава на претседателот на ЦИОФФ г. Филип Бусон кој ја дава за време на неговото гостување на Фестивалот „Илинденски денови“ – Битола: „Навистина не е лесно да се организира културен настан за време на пандемија. Треба да се честита затоа што нема многу фестивали во време на пандемија. Им честитам и на учесниците и на групите и ансамблиите затоа што не е лесно да патуваат со оглед на ситуацијата“ (Соклевски, 2021: 23).

Сепак, во услови на вештачко дишење на културата и уметноста, во карантински услови – беа постигнати значајни резултати меѓу кои: континуитетот на одржување, можноста за изведба на учесниците со физичко присуство, одржување на традиционалното претставување пред публика итн. Тоа значи дека сè додека има можности за одржување, културата и уметноста жилаво ќе опстојуваат.

## Фусноти

1. Влада на Република Северна Македонија „Одлука за изменување и дополнување на одлуката за мерки за спречување на внесување и ширење на корона-вирус КОВИД-19, Прилог број 33 – Протокол за начинот и условите за организација на настани, Службен весник на РСМ, бр. 175 од 1.7.2020 г.

2. <https://www.facebook.com/100011877139813/videos/874243666314863>

## Користена литература

**Мигреска, Елизабета.**

2021. Фестивалот, традицијата и пандемијата, *Фолклорот во минато и денес*, Зборник на трудови 2: 117-125. Прилеп: Фестивал на народни инструменти и песни „Пеце Атанасовски“ Прилеп-Долнени.

**Соклевски, Валентин.**

2021. *Состојбата, проблемите и перспективите на здруженијата, групите и ансамблиите од областа на фолклорот во ситуација на светска пандемија*, Графопром, Битола.

Веб-страница:

<https://www.facebook.com/100011877139813/videos/874243666314863> (пристапено на: 20.3.2023)

# МУЗИЧАРОТ/ ИСТРАЖУВАЧОТ ЗА ВРЕМЕ НА ПАНДЕМИЈАТА ОД КОВИД-19

**Апстракт:** Настаната здравствено-економска ситуација предизвикана од пандемијата од КОВИД-19, воопшто не претставуваше искуство со кое музичарите/уметниците/истражувачите лесно се соочија. Најголемиот дел од нив не беа во можност резултатите од својот креативен процес да ги презентираат во живо, пред својата публика, па дел од нив беа приморани да прибегнат кон алтернативни начини на поврзување со публиката, а еден дел сосема се повлекоа во своите домашни „дувла“. Во една таква ситуација, пред сè, виртуелниот простор го зазеде доминантното место за презентирање на постигнувањата на музичарите/истражувачите, преку најразличните платформи на интернет. Со истите предизвици се соочи и музичката група „Чалгија саунд систем“. Во почетниот период на пандемијата од КОВИД-19, драстично беа редуцирани секојдневните проби на групата, а потоа беа редуцирани и настапите, со што се наруши музичкото секојдневие и континуитетот на заедничкото музицирање на секој од членовите. Намалениот број настапи што беа реализирани во периодот на оваа криза, се одвиваа под отворено небо, а некои од нив, иако беа екстериорни изведби, сепак беа проследени со строги правила и протоколи согласно со кризата настаната поради вирусот КОВИД-19. Тука ќе бидат презентирани личните искуства на **музичарот**, односно авторот на трудот, пред сè како член на спомнатата музичка група, но ќе стане збор и за **истражувачот**, односно авторовото лично искуство како истражувач на македонската чалгиска традиција.

**Клучни зборови:** КОВИД-19, протоколи, музичари, настапи, истражувачи.

Настанатата здравствено-економска ситуација предизвикана од пандемијата од КОВИД-19, воопшто не претставуваше искуство со кое музичарите/уметниците/истражувачите лесно се соочија. Таа ситуација со себе донесе премногу предизвици и искушенија, за некого повеќе, за некого помалку, но најголемиот дел од музичарите/уметниците кои своето егзистенцијално прашање го решавале само со своите настапи, изведби, издавање албуми итн., се соочија со изразено тешка ситуација. Најголемиот дел од нив не беа во можност резултатите од својот креативен процес да ги презентираат во живо, пред својата публика, па дел од нив беа приморани да прибегнат кон алтернативни начини на поврзување со публиката, а еден дел сосема се повлекоа во своите домашни „дувла“, живеејќи во страв дека ќе биде доведено во прашање нивното здравје, или во краен случај, дека ќе го изгубат сопствениот живот во битката со вирусот КОВИД-19. Во една таква ситуација, пред сè, виртуелниот простор преку најразличните платформи на интернет го зазеде доминантното место за презентирање на постигнувањата на музичарите, но и на истражувачите.

Тука не станува збор за научен труд, туку повеќе за субјективното видување и перципирање (од страна на авторот на трудов) на динамиката на активностите од музичарите и од истражувачите, како и за некои од предизвиците со кои се соочија тие во однос на КОВИД-19. Всушност, состојбата на музичарите ќе биде отсликана и разгледана преку примерот на музичката група „Чалгија саунд систем“ и активностите на дел од членовите на истата. Додека пак, состојбата со којашто се соочија истражувачите, ќе биде презентирана преку авторовите активности и дејствувањето поврзано со научните собири за време на пандемијата.

Како што веќе се спомна, дел од музичарите пристапија кон опстојувањето преку виртуелниот музички живот. Се појавија голем број музички спотови, во коишто секој што учествува во песната/спотот (во одредени случаи и членови од цел оркестар<sup>1</sup>), снимајќи се во својот дом, беше распореден во посебно прозорче на екранот.<sup>2</sup> Се разбира, неизбежно беше да се појават песни каде што КОВИДОТ и желбата за заминување/уништување на истиот е главната тема, како што е музичката преработка на многу познатиот пример на италијанската песна „Bella ciao“, препеана со македонски текст и именувана како „Корона чао“<sup>3</sup>, па дури и нејзината верзија со македонски знаковен јазик<sup>4</sup>.

Исто така, се појавија многу видеа на индивидуални изведби на музичарите, снимени повторно во својот дом или во студио, некои од нив свирејќи кратки музички парчиња, а некои од нив изведуваа и целосен репертоар, како еден вид концерт направен во домашни услови, каде што нема присуство на други лица, освен самиот музичар<sup>5</sup>. Кога малку олабавија мерките за заштита од КОВИД-19, но кога се намали и стравот од губењето на здравјето кај самите луѓе, тогаш се правеа миниконцерти со неколкумина во истата просторија<sup>6</sup>.



Поради корона-вирусот, со истите предизвици и препреки, се соочи и музичката група „Чалгија саунд систем“. Во почетниот период на КОВИД-пандемијата, драстично беа редуцирани секојдневните проби на групата, а потоа беа редуцирани и настапите, со што се наруши музичкото секојдневие и континуитетот на заедничкото музицирање на секој од членовите. Намалениот број настапи што беа реализирани во периодот на оваа криза, се одвиваа под отворено небо, а некои од нив, иако беа екстериорни изведби, сепак беа проследени со строги правила и протоколи согласно со кризата настаната поради вирусот.

Таков пример е настапот на 14. Балкански фестивал за етнофјужн и „музика на светот“ (world music) „Локум фест – музика и традиција“<sup>7</sup>, на 22 јули 2020 година, кој за првпат се одржа во просторот на Пациото на Завод и музеј во Битола, а не како што вообичаено се одржуваше во старата турска чаршија во Битола. Просторот на Пациото (а за да се дојде до Пациото, беше потребно да се помине низ внатрешните простории на Заводот, се разбира, исклучиво со заштитни маски и дезинфицирање на рацете), всушност е внатрешен двор на објектот под отворено небо изолиран од надворешната околна средина. Иако тоа би значело дека ќе биде екстериорна изведба, сепак, целиот настап се одвиваше според одредени правила и протоколи. Во најавата за концертот, програмскиот координатор – Тодор Ивановски, кажа дека ова издание на фестивалот ќе биде прв таков настан по КОВИД-кризата во Битола, дека ќе биде со задолжително носење маски, ограничен број влезници и доаѓање еден час пред настанот, со што, според него, ќе се докаже сериозноста на организаторите на ваквите настани кои се внимателни и ги почитуваат мерките за заштита.<sup>8</sup>

Секако, на овој настан, имаше одвојување на сцената и публиката. Музичарите (меѓу кои и авторот на трудов), беа сместени на малку повисока бина, со пристојна оддалеченост од публиката, а публиката беше сместена на столчиња, исто така, со пристојна дистанца меѓу нив, за да не може никој да биде „оштетен“ од близината на другиот. И покрај таквата поставеност, сепак луѓето (барем повеќето од нив), според протоколот, носеа маски.

Подоцна се покажа како апсолутно апсурдно носењето на заштитни маски на отворено, но сепак, тоа беше сè уште на почетокот на светската пандемија, кога стравот од истата беше на повисоко ниво. Но, и самите организатори се обидуваа максимално да ги почитуваат сите правила за да не бидат попречени нивните активности околу одржување на концертите предвидени за фестивалот, што, секако, е разбирливо.

Сето ова, се разбира дека влијаеше на целокупната атмосфера. И кај музичарите, и кај публиката, атмосферата не беше онаква каква што била во време кога не постоеа ваквите ограничувања, во време кога луѓето беа комплетно



Настап на „Чалгија саунд систем“ во Пациото на НУ Завод и музеј Битола  
(фотографијата е преземена од написот „Чалгија саунд систем“ го отвори ‘Локум фест – музика и традиција 2020‘“ објавен на порталот на Bitola news<sup>9</sup>)

ослободени од секакви стеги на стравот, кога слободно стоеја еден до друг, разговараа слободно и со насмевка, и уживаа во музиката што им се приредува во моментот. За споредба, и како еден вид контраст, може да послужи видеоматеријалот од настапот на „Чалгија саунд систем“ во Центарот за дизајн и иновации „Јавна соба“, на 15.2.2020 год.,<sup>10</sup> во продукција на Македонската радио-телевизија емитуван како најново издание од музичкиот серијал МТВ „Unplugged“, што всушност беше одржан токму пред започнувањето на самата КОВИД-криза, некаде еден месец пред локдаунот во Македонија.

По настапот во Завод и музеј во Битола, следеше затишје од неколку месеци, па следниот настап на „Чалгија саунд систем“ беше на 29.12.2020 год., во скопското студио „Алшар“ на Ивица Јанкуловски.<sup>11</sup> Сега веќе малку охрабрани, направија концерт во затворена просторија каде што беа присутни ограничен број луѓе, односно, само музичарите, снимателот на настанот, како и луѓето одговорни за самиот звук на настапот, коишто беа сепак одвоени во другата просторија од студиото. Концертот се пренесуваше во живо (live streaming) преку виртуелните платформи на интернет<sup>12</sup> што овозможуваат публиката да го проследи целиот настап во моментот на изведба, но во безбедни домашни услови пред малите екрани. Пораката што ја испрати Добрила Грашеска (вокалниот интерпретатор) до слушателите/гледачите на овој стримуван концерт беше дека, во ваков момент, малку подобро е главната улога да ѝ се даде на уметноста и музиката.

И покрај малиот број на луѓе, сите присутни во студиото носеа заштитни маски, освен девојката што пее. Маската го попречува нормалното вдишување на воздухот за време на пеењето, и едноставно е незамисливо вокалната изведба да биде „под маска“. Тука доаѓа предвид само сопствен микрофон, бидејќи блискиот контакт на вокалниот интерпретатор со микрофонот, секако дека во една КОВИД- ситуација ја исклучува можноста за користење на микрофонот

од страна на повеќе луѓе. Што се однесува до инструменталистите, колку и да биле веќе навикнати во секојдневието да ги носат маските, сепак во моментот на изведба, а особено кај музичарите што носат очила, тоа предизвикува дополнителна nelaгодност. Маските предизвикуваат постојано замаглување на очилата, па доколку треба да се чита делото/композицијата/песната од ноти, тогаш, целото станува посложено. Се разбира, во една таква ситуација, сите го даваат својот максимум во изведбата, но поради неприсутноста на реципиентот, субјективното чувство на музичарите/изведувачи може да биде дека, без онаа убава и пријатна енергија со којашто публиката придонесува кон целиот перформанс, тоа е еден прилично „стерилен“ амбиент. Добрата енергија и убавата реакција на публиката влијаат и се тесно поврзани со расположението на самите музичари. Синергијата меѓу изведувачот и реципиентот се чувствува во постојаната обострана размена на емоции произлезени од субјективното доживување на поединците во моментот, и затоа, и за обете страни, важно е бидат во исто време, на исто место.

Во паузата од неколку месеци поради ограничувањата и протоколите, музичката група го изгуби својот претходен континуитет во однос на бројноста на настапите, а следствено на тоа, како да се оддалечи од својата публика. Претпоставката е дека, стравот на секој еден музичар кој настапува јавно пред својата публика, е дека, во вакви услови, постои можност публиката малку да го подзаборави убавото чувство и екстатичноста што се постигнувала за време на настапите/концертите, што би резултирало со сериозно намалување на бројноста на настапите. А смислата на постоењето на една музичка група се токму јавните настапи како облик на презентирање и изразување на резултатите на креативните процеси на членовите на бендот, односно пренесувањето на она што тие имаат да го кажат преку звукот како медиум, во близок контакт со својата публика.

По извесната стагнација, следеа десетина настапи на групата, главно екстериорни, со исклучок на еден од нив,<sup>15</sup> којшто иако беше планиран како екстериорен, сепак поради лошите временски услови мораше да се премести во затворен простор. Тоа резултирало со намален број на публиката, и поради дождливото време, и поради стегнатоста и ризикот да се биде во внатрешен простор со многу луѓе, иако во моментот, степенот на заразеност од вирусот беше послаб.

По сите перипетии и ситуации со протоколи, прилагодувања, стегнатини, стравови итн., прв настап без претходно спомнатите стеги, што групата го имаше, беше настапот на фестивалот за „музика на светот“ (*world music*) во Рудолштад, Германија, што се одржуваше од 8 до 10 јули 2022 година<sup>14</sup>.



Настап на „Чалгија саунд систем“ на фестивалот за „музика на светот“ (world music) во Рудолштгад, Германија, 08-10.7.2022 г.

(фотографирала Марија Михалик, а фотографиите се преземени од официјалната страница на Фејсбук на „Чалгија саунд систем“<sup>15</sup>)

Иако беше надвор од границите на државата, веќе немаше никакви препреки на аеродромите, немаше потреба од правење КОВИД-гестови со кои се докажува дека патникот не е заразен, па дури и заштитните маски на лицата на патниците веќе беше реткост да се видат.

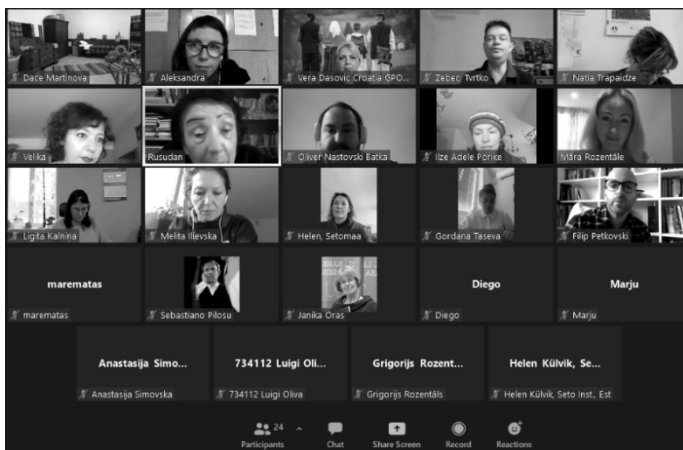
Секако дека периодот на намалени концертни активности, беше одличен момент за креативниот импулс на дел од членовите на „Чалгија саунд систем“ да се претвори во нов музички материјал. Од тој работен процес на вокалот Добрила Грашеска и Дориан Јовановиќ на ут и ефекти (Добрила и Дориан дуо), што се одвиваше во студиото Профундус (*Profundus*), произлезе нивниот нов и прв албум „Апокриф“ (*Apocryph*)<sup>16</sup>, којшто претставува современ израз ивидување на некои изворни и чалгиски македонски песни. Албумот доживеа солиден успех што придонесе овие музичари да бидат повикувани за настапи на неколку многу познати фестивали за џез и „музика на светот“ (world music)<sup>17</sup> во земјава и надвор од неа. Како продолжение на овој проект што започна во време на КОВИД-пандемијата, излезе и вториот нивен албум „Пиле шарено“ (*Pile šareno*), со кој уште поуспешно продолжи нивната работа.<sup>18</sup>

Целата вирусна пандемија влијаеше на многу луѓе, беше засегнато функционирањето на многу бизниси, во многу области, па дури и кај истражувачите/научниците постоеше загриженост како ќе се одвиваат сите нивни активности. Еден од предизвиците беше и организирањето на научни собири, учествувањето на нив, патувањето на учесниците доколку собирот/симпозиумот се одржува во различен град од оној каде што тие живеат итн. Постоеше отпор за организирање онлајн-симпозиум, или во најмала рака во хибриден формат (комбинација на презентирање на трудовите со физичко присуство на местото каде што се одржува симпозиумот, но и онлајн-презентирање со учество од далечина). Некои од истражувачите, оние похрабрите, повеќе инсистираа на

важноста на физичкото присуство, но дел од истражувачите беа задоволни со тоа дека ќе има можност да учествуваат на некој симпозиум, но во безбедни домашни услови, преку платформите на интернет. Во услови на пандемија, секако е подобро симпозиумот да се одржи онлајн, наместо, поради забрани и ограничувања одреден симпозиум да не биде воопшто одржан, или, ако биде, одзивот на учесници да биде премногу мал.

На еден од научните собири што се одржа во Струмица<sup>19</sup>, во затворен простор, којшто немаше можност за онлајн-учество, по неуспешните обиди за наоѓање превоз, учеството на неколкумина учесници, не беше возможно. Логичен беше и отпорот кон превозот, бидејќи сепак, автомобилот е премногу мал затворен простор, каде што близината на другиот не може никако да се избегне. Додека пак, автобуските линии беа во термин што условуваше преспивање во хотелот каде што се одржуваше научниот собир, а во тој период, преспивање на друго место, движење меѓу толку луѓе во затворен простор, едноставно не беше ниту замисливо ниту прифатливо. Но, затоа, задоволството беше огромно поради учеството на две научни конференции што беа организирани за време на КО-ВИД-пандемијата, на кои беше овозможено и онлајн-учество. Конференцијата што прво беше предвидено да се одржи во Трабзон (Турција) во 2020 година, поради пандемијата се одложи и се одржа (со хибриден формат на учество) во април 2021 година<sup>20</sup>, а втората конференција беше предвидена да се одржи во Охрид, но премина во конференција со можност за онлајн-презентирање.<sup>21</sup> Точно е дека понекогаш настануваат одредени технички проблеми, во смисла на тоа дека постои можност на моменти да не се слуша звукот, може да има прекин на преносот поради послаб интернет во моментот, може да има заматен и недоволно разбирлив звук итн., но сепак, тие се моментални пречки коишто со малку интервенција се средуваат и конференцијата може да тече сосема непречено. Во периодот кога беа забранети патувања и летови, но и по попуштањето на забраните, ваквиот начин на организирање конференции беше/е одлична можност да учествуваат научници/истражувачи од кое било место во светот, а научниот симпозиум/конференција да го добие обележјето на меѓународен симпозиум/конференција. Иако во 2022 година веќе не постојат забрани и ограничувања поради КОВИД-пандемијата, симпозиумот што беше одржан во Истанбул, Турција<sup>22</sup> повторно беше со хибриден формат на учество, што секако беше добредојдено, меѓу другото, за да се избегнат финансиските трошоци за пат и сместување. Така што, во поглед на активностите на истражувачот/научникот, ваквите прилагодувања кон новото време, навистина се добредојдени од повеќе аспекти, иако можеби се губи дел од убавата енергија што се разменува само со директна комуникација, односно со присуството на сите учесници (вклучително и на организаторите на научните собири) на исто место, во исто време.

За време на пандемијата, како дел од меѓународниот Еразмус-проект „Мрежа на УНЕСКО-ви културни простори“ (Network of UNESCO Cultural Spaces)



Учество на А. Кузман на 1st Short-term Joint Staff Training event, организиран од страна на ИСТМ Национален комитет на Македонија (PC Македонија, 10.12.2021)

(фотографијата е од личната архива на А. Кузман)

беа организирани неколку онлајн-презентации на платформата ЗУМ, преку коишто беа презентирани (не)материјалните културни добра од страна на неколку земји (Латвија, Естонија и Македонија)<sup>25</sup>, а беа презентирани и начините на заштита на културното наследство во секоја земја одделно. Иако проектот првично беше замислен тие презентации да бидат реализирани со физичко присуство на учесниците во секоја од наведените земји, поради пандемијата тоа не беше возможно, па онлајн-презентацијата беше неизбежна, но и од одредени аспекти, добредојдена.

Сето ова наведува на заклучокот дека, преку емпириското искуство, за еден музички перформанс/настап/концерт, се покажува како поважно и поприоритетно истовременото присуство и на двете страни (изведувачи и публика) на исто место, во исто време, поради важноста на размената на емоции и субјективни доживувања на сите присутни. Додека пак, преку искуството на истражувачот во однос на активностите поврзани со презентирањето на истражувачките резултати преку научните собири, не се покажува како приоритетно истовременото физичко присуство на учесниците на собирите, туку, поинаквиот пристап, односно онлајн-учеството преку платформите на интернет се перципира како олеснителна околност. Но, сепак, тоа е субјективно гледање на функционирањето на нештата проследено низ двете улоги – на музичарот и на истражувачот.

## Фусноти

1. Диригентот Ерхан Шукри со неговиот мандолински оркестар: <https://rb.gy/q0r13> (пристапено на: 1.12.2022).
2. Музички изведби на џез-музичари: <https://rb.gy/mr9jh>; <https://rb.gy/osiyyk>; <https://rb.gy/jr8si>; <https://rb.gy/5pz2k> (пристапено на: 1.12.2022).
3. Музички спот за песната „Корона чао“ (преработка од италијанската песна „Bella ciao“): <https://rb.gy/w2md9> (пристапено на: 29.11.2022).
4. Песната „Корона чао“ на македонски знаковен јазик: <https://rb.gy/6q3ck> (пристапено на: 29.11.2022).
5. Индивидуални изведби на Дориан Јовановиќ (член на „Чалгија саунд систем“) на Чапманов стик: <https://rb.gy/4kia0>; <https://rb.gy/5u9aw>; <https://rb.gy/2e365> (пристапено на: 1.12.2022).
6. Дориан Јовановиќ (Чапманов стик): <https://rb.gy/o9223>; Првиот настап на Добрила и Дориан дуо (членови на „Чалгија саунд систем“) на 7.9.2020: <https://rb.gy/fpt3l> (пристапено на: 1.12.2022).
7. „Локум фест – музика и традиција“ е автентична културно-туристичка манифестација што постои од 2007 година. Основач и организатор на фестивалот е Здружението на граѓани – Центарот за културна деконтаминација, Битола и Здружението „Локум фест“. Фестивалот се одржува секоја година во третата недела на јули, во срцето на старата турска чаршија во Битола. Видете на линкот: <https://rb.gy/f1hac> (пристапено на: 27.11.2022).
8. Видете на линкот: <https://rb.gy/hf2k7> (пристапено на: 30.11.2022).
9. Видете на линкот: <https://rb.gy/xzfp7> (пристапено на: 30.11.2022).
10. Настап на „Чалгија саунд систем“ во Центарот за дизајн и иновации „Јавна соба“ на 15.2.2020: <https://rb.gy/57rv4> (пристапено на: 27.11.2022).
11. Настап на „Чалгија саунд систем“ во скопското студио „Алшар“ на 29.12.2020: <https://rb.gy/arg7m> (пристапено на: 01.12.2022).
12. Виртуелни интернет-платформи: <https://rb.gy/de4gi> (пристапено на: 29.11.2022).
13. Станува збор за настап во Прилеп на 10.7.2021 (првично требаше да биде екстериорна изведба), кој поради временските услови беше преместен и одржан во НУ Центар за Култура „Марко Цепенков“ – Прилеп.
14. Концертот може да се чуе на германското радио *Deutschlandfunk* што го емитуваше неколку месеци подоцна, на линкот: [https://www.deutschlandfunk.de/chalgia-sound-system-urbane-volksmusik-aus-nordmazedonien-dlf-18b9bcfb-100.html?fbclid=IwAR1Vec9-l5CYBPhbD89l8bPPuBWvX3b\\_8dLfjVAT7xPgzovuoLnLmYr2W7Q](https://www.deutschlandfunk.de/chalgia-sound-system-urbane-volksmusik-aus-nordmazedonien-dlf-18b9bcfb-100.html?fbclid=IwAR1Vec9-l5CYBPhbD89l8bPPuBWvX3b_8dLfjVAT7xPgzovuoLnLmYr2W7Q) (пристапено на: 30.11.2022).
15. Официјалната страница на Фејсбук на „Чалгија саунд систем“: <https://rb.gy/7wi38> (пристапено на: 10.5.2023).
16. Албумот „Апокриф“ е достапен на бендкемп-каналот од SJF Records (Skopje Jazz Festival): <https://rb.gy/fej4z> (пристапено на: 30.11.2022).
17. OFF Fest 2022 (1.6.2022), Скопје; World music festival „Todo Mundo“ (25-28.9.2021) во Белград, Србија (<https://rb.gy/lrtlj> [пристапено на: 1.12.2022]); Jazz Cerklno (19.8.2022), Словенија; Конференција „Beyond Europe Sarajevo 2022“ (4.6.2022) во организација на Europe Jazz

Network и Jazz Fest Sarajevo; во куќата на Иво Андриќ (5.6.2022) во Травник, Босна и Херцеговина итн.

18. Албумот „Пиле шарено“ е достапен на бендкемп-каналот на SJF Records (Skopje Jazz Festival): <https://rb.gy/cnfjs> (пристапено на: 8.5.2023).

19. Научен собир „70 години Институт за фолклор и 50 години фолклористичка дејност на Иван Котев“, 27 и 28 август 2021 година, Струмица; во организација на Институт за фолклор „Марко Цепенков“ – Скопје и Општина Струмица.

20. 7<sup>th</sup> Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe (hybrid/online conference), 23-25 април 2021, Трабзон, Турција (хибриден формат); во организација на: ICTM Turkey.

21. 9<sup>th</sup> International Conference “Ohrid – Vodici 2021”, 18-19 јануари 2021, Охрид (онлајн-конференција); наслов: „Cultural Heritage, Environment, Scientific Researches and Tourism under the Pandemic Circumstances“; во организација на: Institute for Socio-Cultural Anthropology of Macedonia, Skopje, North Macedonia; MIRAS – Social Organization in Support of Studying of Cultural Heritage, Baku, Azerbaijan; Russian Political Science, Moscow, Russian Federation; Global Processes Journal.

22. 8<sup>th</sup> Symposium of the Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe (hybrid/online conference), 10-13 мај 2022, Истанбул, Турција (хибриден формат); во организација на ICTM Turkey.

23. 1<sup>st</sup> Short-term Joint Staff Training event (virtual ZOOM), organized by: Ethnic Culture Center Sulti, Latvia, 19.04.2021; 2<sup>nd</sup> Short-term Joint Staff Training event (virtual ZOOM), organized by: Kihnu Cultural Space Foundation, Estonia, 03.09.2021; 3<sup>rd</sup> Short-term Joint Staff Training event (virtual ZOOM), organized by: Setomaa Tourism, Estonia, 17.09.2021; 4<sup>th</sup> Short-term Joint Staff Training event (virtual ZOOM), organized by: Republic of N. Macedonia, 10.12.2021.



# КРЕИРАЊЕ НА МУЗИЧКАТА ПРОГРАМА ЗА ВРЕМЕ НА КОВИД-19 ВО ТЕЛЕВИЗИСКИОТ МЕДИУМ

**Апстракт:** Телевизискиот медиум е медиум кој е подготвен да продуцира и да емитува своја програма во разни услови од човековото живеење, вклучувајќи ги војните, елементарните непогоди, епидемии како и пандемии. Сè со цел да се постигне автентичност во информирањето, новинарите своите извештаи ги пренесуваат директно од местата дури и од оние кои се животозагрозувачки. Телевизиските медиуми за време на пандемијата од КОВИД-19 се соочија со нов предизвик. Од една страна требаше да се следат препораките на Светската здравствена организација, а од друга страна требаше да се продуцира и да се емитува програма во чија реализација учествува бројна телевизиска екипа. Секоја од телевизиите наоѓаше свој сопствен начин на креирање програма. Македонската телевизија како прв телевизиски медиум во земјата и која досега многупати се потврдила во следењето и пренесувањето на домашни и светски случувања беше соочена со новиот предизвик. Во новите пандемиски услови, телевизијата требаше да ги има сите содржини, но во нова рамка. Иако некои од редовните емисии не беа во програмската шема, истите теми новинарите ги обработуваа во другите емисии. Во периодот на локдаунот кога не се одржуваше ниту еден културен ниту естраден настан требаше да се емитува му-

зичка програма без контакт со исполнителите. Иако Архивата на Македонската телевизија можеше да ги покрие сите побарувања за програмата, сепак требаше да се изнајдат нови форми на презентирањето на музиката. На социјалните мрежи музичарите од целиот свет ги прикажуваа своите соработки и тоа можеше да го гледа секој од својот дом, Македонската телевизија требаше да изнајде свој начин како да влезе во домовите на македонските музичари и истата да ја пренесе пред телевизискиот аудиториум. Токму овој текст „Креирање на музичката програма за време на КОВИД-19 во телевизискиот медиум“ ќе даде осврт за сите соочувања и концепти кои се користеа во подготовката и презентирањето на музичката програма.

**Клучни зборови:** Македонска телевизија, музичка програма, пандемија од КОВИД-19, музика и телевизија.

Телевизијата е медиум кој е подготвен да продуцира и да емитува своја програма во разни услови од човековото живеење, вклучувајќи ги војните, елементарните непогоди, епидемии како и пандемии. Сè со цел да се постигне автентичност во информирањето, новинарите своите извештаи ги пренесуваат директно од местата дури и од оние кои се животозагрозувачки. Телевизиските медиуми за време на пандемијата од КОВИД-19 се соочија со нов предизвик. Иако телевизиите во овој период не беа главен извор на информација, сепак може да се констатира дека за време на пандемијата телевизиските програми, односно телевизијата се потврди како медиум кој во себе има голема концентрација на медиумска моќ. Телевизиите во овој период имаа повеќестрана улога, од една страна преку своите програми создаваа контакт со поширока општествена група, а од друга страна и индиректна врска со другите луѓе. Заради осетливоста на информирањето секогаш постоеше опасност да се сфати како можност за зголемување на стравот и паника кај населението, па токму затоа телевизиите преку своите програми настојуваа да се создаде чувство на поврзаност и солидарност. Во сопствена програма.

Македонската телевизија како прв телевизиски медиум во земјата досега многупати се потврдила во следењето и пренесувањето на домашни и светски случувања. На 17.3. 2020 година, МТВ добива известување за предлог за работа во врска со моменталната состојба. Се бара од раководниот кадар да направи анализа за новинари, сниматели (кои се изложени на контакти со повеќе луѓе, снимање во болници и сл.) како и камермани, тонци и да се изнесат идеи како да се реализира програмата од студио.

Во новите пандемиски услови, телевизијата требаше да ги има сите содржини, но во нова рамка. Не постоеше модел по кој ќе се гради програмата, туку секоја од телевизиите градеше свој сопствен модел. Најгледани беа вестите во кои беа пренесувани информациите од прес-конференциите во кои главна тема беа бројот на заболени и жртвите во нашата земја, но и во светот. Прес-конференциите беа една од најчестите пренесувани настани и тоа на почетокот неколку пати во текот на денот, без присуство на новинарите. Најголемиот дел од пресовите беа емитувани во живо со обраќање на министерот за здравство или некои од портпаролите на Министерството за здравство. Подоцна се обезбеди и онлајн-вклучување на новинарите кои имаа можност да поставуваат свои прашања и директно да добиваат одговори.

Во рамките на Дневно-информативната програма се емитуваа разни тематски емисии поврзани со пандемијата во кои беа користени различни видови на интервјуа (во форма на прашање – одговор, изјава, прашања монтажно вметнати итн.) во кои можеше да се проследат статистиките и анализите на докторите: инфектолози, пулмолози, неуролози, општи доктори и итн. Нивните размислувања и ставови беа пренесувани од нивните работни места или најчесто од нивните домови.

Во соработка со Министерството за образование, Образовната програма на МТВ започна со директно емитување на програма за основните училишта со наслов „ТВ-училница“. Во студиото гостуваа наставници кои ги презентираа содржините од наставната програма. Ова претставуваше уште еден показател за моќноста на јавниот сервис кој и во вонредни услови даде свој огромен придонес во континуираното следење на наставата.

Од програмската шема времено се повлекоа емисиите од областа на културата и уметноста (*Виџраж, Сџисни џлеј, Едносџавно заводливо, Негелен маџазин, Фолк џубокс*, освен емисијата *25-оџ час* која континуирано се емитуваше во текот на целата пандемија со програма од веќе претходно снимени концерти), документарната програма, а секојдневно се емитуваше емисијата „Добро утро Македонија“. Новинарите од Културно-уметничката програма беа прераспределени во емисијата „Добро утро Македонија“ за која подготвуваа прилози од областа на културата, уметноста и музиката. Заради безбедност и поголема заштита од ширење на КОВИД, новинарите работеа во две групи преку еден ден. Новинарите кои редовно работат во емисијата ДУМ (*Добро уџро Македонија*) работеа теренски и во поголемиот дел за Дневно-информативната програма, а додека останатите реализираа програма монтажно. Секој од нив требаше да изнајде сопствени идеи и начини како да создадат нови теми прилози во периодот на локдаунот кога не се одржуваше ниту еден културно-уметнички, и ниту естраден настан. Обемната Архива на Македонската телевизија има можност да покрие голем дел од програмските музички побарувања, но сепак новинарите се одлучија да изнајдат свој начин како да влезат во домовите на македонските музичари и истата да се пренесе пред телевизискиот аудиториум.

Од овој период може да констатираме дека презентирањето на музичката програма се одвива низ неколку фази кои во себе имаат различни приоди на обработка:

- Преземање настани од социјалните мрежи
- Музика од домовите на уметниците
- Интервјуа/прилози
- Телевизиски проекти
- Преземање нумери од социјалните мрежи

На самиот почеток на пандемијата на социјалните мрежи (Facebook) и каналот Јутјуб, музичарите од целиот свет од своите домови ги поставуваа своите домашни изведби или фрагменти познати како „карантински концерти“. Подоцна музичарите без физичко присуство остваруваа разни соработки со други музичари и сето тоа можеше секој да го гледа од својот дом. Во овој период беа поставени голем број песни во различни аранжмани и интерпрета-

ции. Познатата песна „Бела чао“ стана своевидна химна што го одбележа овој период. Емитирањето на овие музички нумери на телевизиските екрани носеа одредена радост кај телевизиската публика и на некој начин претставуваше отргнување од постојаните трагични вести. Во овој период на своите канали на Јутјуб свои концерти поставија и музичките институции низ светот.

### **Музика од домовите на домашните уметници и институции**

Секој телевизиски сервис гради свој сопствен телевизиски израз. Настојувачки да се биде прв во пренесувањето на одредени содржини се постави нов начин на емитирање на музиката. Во тој период многу малку од нашите уметници ги пренесуваа своите настапи од „дома“. Токму затоа се воспостави соработка со интерпретаторите и музичките уметници кои своите подготвени содржини (музички изведби), ги испраќаа по електронски пат, се монтираа и премиерно се емитираа на програмите на МТВ. По премиерната изведба се поставуваат на социјалните мрежи. Првиот настан кој е снимен и емитиран е настапот на Пламенка Трајковска која од дворот на својата куќа ја пренесе својата музичка порака за верба и позитивното размислување. Започна емитирање на голем број изведби, некои од нив мошне успешно ги користеа и технолошките алатки. Еден таков пример претставува спотот „Ние сме од Скопје“ во кој нашиот тубист Мицко Дамјановски се јавува во улога на снимател и монтажер. Имено, тој ја визуализира веќе претходно снимената нумера. Во текот на снимањето Дамјановски користи дрон на различни локации низ градот. Вели дека во времето на пандемијата ја реализирал својата дамнешна желба за снимање. Низ овие музички нумери на малите екрани имавме можност да видиме различни соработки, како и спој на различни уметности. Посебно се издвојуваше музичко-поетската нумера во која спотовски е обработена поезијата на виолистот Марко Виденовиќ во интерпретација на оперскиот пејач Игор Дурловски. Ова упатува кон една друга насока, дека музичкиот уметник е подготвен да се адаптира и да ја изрази својата креативност на повеќе начини во различни услови. Во овој период исто така се емитираат и фрагменти од нашите музички институции. На нивните канали се емитираат поранешни концерти кои повеќето од нив се во продукција на МТВ.

### **Интервјуа и прилози**

Во втората фаза, покрај „чистите“ нумери почна да се користи и формата интервју со претходно поставени прашања. Учесниците најчесто сами ги снимаа изјавите и ги испраќаа во редакцијата на ДУМ. Тоа бараше поголема ангажираност во монтажата во која поради начинот на работата не секогаш можеше да се одржи дистанцата од два метри. И покрај ризиците никој не се откажа од создавањето програма. Заради разните технолошки уреди од кои

беа испраќани видеоматеријалите, понекогаш се јавуваше потреба да се испраќаат истите материјали по неколку пати, таков е примерот со оркестарот на ДМБУЦ „Илија Николовски – Луј“ и изјавата на диригентот Ле Фи Фи која дури три пати беше преснимувана и повторно испратена по електронски пат. Во овој период на екраните имаше можност да се проследат активностите и размислувањата на голем број музички домашни уметници. Посебно внимание се посвети и на македонските уметници во странство кои говорееа за начинот на справување со пандемијата и одржувањето на нивната форма. Сè повеќе се забележуваше интерес кај музичките уметници, се формираа нови камерни состави, дуети и слично и со нив новинарите беа во постојана комуникација. Во овој период започнаа и онлајн музичките натпревари, па се правеа прилози и осврти и од овие настани, а исто така се емитуваа и прилозите од ЕБУ-мрежата во која се обработуваа музичките настани од светот (концерти без публика). Новинарите во постојана потрага по интересни содржини и во тие посебни услови се насочија кон обработка на содржини од историјата на музиката, како на пример, прилог за Деветтата симфонија на Лудвиг ван Бетовен, прилог за инспирацијата на композиторите од најголемиот христијански празник Велигден, прилози за традицијата и обичаите во кои беа користени материјали од богатата Архива на МТВ. Во ова фаза од креирањето на музичка програма на МТВ за време на КОВИД-пандемијата, новинарите ја истакнаа својата истрајност и креативност, но и висока професионалност.

### **Телевизиски проекти**

Во редакцијата за култура и уметност, по иницијатива на уредникот на Културно-уметничката програма, Мери Попова, МТВ го реализираше најголемиот проект *Чукни во дрво-осџани дома*. Попова како инспирација ги користи историските податоци во кои се вели дека луѓето пееле и во најцрните „реални сценарија“ на пандемии и војни, насекаде низ светот. Во време на скоро тотална изолација на населението во целава земја, на граѓаните треба постојано да им се нуди оптимизам и охрабрување, за полесно да го преброди овој тежок период. МРТ како општествено одговорен субјект и еден од носителите на колективната свест во земјава, е двигател на позитивните идеи и стремежи, со цел – давање „ветар во грб“ на сите свои граѓани.

Песната „Чукни во дрво“ на нашите класици групата „Леб и сол“ (Влатко Стефановски), е една од најпопуларните македонски поп-песни, со широк дијапазон на генерации слушатели, со универзална порака, во која текстот и музиката влеваат надеж за „подобро утре“.

Во проектот од дома учествуваат врвни македонски артисти меѓу кои: Влатко Стефановски, Калиопи, Тамара, Весна Гиновска-Илкова, Симон Трпчески, Андријана Јаневска, Ленче и Горан Кукиќ, Игор Џамбазов, Бени, Александар

Митевски и Драган Спасов-Дац, Вера од „Љубојна“, Влатко Лозановски, Пере од „Нокаут“, Миле Кузмановски и Васил Зафирчев. Тие ги соединија своите гласови и позитивни енергии во изведбата на легендарната „Чукни во дрво“. Свој придонес во изведбата даде и Мандолинскиот оркестар „Скопје“ во аранжман и под диригентската палка на Ерхан Шукри, Иван Кукиќ на бас-гитара и Јан Стефановски на тапани. Секој од нив од својот дом испрати обединета универзална порака за она што сепак е најважно – здравје, среќа и љубов. Матриците ги изработи Кокан Димушевски во студиото за миксање на Македонското радио. Овој комплексен проект наиде на голем прием кај телевизиската публика.

Од јуни 2020 година по два месеци пауза на екраните се враќа емисијата *Сѝисни ѝлеј*. Уредникот и водител на *Сѝисни ѝлеј* Александра Јовановска за овој период истакнува: „Првите емисии ги снимавме во текот на јуни, на отворено и со дистанца од два метри, а во нив се дискутираше генерално за проекти веќе започнати од претходно, а конечно објавени во тој период. Продолживме со редовни изданија и во новата сезона, кои вклучуваа новитети, а ги реализиравме со помош на онлајн интервјуа, гостувања, прилози, но без поголеми случувања, концерти итн. Прва поголема експанзија на нова музика имаше следната пролет 2021 година, проследена со многу свирки, настапи во летниот период. Две години 2020-тата и 2021-вата година *Макфестѝ* се одржа на отворено и понуди нови композиции кои дополнително ни дадоа материјал за работа, но и се одбележа 35-годишнината од фестивалот“.

Орце Гелевски, уредник и водител на емисијата „Фолк џубокс“ за периодот на пандемијата истакнува дека: „Пандемијата имаше одредени негативни влијанија врз програмата и работата на музичките новинари и уредници во народната музика. Најмногу во оние контактено-музички емисии, каде што беше оневозможено присуство и гостување на гости (пејачи и автори), снимање на музички настани, фестивали, концерти. Со тоа гледачите, во вакви околности не беа во можност да ги следат новите случувања на македонската естрада. Во тој период социјалните мрежи доста успешно ја пополнија таа празнина, а пејачите, музичарите и музичките групи постојано снимаа нови кавер-верзии на песните, со кои барем малку на овој начин ја презентираа својата работа. Од тука музичката програма на медиумите се пополнуваше со претходно снимени емисии, како и со нови – монтирани музички прилози со материјалите од Документацијата на МРТ. Во овој период новинарите ја имаа и најтешката задача да изработат многу прилози за уметници кои ја загубија битката со корона-вирусот, кое бараше посебни ангажмани со обработка на податоци од Архивата на МТВ.

Во текот на септември и октомври во 2020 година почнува да се враќа концертната активност, според новите КОВИД-препораки. За овој период истак-

натиот музиколог и уредник на емисијата „25-от час“ во која се емитува концертна програма од областа на класичната музика вели дека: „тоа е период во кој отсуството на публиката во концертните сали наметнува едно ново емотивно доживување и кај музичкиот уметник и кај телевизискиот гледач, а посебно за концертите во кој публиката има активна улога како Новогодишниот концерт од Виена“.

Со отворањето на мерките за изолација почнуваат да се подготвуваат и емисиите во студиото според КОВИД-мерките, растојание од 2 метри, и само еден соговорник.

### **Заклучок**

- Телевизиските медиуми покажаа подготвеност да се реализира музичка програма во сите услови и непогоди
- Музичката програма континуирано се емитуваше низ разни телевизиски форми
- Во разни услови за работа, новинарите ја одржуваат својата професионалност и истрајност
- Во постковид период повремено се користат некои постапки од време на КОВИД- пандемијата, како онлајн вклучувања, испратена изјава по електронски пат. Начини што овозможуваат брзина и навремено пренесување на информацијата.
- И покрај новите услови што ги наметна КОВИД-пандемијата, таа сепак успеа да создаде и можности за нови креации и нови содржини.



Нада Пешева

# ПРЕЗЕНТАЦИЈА НА УМЕТНИЧКИТЕ ДЕЛА ПРЕКУ ИНТЕРНЕТ- КАНАЛИ ЗА ВРЕМЕ НА ПАНДЕМИЈАТА ОД КОВИД-19

**Апстракт:** Презентацијата на уметничките дела во галериски или друг простор управуван од институциите од културата беше речиси оневозможен и за оние уметности и институции од областа на уметноста, кои не нужно, бараат изведба во живо пред публика како што тоа го бараат музичко-сценските и изведбените уметности. Музеите, галериите, културните центри беа затворени за публика. Истовремено, делата создадени во полето на современите визуелни уметности и новите медиуми, кои честопати го вклучуваат перформансот пред публика, видеоартот и видеоперформансот, и покрај својата статичност којашто ја поседуваат поголемиот дел од уметничките дела (слики, скулптури, фотографии, објекти, графики, инсталации и слично), постанаа достапни за публиката.

Соочени со неможноста да ја реализираат својата планирана програма во просторот што го управуваат и го поседуваат, но и да ја остварат својата примарна цел - презентацијата на уметничките дела пред публиката, и покрај својата физичка затвореност, дел од уметниците, музеите, галериите и останатите институции ја продолжија комуникацијата со публиката на социјалните мрежи и виртуелниот простор кои го нуди интернетот и комуникациските информатички платформи за аудио- и видеоповрзување. При тоа, институциите кои ја промовираат современата уметност кај нас (Музејот на современата уметност, Националната галерија во Скопје) почнаа

да ги презентираат своите содржини на начини/модуси кои до 2020 година, не често ги користеле, и станаа достапни пошироко, не само на публиката ограничена со местото на живеење. Излагањето има цел да утврди кои форми на презентација и уметнички програми се користеа во текот на 2020, но и 2021 година и дали постигнаа опфатот на публика да биде поголем наспроти физичката презентација.

**Клучни зборови:** современа уметност, дигитална уметност, КО-ВИД-пандемија.

## **Вовед**

Презентацијата на уметничките дела во галериски или друг простор управуван од институциите од културата беше речиси оневозможен и за оние уметности и институции од областа на уметноста, кои не бараат изведба во живо пред публика како што тоа го бараат музичко-сценските и изведбените уметности. Музеите, галериите, културните центри и сите останати установи од културата одреден период беа затворени за публика. Делата создадени во полето на современите визуелни уметности и новите медиуми и покрај својата статичност што ја поседуваат поголемиот дел од нив (слики, скулптури, графики, фотографии, објекти, инсталации, видеоарт, асамблажи и слично), постанаа достапни за публиката, заедно со оние дела што ги вклучуваат перформативните изведби и интеракција со публиката.

Соочени со неможноста да ја реализираат својата планирана програма во просторот што го поседуваат, но и да ја остварат својата примарна цел - презентацијата на уметничките дела пред публиката, покрај својата физичка затвореност, музеите, галериите и останатите институции од областа на културата, ја засилија комуникацијата со публиката на социјалните мрежи и виртуелниот простор што го нуди интернетот и комуникациските информатички платформи за аудио- и видеоповрзување.

Двете национални клучни установи кои ја промовираат современата уметност кај нас (Музејот на современата уметност и Националната галерија на Република Северна Македонија) почнаа да ги презентираат своите содржини и дела од колекциите на начини коишто до 2020 година, не беа практикувани или не се користеле толку често, со тоа што станаа достапни пошироко, не само на публиката ограничена со местото на живеење.

Текстот, има цел да ги утврди формите на презентација и уметнички програми кои се користеа во текот на 2020 година од страна на овие две горенаведени установи.

## **За дигиталната уметност**

Сакам да напоменам дека, интерактивното компјутерско или интернет-дело во виртуелниот простор како нова реалност, дигиталниот софтвер како алатка за изработка на уметнички дела, е секако поодамна позната опција. За разлика од материјалното (уметничко дело или делото изработено во класичниот медиум), или воопшто секое тродимензионално уметничко дело поставено во простор, дигиталните медиуми нудат можност носачот на информацијата или носачот на уметничкото дело да е поврзан со компјутерската меморија, надворешната меморија, серверот или мрежата.

Како што укажува Мартин Шперка<sup>1</sup> со своето појавување „новите технолошки уметности како што се интернет-уметноста, компјутерската уметност, електронската уметност, ‘хај-тек’-уметноста, e-mail-уметноста, мрежната уметност, уметноста на кибер просторот предизвикаа шизма меѓу ‘класичните’ и ‘новите’ медиумски уметници“. (Шперка 1999: 115).

Небојша Вилиќ во својот текст „Гледање во монитор (прилог кон одредување на празното како категорија на уметноста на интернет)“<sup>2</sup>, компјутерската, дигиталната уметност како уметност на гледање во празното, укажува дека уметноста трае додека се емитува, додека се вчитува и запишува (Вилиќ 1999: 140), а самиот виртуелен предмет е „симулација со празното“ (Вилиќ 1999: 138). Имено, делото во својата ‘материјална’ појавност, постои само додека е вклучен мониторот или компјутерот.

Но, во контекст на развојот на дигиталните технологии кои сè повеќе се јавуваат и како парадигма и нужна потреба, од аспект на дигитализација на материјалните и нематеријалните културни добра, предмети и информации, на одреден носач на информации, самото дело би можеле да го наречеме симулација на реалноста. Благодарение на постоењето на електронските медиуми, се овозможи побрзо да се прима и имитира она што е откриено во центрите од различните места во светот (Шперка 1999: 117). Придобивките од дигитализацијата, во контекст на презентација или зачувување на културата, посебно онаа од „помалите“ и недоволно промовираните културни групи „културата што е запишана на меморија или добро документирана може да биде (теоретски или виртуелно) оживеана“ (Шперка 1999: 118).

Дигитализацијата на уметничките дела и културни добра и презентација на музеите и музејските поставки преку платформата на интернет е поодамнешна практика, а на светско ниво е до толку развиена што постана неодолив дел и сегмент од развојот на музејските куќи. Оваа практика се засилува на почетокот на 2020 година со настапувањето на рестрикциите поврзани со пандемијата од КОВИД-19.

Во светски рамки се презентираа виртуелни музејски содржини, поставки и збирки, а се овозможи и пристап до многу дигитални книги и изданија.

Како пример што го издвојувам (секако еден од многуте што можеа да се прочитаат по поргалите), според натписот во весникот *Гардијан* од 23 март 2020 година, во листата на 10 најдобри виртуелни музеи и уметнички галерии во светот<sup>3</sup> се вбројани следните музеи: *Музеј „Жан Пол Гети“*, *Лос Анџелес*; *Ватиканскиите музеи во Рим*; *„Гугенхајм“ во Билбао*; *Рајксмузеум, Амстердам*; *Природонаучен музеј, Лондон*; *Музеј г’ Орсе, Париз*; *Британскиот музеј, Лондон*; *Музеј на уметноста во Саун Пауло, Бразил*; *Националната галерија во Лондон*; *Националниот музеј за модерна и современа уметност, Јужна Кореја*.

## Активности за време на пандемијата

Како и насекаде во светот, со појавувањето на пандемијата во нашата држава беше прогласена вонредна состојба со *Одлуката за утврдување на состојба на вонредна состојба* бр. 02-17/5 од 18 март 2020 година (*Службен весник на РСМ* бр. 68/2020)<sup>4</sup> по која следуваа и низа на вонредни активности, поточно ограничување на движење и забрани за користење јавен простор. Културните установи, не беа поштедени од одлуките поврзани со вонредната состојба и беа приморани да ги модифицираат своите активности и дел од нив да ги префрлат и реализираат преку своите веб-страници и профили на социјалните мрежи.

До тој момент, виртуелните содржини, како сегмент од работата на музејските институции во нашата држава, не се развиени од аспект на презентација на колекциите кои установите ги поседуваат.<sup>5</sup>

Така со своја виртуелна поставка на интернет-страниците на целата или дел од колекцијата може да се пофалат НУ ЗЗСК и Музеј, Струмица<sup>6</sup>, НУ ЗЗСК и Музеј, Прилеп<sup>7</sup>, Археолошкиот музеј на Република Северна Македонија со Виртуелната тура „100 години Трбенишиџе“<sup>8</sup>; Националната галерија, додека дел од музејските установи како Музејот на Република Северна Македонија, Музејот на град Неготино, Музејот на современата уметност и други, поставката ја имаат прикажано преку фотографии. НУ ЗЗСК и Музеј, Битола, од друга страна, пак, има поставено едукативни видеа за поставката, во кои се користи знаковниот јазик.

Како што е напоменато во уводот, предмет на истражување во овој текст и истоимената презентацијата во рамки на одржаниот симпозиум „Предизвици во културата, уметност во време на КОВИД“, на Факултетот за музички уметности на 3.12.2022 година, се активностите кои ги спроведоа Националната галерија и Музејот на современата уметност, за време на изолацискиот период.

### Случај: Национална галерија на Република Северна Македонија

Активностите на НУ Национална галерија на Република Северна Македонија за 2020 година, според условите кои ги наложи пандемијата, можат да се поделат во неколку сегменти: Онлајн, интернет-активности, изложби во физички простор и едукативна програма<sup>9</sup>.

Во текот на 2020 година НУ Националната галерија на Македонија сработи неколку значајни проекти кои се однесуваа на тековната уметничка пракса, но и на промоција и поинакво претставување на исклучително богатата колекција на Националната галерија.

Така користејќи ги можностите на интернет-просторот, активностите беа поделени на следниве:

- „Изолациски дневници“ со актуелни и актовни уметници од македонската ликовна сцена
- Серијал на дела од колекцијата „Од ризницата на Националната галерија“
- „На денешен ден“.

1. „Изолациски дневници“ е проект замислен како еден вид на уметничка архива на пандемиското време, во рамки на која беа продуцирани нови дела од страна на 24 рецентни македонски уметници кои творат на сцената, од кои 14 жени авторки. На покана на Националната галерија повиканите уметници изработиле дело во видеоформат, преку кое ги искажуваат своите чувства и ставови како сведоштво на времето поминато во изолација.<sup>10</sup>

Видеа кои се различни во форма, концепт, изглед, пристап, нивната неформалност, инвентивност се од следите автори кои одговориле на повикот: Моника Мотеска, Роберт Јанкулоски, Кристина Божурска, Ана Ивановска, Борче Богоевски, Атанас Ботев, Христина Зафировска, Вана Урошевиќ, Осман Демири, Решат Амети, Гоце Наневски, Славица Јанешлиева, Јана Луловска, Дијана Томиќ-Радевска, Верица Ковачевска, Ана Јовановска, Атанас Атанасоски, Искра Димитрова, понатаму македонските уметници од дијаспората: Глигор Стефанов – Канада, Кристина Пулејкова, Петре Николоски, Елпида Хаџи-Василева – Англија, Виолета Чаповска – Австрија, Љупка Делева – Италија, Ирена Паскали - Германија, Александар Спасоски – Германија.

Видеоделата, 20 на број, се поставени на каналот на Јутјуб на Националната галерија<sup>11</sup>, каде што пишува дека последното ажурирање е од 26 мај 2021 година.

2. „Од ризницата на Националната галерија“ претставува презентацијата на дела од богатата колекција на уметнички дела кои ги поседува Националната галерија. Активноста беше реализирана преку каналот Јутјуб, како серија од кратки видеа во траење од 1 до 2 минути, во кои наративно е предадена кратка биографија на авторот и детална стилска и естетска анализа на делото. Избрани се дел од најзначајните автори, кои со своето творештво извршиле големо влијание врз модерната и современа македонска уметност како што се: Димитар Андонов-Папрадишки, Ана Темкова, Нове Франговски, Глигор Чемерски, Петар Мазев, Петар Хаџи-Бошков, Стефан Маневски, Танас Луловски, Никола Маргиноски, Лазар Личеноски, Вангел Коџоман, Димо Тодоровски, Ѓорѓи Зографски, Родољуб Анастасов, Шемов, Ристо Калчевски,

Вељо Ташовски, Вангел Наумовски, Васко Ташковски, Омер Калеси, Жанета Вангели и други. Видеозаписите (како што е наведено во Пријавата за Конкурсот за доделување на Годишна награда „18 мај“ – Меѓународен ден на музеите за особени достигнувања во музејската дејност за 2020 година), се фокусираат првенствено на дела кои се наоѓаат во постојаната поставка на Националната галерија. Сите видеозаписи се претставени и на социјалните мрежи: Фејсбук, Инстаграм, каналот на Јутјуб<sup>12</sup> и на веб-страницата на Националната галерија.

3. „На денешен ден“ како активност за презентација на дела од колекцијата што ги поседува Националната галерија, во време на пандемија, првично бил започнат да се реализира по случаен избор на дела од колекцијата, но во 2020 година се систематизираат значајните датуми од меѓународно и национално значење, како и датуми на раѓање/смрт на македонски и странски автори, преку објава на нивни дела од колекцијата на Националната галерија. Објавите содржеа информации за творештвото на авторите, но и дела кои се наоѓаат во депоата на Националната галерија, а биле ретко изложувани. Овој серијал е активен и до ден-денес, така на пример, на 25 мај 2023 година на страницата на Фејсбук се објавени два поста посветени на сликарите Иван Велков и Владимир Георгиевски.<sup>15</sup>

Едукативните активности, исто така се одвивале со учество на деца кои своите творби и изработки направени дома на тема „Нашите херои“ и „Го сакам мојот роден крај“ ги праќале по е-пошта, а да бидат објавени на социјалните мрежи на Националната галерија, Фејсбук и Инстаграм. со хаштаг: #НашитеХерои, #OurHeroes<sup>14</sup>, и #ГоСакамМојотРоденКрај, #НационалнаГалерија, #NationalGallery.

### **Студија: Музеј на современата уметност**

Националната установа Музејот на современата уметност во периодот кога беа најголемите рестрикции и имаше забрана за посета на јавен простор, своите активности ги префрли на социјалните мрежи, на Инстаграм и профилот на Фејсбук, како и на веб-страницата на Музејот. Дел од активностите кои подразбираа филмска програма и јавни предавања се одвиваа и преку други платформи за комуникација како што е платформата ЗУМ.

Активностите на Музејот се делат на следните програмски сегменти:

1. Објавување на сите дваесет и четири броеви на списанието Големото стакло кое излегуваше во периодот од 1995 до 2009 година и првите два броја од реобновеното списание *Големото стакло* (*The Large Glass*) од почетокот на неговото излегување до 2022 на својата веб-страница и на страницата на Фејсбук.

2. Прелистување на дела од колекцијата под мотото „Музеите се затворени, но нашата комуникација продолжува, остануваме отворени преку социјалните мрежи!“. За оваа намена се користеа профилите на Фејсбук<sup>15</sup> и на Инстаграм<sup>16</sup>. Прелистувањето започна со објавата на цртеж на Дејвид Хокни „Портрет“ од 1967 година, на 13 март 2020 година на профилот на Фејсбук и на 14 март 2020 година на профилот на Инстаграм, со најавата „Музеите се затворени, но нашата комуникација продолжува, остануваме отворени преку социјалните мрежи!“ Во овие две недели ќе „прелистуваме“ дела од колекцијата на Музејот. Оваа објава на Инстаграм, има 125 допаѓања (заклучно со 3.12.2022 година). Наспроти очекувањата за брзо завршување на ситуацијата настаната од прогласената вонредна состојба во државата поради пандемијата предизвикана од вирусот КОВИД-19, овој серијал на објави завршува на 27 мај 2020 година со последна објава на делото на Душан Оташевиќ, „Чистотата е половина здравје, а нечистотата е втората половина“, боено дрво алуминиум, (1967). Меѓу останатите прикажани дела влегуваат и делата од Фернан Леже, „Корен на круша“, цртеж, (1933) со 33 допаѓања на профилот на Инстаграм; Јозеф Јанкович, „Последната вечера“, објект, (1966) со 48 допаѓања на профилот на Инстаграм; Едвардо Кац „Алба“, фотографија, (1999) со 64 допаѓања на профилот на Инстаграм; Пабло Пикасо, „Глава на жена“, масло на платно, (1963) со 295 допаѓања и други.

3. Онлајн-филмска програма реализирана од 2 до 23 јули 2020 година под името „Што е филм? Попис 2.0“ како дел од програмата за филм и видео на институцијата. Како што и пишува кураторката Кумјана Новакова, во објавата на профилот на Инстаграм на Музејот на современата уметност (објавено на 2 јули 2020), идејата за развивањето на оваа програма е: „знаењето, интернет 2.0 да се претвори во нови, радикални и револуционерни, продуктивни простори и практики над ‘надуената’ идеја за интернетот како простор за неограничена можност“. На објавата на интернет-страницата за програмата „Што е филм? Попис 2.0“ понатаму се поставува прашањето: „која е улогата и одговорноста на уметничките куратори и уметничките институции во виртуелните географии поделени со дигиталните граници кои френетично ги претвораат луѓето во корисници и нивната интеракција со (не)ограничениот избор на јавно достапното<sup>17</sup>“.

4. Објавување на снимени предавања од изминатите неколку години кои се реализирале во Музејот како тоа на Тања Бургуера од 2019 година, предавање за работа на колективот *Forensic architecture* со наслов „Разоткривање на државното насилство“ од 2018 година и слично.

5. Реализација на онлајн-предавања во рамките на Интердисциплинарната програма „Без/редие во светот на уметноста“. Како предавачи беа покачени водечки автори, теоретичари и експерти врзани со уметноста да одржат



предавање и тоа Сантијаго Забала, (Santiago Zabala) на 29 октомври 2020 година, Шантал Муф (Chantal Mouff) на 14 ноември 2020 година, Ејал Вајзман (Eyal Weizmen) на 25 ноември 2020 година, Кети Чукров (Keti Chukhrov) на 10 декември 2020 година и Џеф Диаманти (Jeff Diamanti) на 17 декември 2020 година. Предавања беа реализирани преку платформата ЗУМ, секое со почеток во 18:30 часот, а линковите за следење на предавањата беа поставувани преку официјалната веб-страница на Музејот и преку страницата на Фејсбук.

## **Заклучок**

Како што може да се види од горенаведеното, двете најголеми музејско/галериски институции од областа на современите ликовни уметности Музејот на современата уметност и Националната галерија, се отворија кон публиката преку презентација на дел од својата колекција, а што до сега не се практикувало со тој интензитет од нивна страна.

Националната галерија за својата програма и продукција на нови дела и програмски содржини ја доби и наградата на ИКОМ за Музејски проект за 2020 година, додека Музејот на современа уметност, пласираше дел од своите изданија, дел од делата во колекцијата и секако овозможи интерактивно гледање, па филмска програма и предавања на ЗУМ.

По враќањето во „нормала“ и физичко враќање на публиката во изложбените простори, активноста на Музејот на современа уметност на социјалните мрежи со претставување на дела од колекцијата престанува, а Националната галерија продолжува со активноста „На денешен ден“, што е добро за поширокото промовирање и на уметноста и секако на колекцијата, посебно за оние кои не можат физички да пристапат во секое време до установата.

И двете институции и денес имаат голема активност преку социјалните профили и на веб-страницата, но, приликите кои се наметнаа за време на рестрикциите во 2020 година, и спроведените активности во тоа, би го нарекла „време, невреме“, навистина овозможи поголем пристап на публиката до архивите и колекциите на двете установи, како можност што не беше до сега понудена во тој обем, и која и во тие моменти, можеби, и не беше доволно искористена од страна на јавноста.

## **Фусноти**

1. Шперка, Мартин, 1999, Уметност, наука и технологија: Синергизам или шизма? Неоколку забелешки за уметноста во кибер-просторот : Уметноста на интернет: 115-127. Скопје: Сорос центар за современи уметности-Скопје, Македонија.
2. Вилиќ, Небојша, 1999. “Гледање во монитор (прилог кон одредување на празното како

категорија на уметноста на интернет).“ Уметноста на интернет: 137-144. Скопје: Сорос центар за современи уметности-Скопје, Македонија.

3. The Guardian. Antonia Wilson, “10 of the world best virtual museum and art galleries tours“, 23 March 2020, (пристапено 29.11.2022) <https://www.theguardian.com/travel/2020/mar/23/10-of-the-worlds-best-virtual-museum-and-art-gallery-tours>

4. Одлукага за утврдување на постоење на вонредна состојба бр. 02-17/5 од 18 март 2020 година е достапна на <https://www.slvesnik.com.mk/Issues/4049500a3fc544da898402bee6a65758.pdf> (пристапено на: 25.5.2023)

5. Заб.на авторот: Не би навлегувала во причините зашто се овие состојби, бидејќи станува збор за состојби во културата кои се провлекуваат подолго време и се предмет на друг истражувачки труд.

6. НУ ЗЗСК и Музеј, Струмица, [http://muzej-strumica.mk/muzej/?page\\_id=467](http://muzej-strumica.mk/muzej/?page_id=467)(пристапено на: 25.5.2023)

7. НУ ЗЗСК и Музеј, Прилеп, <https://www.muzejprilep.org.mk> (пристапено на: 25.5.2023),

8. Археолошкиот музеј на Република Северна Македонија <https://amm.org.mk/> (пристапено на: 25.5.2023)

9. Тимот на НУ Национална галерија на Република Северна Македонија, 2021. Пријава за Конкурсот за доделување на Годишна награда „18 мај“ – Меѓународен ден на музеите за особени достигнувања во музејската дејност за 2020 година, Категорија: Музејски проект на годината за 2020 година, Поднесувач: НУ Национална галерија на Република Северна Македонија (поднесена на 9.5.2021 преку е-пошта до ИКОМ Македонија),

10. Податоци земени од Пријавата.

11. Национална галерија, канал Јутјуб: <http://www.youtube.com/channel/UCVLo0mAh1WV1mHpp6wCRsDQ/videos> (пристапено на 1.12.2022)

12. Канал Јутјуб на Национална галерија: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLr0E-8NLjoshxT83vF7ToK5O6OQNkyuEq> (пристапено на: 31.5.2023)

13. Национална Галерија - National Gallery - Galeria Nazionale <https://www.facebook.com/Nacionalna.galerija.na.Makedonija> (пристапено на: 30.5.2023)

14. Објавено и на порталот Cooltura.mk на 16.4.2020 година [https://www.cooltura.mk/kulturni\\_nastani/natsionalnata-galerija-gi-povikuva-detsata-da-spodelat-dela-na-tema-nashite-heroi](https://www.cooltura.mk/kulturni_nastani/natsionalnata-galerija-gi-povikuva-detsata-da-spodelat-dela-na-tema-nashite-heroi) (пристапено на: 29.5.2023)

15. Страницата на Фејсбук на Музејот на современата уметност (<https://www.facebook.com/msuskopje>), постои од 2 октомври 2008 година како што може да се прочита од информациите за самата страница (пристапено на: 15.5.2023)

16. Профилот на Инстаграм на Музејот на современата уметност постои од јуни 2014 година со едно преименување, и во моментот е msuskopje, <https://instagram.com/msuskopje?igshid=Y2IzZGU1MTFhOQ==> (пристапено на: 15.5.2023)

17. Објава на интернет-страницата на Музејот на современа уметност од 13.6.2020 година <https://msu.mk/event/%d1%88%d1%82%do%be-%do%b5-%d1%84%do%b8%d0%bb-2-0/> (пристапено на: 25.11.2022)

## Користена литература

1. Вилиќ, Небојша. 1999. „Гледање во монитор (прилог кон одредување на празното како категорија на уметноста на интернет).“ Уметноста на интернет: 137-144. Скопје: Сорос центар за современи уметности-Скопје, Македонија
2. *Одлука на за утврдување на состојба на вонредна состојба* бр. 02-17/5 од 18 март 2020 година (*Службен весник на РСМ* бр. 68/2020), достапна и на <https://www.slvesnik.com.mk/Issues/4049500a3fc544da898402bee6a65758.pdf> (пристапено на: 25.5.2023)
3. Тимот на НУ Национална галерија на Република Северна Македонија, 2021. „Пријава за Конкурсот за доделување на Годишна награда 18 мај – Меѓународен ден на музеите за особени достигнувања во музејската дејност за 2020 година, Категорија: Музејски проект на годината за 2020 година“, Поднесувач: НУ Национална галерија на Република Северна Македонија (поднесена на 9.5.2021 на е-пошта до ИКОМ Македонија),
4. Шперка, Мартин, 1999. „Уметност, наука и технологија: Синергизам или шизма? Неколку забелешки за уметноста во кибер просторот.“ Уметноста на интернет: 115-127. Скопје: Сорос центар за современи уметности- Скопје, Македонија.

## Веб-страници

Археолошкиот музеј на Република Северна Македонија

Поставка и изложби, виртуелна тура „100 години Требенишге“ (пристапено на: 15.5.2023)

[https://my.matterport.com/show/?m=1zAEcXfadcX&utm\\_source=47](https://my.matterport.com/show/?m=1zAEcXfadcX&utm_source=47)

<https://amm.org.mk/>

Музеј на современа уметност

Настани „Што е филм 2.0“ од 13.6.2020 (пристапено на: 25.11.2022)

<https://msu.mk/event/%d1%88%d1%82%d0%be-%d0%b5-%d1%84%d0%b8%d0%bb-2-0/>

Музеј на современа уметност

Настани „Онлајн-предавање на Сангијаго Забала (пристапено на: 25.11.2022)

<https://msu.mk/event/%d1%81%d0%b0%d0%bd%d1%82%d0%b8%d1%98%d0%b0%d0%b3%d0%be-%d0%b7%d0%b0%d0%b1%d0%b0%d0%bb%d0%b0-%d1%83%d0%bc%d0%b5%d1%82%d0%bd%d0%be%d1%81%d1%82%d0%b0-%d0%b3%d0%bb%d0%be%d0%b1%d0%b0%d0%bb%d0%bd/>

Национална галерија

3Д-виртуелна тура низ Даут-пашин амам (пристапено на: 29.5.2023)

[https://my.matterport.com/show/?m=seBXUrNdika&fbclid=IwAR2rKGAJDREhTwY6UHbNAJgPZY\\_Kj1IG9pBtphoEbyauxVTVaagDvP2eB0c](https://my.matterport.com/show/?m=seBXUrNdika&fbclid=IwAR2rKGAJDREhTwY6UHbNAJgPZY_Kj1IG9pBtphoEbyauxVTVaagDvP2eB0c)

<https://nationalgallery.mk/>

Веб-страница на НУ ЗЗСК и Музеј, Струмица

Виртуелна поставка (пристапено на: 25.5.2023)

[http://muzej-strumica.mk/muzej/?page\\_id=467](http://muzej-strumica.mk/muzej/?page_id=467)

Веб-страница НУ ЗЗСК и Музеј, Прилеп

Прилеп Музеј (пристапено на: 25.5.2023),

<https://macedoniafromabove.mk./prilep/index.htm?language=mk&media->

name=Archaeological%20Museum.

<https://www.muzejprilep.org.mk>

Веб-страница НУ ЗЗСК и Музеј, Битола

Музеј за сите (пристапено на: 25.5.2023),

<https://muzejbitola.mk/muzej-za-site/>

Cooltura.mk

Културни настани: Националната галерија ги повикува децата да споделат дела на тема „Нашите херои“ на 16.4.2020 година (пристапено на: 29.5.2023)

[https://www.cooltura.mk/kulturni\\_nastani/natsionalnata-galerija-gi-povikuva-detsata-da-spodelat-dela-na-tema-nashite-heroi/](https://www.cooltura.mk/kulturni_nastani/natsionalnata-galerija-gi-povikuva-detsata-da-spodelat-dela-na-tema-nashite-heroi/)

Facebook

Национална Галерија - National Gallery - Galeria Nazionale (пристапено 30.5.2023)

<https://www.facebook.com/Nacionalna.galerija.na.Makedonija>

Facebook

Музеј на современата уметност Скопје / Museum of Contemporary Art Skopje

<https://www.facebook.com/msuskopje/>(пристапено на: 25.11.2022)

Instagram

ngm\_skopje На денешен ден (пристапено на: 25.5.2023)

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17969644211024954/>

The Guardian

Antonia Wilson, “10 of the world best virtual museum and art galleries tours“, 23 March 2020, (пристапено на: 29.11.2022)

<https://www.theguardian.com/travel/2020/mar/23/10-of-the-worlds-best-virtual-museum-and-art-gallery-tours>

YouTube

Национална галерија - Nacionalna Galerija @national.gallery.of.macedonia Уметнички дневници (пристапено на: 25.11.2022)

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLr0E-8NLjosgGwv9hb8sWWPfrISgF54to>

YouTube

Национална галерија - Nacionalna Galerija @national.gallery.of.macedonia Великани на макеоднската уметност (пристапено на: 25.5.2022)

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLr0E-8NLjoshxT83vF7ToK5O6OQNkyuEq>

## БАЛЕТ ПОД МАСКИ

**Апстракт:** Пандемијата предизвикана од вирусот КОВИД-19 ја дочекавме како непознатица, како бариера што нè одвои од секојдневието што го познававме како нормално. „КОВИД-деновите“, во буквална смисла, беа шок. Шок што нè натера да се исправиме пред една непознатица и да се запрашаме: „А што сега и како понатаму?“ Дали постои решение и какво ќе биде тоа? Тешко прилагодливо, барем за мене, но и за повеќето сценски уметници. Како балерина, морам да признаам дека тој период, кога се соочивме со непознатата, беше едно од најнепосакваните искуства. Затоа што животот на секој танчар се одвива во сала и под сценските светла. Се бараа и се најдоа некои решенија. Одеднаш се вклучи интернетот како реална можност нешто да се поправи, да се доведе до некоја нормалност тоа наше секојдневие, нашата посветеност или едноставно љубов кон она што го правиме - танцувањето. Но како? Мал простор, многу помалку часови поминати во вежбање на техниката. И така со денови, во надеж дека старото ќе се врати, дочекавме да се вратиме во салите, нашиот втор дом. Но овој пат повторно нешто ново – во сала, но зад маски...

**Клучни зборови:** танц, класичен балет, маска, вежби, онлајн.

## **Предизвиците во танцот се танцуваат**

Пандемијата предизвикана од вирусот КОВИД-19 ја дочекавме како непознатица, како бариера што нè одвои од секојдневието што ние го познававме како нормално. „КОВИД-деновите“ во буквална смисла беа шок. Шок што нè натера да се исправиме пред една непознатица и да се запрашаме: А што сега и како понатаму? Дали постои решение и какво ќе биде истото?

Тешко прилагодливо, барем за мене, но и за повеќето сценски уметници. Како балерина, морам да признаам дека тој период, кога се соочивме со непознатицата, беше едно од најнепосакуваните искуства. Затоа што животот на секој танчар се одвива во сала и под сценските светла. Се бараа и се најдоа некои решенија. Одеднаш се вклучи интернетот како реална можност да се поправи, да се доведе до некоја нормалност тоа наше секојдневие, нашата посветеност или едноставно љубов кон тоа што го правиме, на она на што сме се посветиле. Но како? Мал простор, многу помалку часови поминати во вежбање на техниката.

Пандемијата од КОВИД-19 ме дочека на крајот на средното училиште. Последна година, период кога треба да се допостават темелите, да се научат уште многу нешта, да се заклучи едно поглавје од животот на секој млад човек. Промените дојдоа нагло и некако не ни беа сфатливи. Скоро секој млад човек би се израдувал кога ќе слушне онлајн-настава или часови од дома: „Супер нема да одиме на училиште“, но за нас, младите балерини што сонувавме со отворени очи и одвај чекавме да зачекориме на сцената ова беше целосна непознатица. Како ли ќе одржуваме часови онлајн кога нашата табла и креда беа салатата и клавирот, кога нашиот ум требаше паралелно да работи со телото? И тогаш, додека повеќето наши соученици се радуваа на онлајн-настава, за поспивање до подоцна и следење на часовите во пижами и кафенце покрај себе, ние се соочивме со една поинаква онлајн-настава... Собата морав да ја прилагодам за да можам да вежбам балет. А сè уште ги паметам зборовите на една од моите први професорки која ме насочуваше во балетот: „Балет не се вежба дома, без надзор. Можеш да се повредиш“. Но, сега морав. Лиолеум наместо килим, импровизиран стап. Се обидував со рачките на плакарите и на вратите, но не. На крај поставивме стап и наставата можеше да почне. Пречки во интернет-врската, паѓање на системот, лош звук, но полека се привикнувавме...

Вежбавме во своите соби додека родителите во другата соба за првпат имаа можност да слушнат како звучи еден час по класичен балет или модерен танц или карактерни игри... Но не беше токму така. Не. Во балетот постојат основи и правила кои секој балетски танчар буквално ги живее секој ден, но и секој ден ги учи. Пред сè самата репетиција дури и на наједноставните движења што ги учиме од самиот почеток на нашето балетско образование, па сè до најкомплексните движења се насочени кон постигнување непрекорност, ако

можам да кажам блиску до совршенство на сцената... Да бидеме искрени, со нашите камери од дома, телефоните потпрени на комодите или на купишта книги, не може да се долови вистинската слика, поточно професорот не може да види дали вистински правилно и добро се изведува вежбата, дали некој маркира и зошто го прави тоа во моментот – оправдано или можеби затоа што тој ден нема сила за вежбање поради губење на кондицијата стекната за време на секој нормален час во балетска сала. Да не заборавам, вежбите скокови, каде што ни е потребна огромна концентрација, а секако и простор каде што ќе можеме да ги изведуваме и да ги вежбаме во усовршување на техниката на самите тие... Е тогаш се јавува вистинскиот проблем. Ниту една соба, просторија во домот не може да замени ниту една четвртина од салата. Значи импровизација – и тоа повеќе замислена. Јас лично во мојата соба можев да изведам дел од вежбите поставени за на средина и малите скокови при кои нема речиси никакво движење, меѓутоа тоа е многу мал дел од вежбите предвидени за секој балетски час. Би го издвоила часот поддршки односно дуетен танц – едноставно не беше изводлив. Дома немаме партнер, а близок допир не смее да има. Корона е!

И така со денови, недели, месеци... во надеж дека старото ќе се врати, на вистина дочекавме да се вратиме во салите, нашиот втор дом. Но, овој пат повторно нешто ново – во сала, но зад маски, со стриктно наведени правила за однесување во време на корона. Возбудата беше огромна, несвесни што нè очекува таму. А таму, означени позиции кој каде треба да стои, два метри оддалеченост од секој одделно, нема блиски контакти со никого и задолжително – маска. А маската си беше посебен момент – задушва додека вежбаш и танцуваш, по извесно време се соочуваш со заморот затоа што не можеш убаво да ги наполниш белите дробови со кислород. Те скокотка на лицето, едноставно почнува да ти го одзема вниманието додека се трудиш да се сконцентрираш на телото, на поставеноста. Во тие моменти полека почнавме да стануваме и свесни колку всушност изгубивме за време на онлајн-часовите. Слободата на движењата, будното око на професорките и вистинското опкружување кога повторно зачекорив во салата сепак ми беа ветер в грб да продолжам, да вежбам да надоместувам и во себе да си повторувам: „Да не се повтори никогаш повеќе“. Се навикнувавме, но никогаш сосем. Одрозот во огледалото со покриено лице беше само една празна слика. Танцот е нашиот јазик со кој говориме, комуницираме и пренесуваме пораки, но не без внесена емоција во движењата и пред сè експресија на лицето што ја пренесува љубовта и магијата на сите што уживаат во него. Дали би можела болката на Есмалда да се пренесе само со игра или со непрекорната техника на класичниот балет? Се разбира дека не. Експресијата го следи движењето, ја истакнува емоцијата, ја дораскажува приказната што публиката ја гледа на сцената. Вториот поразителен момент во тој период беше – бесконтактност. Поточно, со оглед на тоа што

една од препораките за заштита од КОВИД-19 беше и без блиски контакти, тоа автоматски значеше бесконтактна игра или во нашиот случај без поддршки. Навистина, постојат балетски претстави во кои нема игра со партнер, како на пример „Болеро“, што ја гледавме на сцената за време на пандемијата и што беше вистинско освежување во времето кога сите уметнички сцени, барем кај нас, беа згаснати. Но сепак беше претстава што барем малку ја задоволи жедта на балетските играчи желни да ги почувствуваат светлата над себе и цврстиот под под нозете, да се почувствуваат живи, а воедно и да се задоволи жедта на љубителите на балетот. Но решение за класичните балетски претстави коишто се составен дел од нашиот репертоар во тој период немаше. Сепак, на секој од нас на прво место ни беше и секогаш ќе ни биде здравјето.

Понекогаш се прашувам, како ќе изгledаше тоа сите претстави да почнеа да се изведуваат под маски? Како на пример, при појавата на балетот, кога постојано се танцувало со маски само поинакви од медицинските што ги користевме ние? Не, всушност не сакам ни да замислам, затоа што искрено сметам дека на долги патеки во балетот треба да паднат сите маски.



# ТАНЦОВАТА ЕДУКАЦИЈА ВО ВИРТУЕЛНИОТ СВЕТ

**Апстракт:** Користењето на виртуелноста и виртуелниот простор сè повеќе се активираше и се интензивираше во пандемискиот период. Според западните принципи, виртуелниот свет не е непознат во областа на едукацијата, но кога станува збор за спецификата на уметноста и танцот, постојат многу дискутабилности за неговата адекватност и функционалност. Танцот е жива материја која се изразува преку физикусот и телесноста. Но надоградувањето и пронаоѓањето на нови хоризонти не доаѓа од комфорната зона, туку преку истапувањата надвор од неа. Без воопшто да можеме да го замислиме тоа претходно, бевме фрлени во виртуелноста како единствен простор со кој располагаме и адаптивноста беше единствениот начин за егзистирање. Талкајќи низ непознатото, стигнавме до трансформативност. Дали таа трансформативност е повеќе концептуална или применета, дали истата отвори нови врати во современиот свет на танцот и живеењето и каков импакт има сето тоа врз танцовата едукација, се само дел од прашањата до чии одговори стигнавме низ изминатиот период. Сепак, и овде можеме да се сретнеме со различни искуства, ставови и мислења, но сето тоа е во ред, бидејќи разноликата перцептивност го обојува светот на танцот. Ќе ги разгледаме предностите и недостатоците на алатките кои се користат во виртуелниот свет и со тоа би оставиле простор на селективен избор во однос на нивната примена.

**Клучни зборови:** танц, едукација, виртуелност.

## **Вовед**

Почетокот на 2020 година донесе многу промени во секојдневниот живот на луѓето и нивните навики. Карантинот, забраната за користење на јавниот простор, намалената социјализација, затворањето на училиштата, универзитетите, фирмите, институциите и префрлањето на целиот животен тек на далечинско функционирање се само дел од нештата со кои одеднаш требаше да се справиме. Од аспект на едукацијата, онлајн-следењето на наставата беше начин како да се продолжи со истата, но во одредени сфери и предмети тоа одеше полесно, а други ученици и наставниот кадар се справуваа со потешкотии. Изведувачките уметности, меѓу кои танцовата, беа дел од предметите во едукативниот систем кои наидуваа на проблеми при ваквиот начин на одржување на наставата. Онлајн-технологиите не може да се аплицираат секаде на ист начин и постојат сфери каде што комуникацијата лице во лице и користењето на соодветен работен простор се од есенцијално значење. Почетоците и адаптацијата беа стресни, хаотични и турбулентни. Учениците не можејќи веќе да го споделуваат заедничкиот простор за вежби, ги претворија своите дневни соби, спални соби, кујни, во простори за вежбање, каде што се сретнуваа со несоодветен под и мебел и други предмети како препреки за изведба. Стресот при промената и сложеноста за нормална реализација на вежбите, лесно започна да доведува до пад на мотивацијата кај учениците.

## **Танцот како дел од виртуелноста**

Погледнато од гледна точка на танцовата уметност, таа одамна се здоби со потребата да ја прегрне модерната технологија како дел од изведбеноста и едукацијата. Технолошките иновации уште во 20-тиот век започнуваат да бидат дел од перформативноста, а компјутерите и интернетот се места каде што младите истражуваат, се здобиваат со сознанија и го зголемуваат својот видик. Разликата овој пат е што виртуелноста стана единствено, а не опционално средство за реализација. Во почетоците се лугаше низ начините и местата за остварување на онлајн-средбите, а набрзо се актуализираа (веќе постоечки, но за нас не толку користени) и создадоа нови платформи кои со своите алатки успеваа да доловат подобра комуникација, видливост и интеракција.

Виртуелното танцово учење понуди нови педагошки филозофии и истражувања, а истовремено ги сврте младите кон користење на дигиталните уреди за едукативни активности и цели. Далечинското спроведување на танцовата настава ги направи учениците посвесни за лимитациите од аспект простор и време (дел од теоријата за движење на Лабан) и ја зголеми нивната одговорност кон самите себе. Овој начин на работа ја разви креативноста, како и теорискиот и методскиот аспект на движењето. Понуди разнолики опции како да се одржи духот на изведувачите, со отворени часови од различни шко-

ли, трупи, педагози, до кои инаку потешко би стигнале физички, но можеме виртуелно. Театрите постојано емитуваа дигитализирани танцови претстави, можеме да бидеме дел од изложби, да влеземе виртуелно во музеи, галерии, дури и во најдалечната точка на светот. Публиката се продлабочи, интровертните успеваа да се изразат себеси, луѓето со попреченост добија можност да бидат инволвирани. Се реализираа и сè уште се реализираат бројни балетски фестивали и натпревари, каде што емитувањето оди преку видеоснимки, а со тоа се намалуваат и трошоците од аспект на пат и престој.

Секако, тоа не може да парира во целост на физичкото присуство на учениците и нивните педагози во балетските сали, но успеа да се наметне како начин на учење кој ги пополнува празнините во светот на танцот.

## **Методологија**

Вака зборувајќи, на долго и на широко, можеме да најдеме на различни гледишта, мислења, приоди кон виртуелната едукација генерално и виртуелната едукација во танцот. За подобро разбирање на индивидуалните искуства, перцептивноста и односот кон овој период на дистанцирано учење во областа на танцот, како педагог во ДМБУЦ „Илија Николовски-Луј“, направив анкета на учениците со кои работам преку одговарање на 10 прашања во однос на нивните лични доживувања во изминатиот временски интервал. Прашањата ја опфаќаат личната рефлексивност на младите танчари преку нивните физички, психички, емотивни и просторни искуства.

Целта на оваа методологија е да стигнеме до сознанија за тоа со какви реални предизвици се сретнуваа нашите ученици обидувајќи се да вежбаат и да учат онлајн, а истовремено да навлеземе во тоа какви промени би можеле да се направат за поуспешна далечинска едукативна средина.

Квалитетот на онлајн-наставата се воспоставува во зависност од низа фактори како: местото на живеење и просторот со кој располагаат, можноста за снабдување со балетски под, стап и сл., можноста за изолирање од останатите членови на семејството во домот, поддршката и мотивацијата од родителите и педагозите и др. Зависно од овие фактори сите ученици се сретнуваат со различни доживувања, така што едни имаат повеќе позитивни искуства од други.

## **Простор**

Еден од најголемите проблеми за учениците е недостигот на доволен простор за изведба на сите елементи, особено за посложените движења како вртешки и скокови. Повеќето од нив споделуваат дека колку и да успеваа да го адаптираат својот простор во домовите, сепак присуството и текот на часот

во сала е неспоредлив. Дури 75% од анкетираниите ученици набавиле балетски под, стапови и огледала во својот дом и успеале да прилагодат просторија во која ќе ги сместат. И покрај тоа, 50% од нив велат дека немале услови за квалитетно вежбање. Останатите ученици велат дека за вежбите на стап успеале да се вклопат во просторните лимитации, но не и за вежбите на средина и скоковите. Само еден анкетирани ученик се изјаснува дека во неговиот дом имал доволно простор за изведба на сите танцови елементи. Од анкетираниите ученици 40% имале простор кој бил изолиран од достапноста на другите членови за време на часовите, додека другите 40% во зависност од времето и денот, некогаш споделувале ист простор со своите родители. Дваесет проценти од учениците наведоа дека ја користеле дневната соба, како најголем простор во нивниот дом, но таму постојано минувале другите членови од семејството.

### **Квалитетот на онлајн-наставата/ разлики од наставата со физичко присуство**

Уште еден од предизвиците со кои се справуваа учениците е дали преку онлајн-наставата се успева да се совлада предвидената програма. Деведесет проценти од нив сметаат дека не чувствувале напредок, односно доживеале стагнација кај себе во овој временски период, токму поради неможноста да ги изучат и да ги изведат сите движења. Дел од нив се изјаснуваат дека имале проблеми и со интернет-конекцијата која го усложнувала следењето, а следувале и чести вклучувања и исклучувања од платформите поради технички проблеми. Исто така од музички аспект, имале потешкотии со следењето на музиката поради доцнење на звукот, слабата јачина на звукот на уредот што го користат, а со тоа и тешко следење и синхронизирање со групата. Една од ученичките смета дека од овој аспект позитивноста ја наоѓа во тоа што имала повеќе време за себе и успевала да прави дополнителен стречинг и подни вежби за зајакнување на мускулатурата на телото, одржувајќи се во физички добра форма. Осумдесет проценти се изјаснуваат дека нивниот интерес и посветеност опаднале во периодот на ваквиот вид едукација, поради многуте потешкотии со кои се справувале за реализација на наставата. Дел од учениците се изјаснуваат дека им недостигала социјализацијата и работата во група, што дополнително ги демотивирало. Исто така, сметаат дека индивидуално успеале да работат на себе, но чувството за групна работа, масовни сцени, ансамбл и сл., нема начин како да биде надополнето. Учениците поради изолираноста не успеваа да го следат предметот *Њоггришки*, односно партнерската работа им недостигаше, а истата успеваа да ја совладуваат само теоретски. На прашањето дали наидуваа на разбирање, поддршка и мотивација од страна на родителите и педагозите, тие 100% го потврдуваат ова, велејќи дека нивните педагози максимално се обидуваа да го одржуваат нивниот дух и ентузијазам, воедно и да ги разбираат при препреките со кои индивидуално се

сретнуваат. Сите ученици се благодарни на своите родители што им помагале во наставата набавувајќи ги потребните реквизити или едноставно грижејќи се да не го нарушуваат нивниот простор за вежбање. Една од ученичките вели: „Мојата професорка имаше разбирање за сите потешкотии што ги имавме при вежбањето во тесен простор и во присуство на домашните, а моите родители ми овозможија сè што ми беше потребно и се трудеа да бидат тивки, макар што и тие работеа од дома.“ За среќа кај ниту еден од нашите ученици не се јавија несакани повреди при вежбањето од дома.

### **Позитивни искуства од онлајн-наставта**

Шеесет проценти од учениците онлајн-наставата не ја доживуваат како позитивно искуство. Дел сметаат дека истата е во ред, но за краток временски период и како алтернативна замена на физичкото присуство. И покрај тоа, сите успеваат да видат позитивни страни од овој виртуелен предизвик во танцот. Некои сметаат дека тоа е истражувањето на нови простори за работа и развивање поголема адаптивност кај самите нив. Друг ученик кажува дека за него било многу полесно да се изрази самиот себе, своите чувства и емоции пред екранот, отколку во сала. Една ученичка го кажува следново: „Позитивната страна беше што можевме да присуствуваме на часови и работилници одржани од познати танчари од целиот свет и мислам дека почнавме повеќе да го цениме времето поминато во сала и со луѓе.“

### **Негативни искуства од онлајн-наставата**

Фактот дека негативните страни на дигиталната настава по танц не се малку е неоспорен. Како што до сега можевме да согледаме најголемите проблеми за учениците се немањето доволно простор за изведба, неможноста за совладување на елементи кои бараат физичко пренесување, контактот наставник – ученик, прекините во интернет-конекцијата, невозможното точно следење на музиката, неможноста на педагогот секогаш да ги забележи грешките на малите екрани, губењето на социјализација и опаѓањето на мотивацијата поради сите овие фактори.

### **Заклучок**

Генерално погледнато, животот во фазата КОВИД-19 имаше големо влијание врз сите ученици и педагози од областа на танцот. Не беше едноставно да запловиме во непознатото и да останеме секогаш ведри, мотивирани и полни со амбиција. Танцовата уметност е нешто што се изработува во сала и се пласира на сцена, пред публика. Но животот во овој период не можеше да

ни ги понуди овие луксузи на постоењето. А нам, луѓето, ни останува да се трансформираме онака како што многу пати тоа сме го правеле низ вековите, зависејќи од условите и можностите што се наметнуваат. Сепак, најзначајната мисија од целото ова искуство беше да се сочуваме здрави заедно со нашите блиски и да наоѓаме начини како ќе го потхрануваме нашиот дух.

Преку индивидуалниот фидбек од учениците со кои работам базиран на нивните лични искуства, успеваме да разбереме што и зошто ги натерало да го почувствуваат далечинското учење како позитивен или негативен период во нивниот танцов развој. Преку истражувачкиот процес, согледав дека дел од учениците се благодарни за овој период поради можноста да минуваат повеќе време со своите семејства и да развиваат поголемо чувство на вреднување на малите, секојдневни нешта во животот, додека други го опишуваат како осамен, исцрпувачки период во кој се сретнувале со различни психички и емотивни нестабилности.

Со оглед на тоа дека до сега никогаш не сме ја имале потребата едукативната страна на танцот да ја ориентираме исклучиво кон дигитализација, не постоеше претходно направен шаблон за тоа како и кон што да се водиме. Сè се развиваше во моментот и се адаптираше со цел да даде возможно најпродуктивни резултати.

Но исклучително значајно е меѓусебно да се поддржуваме, да се надополнуваме, да се надградуваме. Можеби виртуелното учење во танцот не е најидеалната алатка, но е начин кој помага во дополнително развивање и отворање нови хоризонти. Пандемијата ни ја зададе можноста да го прошириме начинот на кој гледаме врз танцот. Стримувани или филмувани перформанси и други виртуелни материјали имаат големо значење, па дури и во овој период кога настаните во живо повторно се вратија во сила. Само потсетете се колку тешко било порано да се замисли дека ќе може виртуелно да се видите со некого и да разговарате на својот мобилен телефон, додека тој се наоѓа на илјадници километри далеку од вас. Сега истото се случува со достапноста до перформансите. Наместо да купувате авионски билет за Њујорк и да трошите огромна сума за бродвејски мјузикл, истиот може да го гледате на вашите екрани. Чувството да го доживеете во живо и виртуелно не е исто, но е начин.

Плус, последниве години, а со особен замав во пандемскиот период, користењето на VR-технологиите (Virtual Reality) станува сè поинтересно и открива светови за кои не сме ни свесни дека постојат. Виртуелната реалност во танцот е медиум преку кој проекциите на технологијата ги спојуваат случувањата во реалниот и виртуелниот свет. Но тоа е една сосема друга тема, за која можеби некогаш би зборувале, некој следен пат. А до тогаш, можеби и би успеале овие алатки да ги пренасочиме кон танцовата едукација и да најдеме продуктивен (не дискутабилен) механизам за нивно соединување.

## Користена литература

**Whitely, Shaila. Rambarran, Shara.**

2016. *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. Oxford: Oxford University Press





# ВЛИЈАНИЕТО НА КОВИД-КРИЗАТА НА РАЗВОЈОТ НА МЛАДИТЕ УМЕТНИЦИ И НЕЈЗИНИОТ ОДНОС СО НЕЗАВИСНАТА СЦЕНА ВО ЗЕМЈАТА

**Апстракт:** Во овој текст се презентираат и се разгледуваат искуства и мислења на млади уметници, претставници на независната сцена во Република Северна Македонија и влијанието на КОВИД-кризата врз нивниот развој и работа. За таа цел поделени се три периоди на анализа: почетокот на КОВИД-кризата (2019), периодот од 2020-2021 година, во кој уметничките институции функционираа со намален капацитет и беа присутни голем број правила и протоколи, и почетокот на 2022 година, како период во кој културните и уметничките институции продолжија да функционираат со полн капацитет и без дополнителни рестрикции. Анализата има цел да докаже дека и покрај непријатностите и предизвиците кои КОВИД-кризата ги постави пред младите уметници, сепак таа резултираше со пресврт на независната сцена во земјата и појава на голем број независни театри, здруженија, организации и слободни уметници, кои се насочија кон своето сопствено творештво и креираа содржини за помали и насочени групи, на тој начин пронаоѓајќи соодветна публика за своите потреби. Се поставува прашањето како да продолжи да се гради и да опстојува независната сцена од оваа точка во која се наоѓа во моментот, на кој начин и со кои институции може и треба да соработуваат младите уметници за да се оформи ефикасна и одржлива сцена, која ќе понуди соодветни можности за младите уметници.

**Клучни зборови:** изведбена уметност, независна сцена, КОВИД-криза, млади уметници.

Во овој текст се разгледува развојот на изведбената уметност во периодот на КОВИД-пандемијата, со фокус на независната сцена во земјата. Се поставува прашањето дали пандемијата, покрај огромниот број препреки што ги постави за уметничкиот свет, сепак имаше и некакво позитивно влијание врз развојот на истиот, што е причината за тоа и дали дополнително може да се креираат услови во кои ќе продолжат овие активности. Со цел да се добијат релевантни информации за состојбата на независната уметност во периодот и по завршетокот на КОВИД-пандемијата, покрај истражувањата на активностите поврзани со културниот и уметничкиот сектор, беше спроведена анкета во која беа вклучени триесет испитаници, млади уметници кои работат и творат како дел од независната сцена во различни сектори во земјата (танчари, актери, кореографи, режисери, драматурзи и сл.).

## **Вовед**

Со почетокот на КОВИД-пандемијата во декември 2019 година и нејзиното пристигнување во земјата во февруари 2020 година, секој сегмент од секојдневното дејствување беше подложен на промени и период на прилагодување. Така, изведбените уметности се насочија кон виртуелниот свет во потрага по алтернативни алатки. Благодарение на големиот број онлајн-часови, работилници, курсеви, целосни прикази на претстави, дискусии, поткасти и слично, одеднаш огромна палета информации, која претходно не беше достапна, особено не во таа мера и особено не за уметниците од нашите простори, за кои поради различни причини (во најголема мера финансиски) честопати нема пристап до одредени информации, стана достапна и тоа по многу пристапна цена или, пак, бесплатно, со цел да им се излезе во пресрет на уметниците кои во тој момент немаа услови да креираат, да работат и да заработуваат. Овој чекор овозможи една многу плодна размена на информации, идеи и техники, отвори простор за дискусија помеѓу уметници од различни дисциплини, места на живеење, услови, возрасти и искуства. Како за сопствено креативно одржување и надградување, така и за емотивна и психичка поддршка, оваа размена играше огромна улога во понатамошниот развој на ситуацијата. Првобитниот удар на новите информации, новите колеги, вмрежувањата, интернационалните размени и виртуелните алатки, ја поттикна креативната мисла на уметниците, па така се изродија голем број онлајн-претстави и перформанси. Но и покрај тоа, беше присутна потребата изведбената уметност да се отргне од екраните.

Со цел да прибере информации за состојбата на независната уметност во земјата и да направи точна категоризација на случувањата во периодот на пандемијата, авторот спроведе анкета. Анкетата се состоеше од 11 прашања, од кои: 7 со понуден избор и 4 со одговор од отворен тип. Анкетираните испи-

таници беа млади уметници од различни области: танчари, актери, драматурзи и режисери кои творат како дел од независната изведбена сцена.

Според резултатите од анкетата и истражувањата на авторот, овој прв период на КОВИД-кризата може да се подели на три поткатегории:

- Поткатегоријата ИСТРАЖУВАЊЕ се појавува како последица на можноста за посетување онлајн-часови, работилници, следење претстави и пристап до огромна база на пишани и видеоматеријали, како и поткасти, размени и слично, и егзистира паралелно со нив. Овој период се карактеризира со истражување на голем број нови техники, стилови и пристапи кон творештвото. Интересно е да се разгледа оваа категорија од аспект на пристапот на младите уметници, односно уметниците кои дипломираат токму пред пандемијата, или, пак, ги завршуваат студиите во текот на пандемијата. Во оваа поткатегорија младите уметници сè уште се поставуваат во улога на „ученици“ и целат кон собирање што е можно повеќе информации и способности од оние што ги сметаат за соодветни „учители“ или, пак, „ментори“. Според резултатите од анкетата дури 93 проценти од испитаниците учествувале на онлајн-предавање/работилница/семинар во текот на пандемијата. Како младите, така и поискусните уметници во голема мера експериментираат со просторот кој им е достапен - се заземаат некарактеристичните простори, па така проби и работилници никнуваат во парковите, паркинзите, на алтернативни локации, најчесто на отворено, поради строгите рестрикции и најчесто фокусирани на индивидуална работа или барем работа на доволно безбедно физичко растојание помеѓу вклучените учесници.

- Втората поткатегорија се јавува како последица на константниот прилив на нови информации во виртуелниот свет и предизвикува нова фаза - ЗАСИТЕНОСТ. Истражувањата покажуваат дека уметниците поминуваат различен период во оваа поткатегорија: некои се задржуваат подолго, некои наизменично неколкупати влегуваат од првата во втората и обратно. Деведесет проценти, односно 27 испитаници, изјавија дека во текот на пандемијата се почувствувале заситено или креативно блокирано и дека таа состојба се појавила повеќе од еднаш. Оваа поткатегорија има огромна важност за независната сцена, бидејќи од оваа заситеност и соочување со неизбежноста на ситуацијата, повеќе несвесно и во позадина, отколку како ударна вест, започнува да се гради идејата за носење нешто ново на сцената и пронаоѓање на своето место на неа.

Медиумски изјави за настани поврзани со независната изведбена сцена (пристапено на: 14.5.2023)

<https://www.slobodenpecat.mk/nezavisniot-teatar-zlaten-elec-so-izvedba-na-nekolku-pretstavi-odbelezhuva-tri-godini-od-osnovanjeto/>

<https://www.slobodenpecat.mk/domot-na-umetnikot-kako-scena-pretstava-pod-gotveno-vo-skopsko-chucher-sandevo/>

<https://novamakedonija.com.mk/zivot/>

[kultura/%D0%B8%D0%BA%D1%81-%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B0%D1%82-%D0%B5-%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%98%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82/](https://www.slobodenpecat.mk/kultura/%D0%B8%D0%BA%D1%81-%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B0%D1%82-%D0%B5-%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%98%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82/)

- Од тука се јавува третата поткатегија, ТВОРЕЊЕ и таа настапува како неизбежен дел од уметноста и задачата на уметникот, односно споделување на креативната мисла со светот. Оваа поткатегија дотолку повеќе го потврдува фактот дека уметникот мора да твори и ќе го пронајде своето место без разлика на понудените услови. Се појавуваат перформанси на алтернативни локации, наменети за малубројна публика, а уметниците максимално се служат со креативни решенија, за да можат да ги реализираат своите идеи на начин кој ќе биде соодветен и безбеден. Оваа поткатегија е особено важна за младите уметници и настапува постепено од моментот кога учениците започнуваат да се соочуваат со фактот дека повеќе не се ученици. Шокот на реализацијата дека оттука натаму се самите одговорни за напредокот во својата кариера, наспроти претходната ситуација, во која се заштитени од институција (академија), кој е нормален и очекуван по завршувањето на студиите, овој пат е дополнително засилен од неизвесноста на ситуацијата поради пандемијата.

Во периодот 2020-2021 година уметничките институции полека се враќаат кон функционирање, но тоа се одвива со намален капацитет и голем број правила и протоколи. Младите уметници се осмелуваат да се вратат во студијата, индивидуално или, пак, во мали состави и започнуваат да работат на свои проекти. Голем дел од оваа работа не се базира на никаква финансиска поддршка - единствено на желбата за креативно изразување и потребата за пронаоѓање на своето место на сцената. Поради фактот дека не постои никаква финансиска поддршка, целосното дејствување на секој ваков поединец или колектив се потпира на сопствената или базата на знаења и способности на неговите членови, па така сите дополнителни познавања или, пак, желба за надградување на способностите во други дисциплини претставува плус. Членовите пишуваат предлог-проекти, водат маркетинг, социјални мрежи, креираат и монтираат видеа, контактираат со сите потребни соработници и слично. Според резултатите од анкетата 66,7 проценти од учесниците освен улогата на изведувач/уметник, преземале и дополнителни задачи со цел да се оствари проектот. Овој процес е макотрпен, бидејќи КОВИД-пандемијата е сè уште во тек и секојдневно се појавуваат нови случаи, неретко и помеѓу самите членови на колективот. Поради ова, честопати процесот на креација застанува и започнува повторно по колективен карантин и ред други секојдневни предиз-

вици. Дополнително, условите за изведба се менуваат од ден на ден, зависно од моменталната ситуација, па така и институциите се приморани да делуваат соодветно со рестрикции и безбедносни мерки.

Секој од овие уметници и мали колективи кои творат има одредена порака која сака да ја пренесе, односно сака да искомунцира со одредена публика која резонира со нивното творештво. Поради намалениот капацитет на институциите, целната група, односно публиката до која креативниот тим сака да допре мора да биде многу внимателно специфицирана и целиот маркетинг кој се води да биде насочен точно кон оваа мала група луѓе. Од гледна точка на големи продукции и национални изведбени институции малобројната публика несомнено претставува предизвик, но од аспект на мал колектив на млади уметници е одличен почеток за градење нов бренд, односно ново присуство на независната сцена. Дури 80 проценти од испитаниците изјавиле дека КОВИД-пандемијата за нив отворила нови креативни полиња, кои во спротивно не би ги истражувале или би ги истражувале во друг период од животот. Во овој период, на независната сцена никнуваат неколку нови колективи и поставуваат свои дела кои се посетувани од публика од различен тип: дел од неа се долгогодишни следбеници на изведбените уметности или, пак, и самите се дел од независната сцена, дел се публика која, заситена од досегашната сцена, се радува да се сретне со нова креативна енергија, а пак дел од публиката за прв пат се запознава со изведбените уметности.

Почетокот на 2022 година, носи нов период во кој културните и уметнички институции продолжуваат да функционираат со полн капацитет и без дополнителни рестрикции. На голема радост на независните уметници, зголемениот капацитет носи и поголем број публика која покажува интерес да ги проследи претставите и останатите активности. Настаните имаат и соодветна медиумска покриеност, со што дополнително се информира пошироката јавност за творештвото на младите уметници. Се остваруваат и интердисциплинарни соработки, како и колаборации помеѓу новите колективи.

Кон крајот на 2023 година се поставува прашањето што е потребно да се направи за овој развој да продолжи да се случува.

Мислењето на младите уметници главно е насочено кон потребата за јавен простор во кој ќе може да се сместат повеќе изведбени колективи кои ќе формираат репертоар што тековно ќе може да се посетува. Тие веруваат дека постоењето на физичкиот простор ќе ја групира сцената и ќе овозможи продукциите да бидат системски поддржани, а не случајни. Институции од овој тип, како што се Младинскиот културен центар, ЈАДРО и Социјалниот центар „Дуња“, веќе постојат и на младите уметници им ги нудат своите просторни и технички капацитети, во најголема мера која условите им ја дозволуваат. Сепак, се работи за центри кои веќе се домаќини на огромен број активности

и настани и не се во можност да понудат услови за креирање континуитет на тековен репертоар, па така не се соодветно решение на овој проблем. Младата независна сцена има потреба од јавен простор кој ќе биде специјализиран за изведбени уметности и барем неколку пати во неделата јавноста ќе има прилика да проследи различни изведби. Јавниот простор треба да биде опремен барем со основни технички потреби: сценски простор од минимум 8x8 метри во кој ќе се одвиваат изведбите, основни услови за музика и светло и простор за публика. Доколку постои ваков простор и тој се одржува од државата, односно не се очекува од колективите самостојно да ги покриваат трошоците за кирија, тогаш дел од продажбата на билетите би можела да се користи како хонорар за изведувачкиот тим, а дел како влог кон понатамошни креации.

Како решение за одржливост на овој простор, придобивање и едуцирање нова публика и позиционирање на уметноста како дел од секојдневието на човекот, можни се повеќе активности:

- Претстави кои говорат за актуелни теми, теми кои се од интерес за пошироката јавност
- Едукација преку уметност и уметничка едукација
- Уметност и туризам и
- Уметност како алатка за маркетинг

Пред сè, за да се привлече публика на претставите, нивната тематика мора да биде блиска до публиката. Задача на уметникот е да говори за теми кои се актуелни и ја засегаат јавноста. Тој треба да поставува прашања, да коментира и да прикажува ситуации на интелегентен и креативен начин, со цел да посочи и поучи, како и да придонесе кон подобра социјална и општествена средина.

Уште еден многу важен аспект на одржливоста на независната сцена и поддршка кон работата на младите уметници, а истовремено соодветна алатка за да се придобие нова публика е едукацијата. Таа може да биде:

- уметничка едукација - членовите на колективите би можеле во попладневните часови, кога нема изведби, или, пак, за викенди, да одржуваат креативни работилници за деца и возрасни, преку кои учесниците би можеле одблиску да се запознаат со бенефитите на изведбените уметности,
- едукација преку уметност - пообемно користење на изведбените уметности при изучувањето на училишните предмети.

Во развиените земји во светот во голема мера уметноста и едукацијата се преплетуваат и изведбените уметности се користат за предавање на „страшните“ предмети, како што се математика, физика, хемија, биологија... Погледот на овие тематика низ очите на уметноста им овозможува едно интересно и иновативно искуство, како на учениците, така и на едукаторите, кои ќе се

здобијат со нови алатки за предавање на материјата, а резултатите од овој пристап се многу позитивни. Младите уметници од независната сцена се согласуваат дека образовниот систем кај нас треба да претрпи големи промени и да се најде начин за вклучување на телото во едукативниот процес, кој во нашата земја претежно се фокусира на логичката математичка и лингвистичката интелигенција, а ги занемарува останатите видови интелигенција. Харла Ханафорд, реномиран биолог, наградувана авторка и едукаторка, детално го опишува процесот на учење кај децата на различни возрасти и проблемот кој се јавува денес поради прекумерното користење на технологијата во едукацијата, но и во секојдневниот живот<sup>3</sup>. Таа се осврнува кон теоријата за различните типови интелигенција на психологот Хауард Гарднер<sup>4</sup> и дава повеќе примери како уметноста може да биде решение за овој тип проблеми преку интеграција на учењето и движењето и креирање умствено, но и телесно здрави и свесни индивидуи.

Уште една опција за позиционирање на уметноста е туризмот. Младите колективи би можеле да бидат ангажирани како уметничко-туристички водичи на зададени историски локации, каде што наместо просто набројување на историските факти, целата приказна ќе биде направена во форма на интерактивен перформанс. Притоа публиката ќе има прилика да се запознае со историјата, но и да биде целосно вклучена во искуството. За нив ова ќе биде едно незаборавно искуство, од кое ќе научат, но и ќе ја „доживеат“ случката на еден посебен начин.

За крај, уметноста веќе во голема мера постои и е дел од маркетинг-индустријата, но што ако се размислува за дополнително развивање на оваа нејзина улога. Би можела да се создаде база на податоци во која ќе стојат биографиите и примери од креативното творештво на млади уметници, до која фирмите и компаниите би имале пристап. За маркетинг-потребите на овие бизниси, тие би можеле да ангажираат еден или повеќе уметници, со цел да се осмисли маркетинг-кампања за нивниот производ, каде што преку уметнички дела во формат кој им е потребен на фирмите/компаниите ќе се промовира нивниот производ или услуга.

## **Заклучок**

Секоја од овие идеи може да се развива и да се дополнува, а секако постојат и многу други пристапи кон уметноста кои ќе овозможат таа не само да опстојува, туку навистина да напредува и да се надградува низ годините. Можеме да забележиме дека и покрај непријатностите и предизвиците кои КОВИД-кризата ги постави пред младите уметници, сепак кризата резултираше со пресврт на независната сцена во земјата и појава на голем број независни театри, здруженија, организации и слободни уметници кои се насочија кон своето сопствено

творештво и креираа содржини за помали и насочени групи. Овој пристап кон уметноста може и треба дополнително да се развива, бидејќи во нашата земја постои креативен дух и иницијатива и вреди да се вложува во независната сцена и уметниците кои ја сочинуваат.

## Фусноти

1. Објави за онлајн-работилници

<https://dancingopportunities.com/international-dance-day-online/>

<https://www.dancingalonetogether.org/>

2. Медиумски изјави за настани поврзани со независната изведбена сцена (пристапено на: 14.5.2023)

<https://www.slobodenpecat.mk/nezavisniot-teatar-zlaten-elec-so-izvedba-na-nekolku-pretstavi-odbelezhuva-tri-godini-od-osnovanjeto/>

<https://www.slobodenpecat.mk/domot-na-umetnikot-kako-scena-pretstava-pod-gotveno-vo-skopsko-chucher-sandevo/>

<https://novamakedonija.com.mk/zivot/kultura/%D0%B8%D0%BA%D1%81-%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B0%D1%82-%D0%B5-%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%98%D0%B0-%D0%BD%D0%B0-%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82/>

<https://www.slobodenpecat.mk/prvata-premiera-na-nezavisnoto-teatarsko-zdruzhenie-shtrih-kje-se-sluchi-vo-bitola/>

<https://www.slobodenpecat.mk/pretstavata-upm-kje-bide-izvedena-vo-mkc/>

<https://www.slobodenpecat.mk/pretstavata-vistinskiot-zapad-denes-i-utre-e-na-repertoarot-vo-mkc/>

<https://www.slobodenpecat.mk/akterkata-angela-stojanovska-kje-go-izvede-performansot-sram-vo-javna-soba/>

<https://www.slobodenpecat.mk/teatarska-pretstava-mamutot-nikoj-ne-smee-da-umre-od-neznaenje/>

<https://www.slobodenpecat.mk/zapochna-so-rabota-nezavisniot-teatar-otpishani/>

<https://www.slobodenpecat.mk/proekt-tanc-transformator-za-reobmisluvanje-na-lokalnata-tancova-zaednica/>

<https://www.slobodenpecat.mk/ogromen-uspeh-za-tancharite-adrijana-danchevska-i-dejan-bitrovski-vo-belgrad/>

<https://www.slobodenpecat.mk/jovanovski-lelovac-performansot-draga-republiko-zboruva-za-izgradba-na-podobro-opshtestvo/>

<https://www.slobodenpecat.mk/tea-begovska-so-festivalot-teatarski-evropski-alternativi-sakame-da-gi-preispitame-novite-umetnichki-formi/>

<https://www.slobodenpecat.mk/muzichki-spektakl-na-chetiri-mladi-akterki-kje-se-odrzhivo-javna-soba/>

<https://novamakedonija.com.mk/zivot/magazin/triptih-spoj-na-tri-umetnosti-na-skverot-jas-i->



ti-vo-debar-maalo/

ВЕЧЕРВА ВО МКЦ: Премиера на „ГЛУМиЦИ“ - нова театарска претстава на Аргопија - Ес-пресо (espreso.mk)

3. Hannaford, Carla

2005. *Smart moves: Why learning is not all in your head*, Salt Lake City, Utah: Great River Books.

4. Gardner, Howard

1993. *Multiple Intelligences: New Horizons in Theory and Practice*, New York City, Basic Books.



# THE VIRUS OF CHANGE IN THEATER PRODUCTION: DISMANTLING TRADITION OR THE GOOD SIDE OF A PANDEMIC

**Abstract:** Theatrical production during the pandemic testifies to the long-known experience that the development of theatrical art is conditioned by the development of technology. Emphasizing or denying that influence is ultimately about theatrical pluralism or the approach producers and artists choose to create a theatrical reality with. The online environment and screen culture are not topics that were particularly activated during the pandemic. The problem arose when that topic became the only possibility. Theaters have faced the digital paradigm in different ways. While some were ready to welcome the possibility of adapting and acting in an online environment, others realized that they were far from the digital paradigm. The pandemic experience has confronted us with the necessary digital transformation in various aspects. We are witnessing either the absence of reaction or proactive solutions that very quickly lead to opportunities for action and creation. A possible classification of examples is from resistance to acceptance, from clumsy to innovative, and from locked to open. The cold screen was slowly warming up, and the need for empathy led to emotion, despite the insistence that theater is a living art. The pandemic has imposed new approaches, knowledge, and skills.

**Keywords:** theater pluralism, digital transformation, theater production.

Digital transformation of theaters during the pandemic has led to a series of open questions, and one of the key questions is how ready the theaters were for digital transformation. Aspects of digital transformation are the main problematic question of my work. In the first months of the Covid-19 pandemic, theater faced the issues of the online environment. Although it was not a fresh topic for theater, in the context of the pandemic, it was an artificial necessity. There was a need to present or produce theatre content beyond the boundaries of the existing physical (stage) space. Such circumstances led to a potentially new and more diverse audience, and it was the first good effect of the pandemic on the theater. It produced a global presentation of theater. Theaters opened their archives, and then special channels such as the ones on YouTube were created. Theaters have created a special repertoire on the Internet, such as streaming performances.

The question of the quality and functionality of the websites of theaters themselves, the digital platforms, the quality of audio-visual production, and the quality of recorded performances had been opened. An overview of such content shows that, even before the pandemic, some theaters had high-quality video production and website architecture that supported a successful life in the online environment, while others were faced with not having any of that.

It is precisely this circumstance that is the first necessary change, or the virus of change as important as the result of the pandemic:

- *Quality of video production and standards of audio-visual production of theatrical performances.* The life of the play, thus, becomes unlimited and enters the media space. It is a topic of importance for theatrology and for future research into theater production. The topic is also important for the popularization of theater.

It is important to highlight the following aspects:

- Cultural institutions and theaters should invest in the digitization of collections, the creation of digital content, and communication;
- Application of digital technology in theater art presents a great challenge of connecting researchers, or scientists and programmers on the one hand, and performers, actors, and directors, on the other;
- Multimedia enrichment of existing forms.

Let us remind ourselves that the topic of digitalization was not fresh during the pandemic. The topic caught some of the theater community by surprise, and the question is whether it has become a priority topic even after the pandemic.

There are other examples, such as the European Theater Lab project initiated by the **European Theater Convention (ETC)**. The European Theater Lab seeks to connect and introduce theater arts into the world of digital media through

changes in the way theater art is created, produced, shared, and commercialized. This project is but an invitation to programmers, artists, theater professionals, and decision-makers in the field of culture. Digitalization of culture is ultimately a question of cultural policy. With this project, ETC initiates new theater models through the establishment of new challenges: digital dramaturgy, actors with specific performance skills, and creative technicians. In the end, it is not only about the cooperation of different theaters, styles, and professionals but also about communication and the combination of tradition and innovation.

What follows is but another example of change, the creative production or aesthetic use of new media in theater.

Examples of performances created using Zoom, or produced with mobile phones, testify that there has been a repertoire that has become competitive with classical performances. Such examples testify that artists quickly adapted to the digital interface, using the possibilities of network communication. The performers got closer to the audience in a new way, and vice versa.

Therefore, cultural institutions and theater should invest in the digitization of collections, the creation of digital content, and communication with users adapted to the modern moment. The application of digital technology in theater art represents a great challenge of connecting researchers, scientists, and programmers, on the one hand, and performers, actors, and directors, on the other. What we are emphasizing is multimedia enrichment of existing patterns in theater production and presentation.

Many theaters came up with the idea of showing performances online through their official website and YouTube channel. The theater was largely directed to the social networks Facebook and Instagram. In the end, I would like to present two theater performances created during the pandemic. Later in the paper, I shall present some other important examples of theater production during the pandemic.

ZOOMOTEL was founded in 2020 near the Earth's equator, in a year of great turbulence and reflection. Conceived as an experiment in theater and cinema, ZOOMOTEL strives to offer our guests a window into a new possibility of live performance, where geography is irrelevant, where time zones are fluid, and where global guests can gather in one place. ZOOMOTEL is a live theater event created for the here and now and limited to just 25 audience participants each night, who check into virtual "rooms."

The author of the project is Thaddeus Phillips. Phillips' studio is transformed into a magical motel room where time stands still, mysterious and illuminating stories emerge around the world, and analog objects take on their powerful meaning. New York-based magician Steve Cuiffo has invented a series of interactive magic

and illusions for this unique evening of adventurous theater about the lost souls of the past, our new global reality, and the possibilities of the future.

### **Comments:**

“Thaddeus Phillips stars as a motel guest trapped in his room after the door mysteriously disappears. With inventiveness and spitefulness, Phillips uses various objects to transport us to Las Vegas, the Mojave Desert, and aboard the Titanic, leading us down a rabbit hole of amazing magic tricks. This uniquely immersive and technically beautiful dizzying phantasmagoria will delight you with the way it seamlessly connects the audience and the artist. “ <https://www.carrefourtheatre.qc.ca/en/show/zoo-motel/>

“Most incredibly and extraordinarily, ZooMotel is the real, real theater: although it defies all the classical definitions of this art form, it manages to assert its essence. The essence is the encounter between someone performing and someone watching. They may be far away, but they’re still together - this is the power of a unique, immersive creative experience online.”

Octavian Saiu, International Association of Theater Critics

Example two: *Assembly machine* (Radnička cesta, Montažstroj, Zagreb, Croatia). Digital theater. A never-before-performed workers’ play. Mini online series. A film made of 15 fragments. image and sound were recorded with an iPhone 12 Pro Max device. this is but a hybrid media work. The digital premiere of the project was streamed on the Telegram mobile application on a separate channel.

At this year’s (2022) Budva Theatre City festival, a video of the play was shown in the official selection of the festival’s drama program. Whether a play or a movie is an open question. What I believe is that I watched theater.

Instead of a conclusion, let us define the question of how prepared the cultural system was for times of crisis and why some cultures and their segments insist persistently on the absence of digital transformation.

# **LINKA: MAKROPULOS** **(THE MAKROPULOS LINE),** **A CELL-PERFORMATIVE** **WALK**

## **Specificity of Theatre Productions during Czech Covid Dramaturgy**

Covid dramaturgy in the rich Czech theater culture has brought a number of memorable projects. Prague National Theatre introduced the cycle of projects called *Theater Outside the Theater. Drama Project of the National Theater not only for Quarantine Hours.* (Divadlo mimo divadlo. Projekt Činohry Národního divadla nejen pro časy karantény.) Those projects were looking for an alternative way of staging compared to classical performances. For example, *Linka: Makropulos* (inspired by Karel Čapek's plot), represents one of the specific theatrical experiences, where an actor navigated a single spectator via cell phone throughout Prague city and where they were interactively involved in the story.

The other projects were carried out by alternative theatre ensembles. The wider center of Prague was occupied by thirteen creative teams composed of young theatergoers who were a part of The Balcony Prague program. They all got the same assignment – to stage the “balcony scene” from Shakespeare's *Romeo and Juliet* translated by Martin Hilsky. There were no limits to the imagination. The results of many different interpretations brought different approaches to site-specific staging, and the most important was to keep the audience active during the difficult period. The individual ascents, lasting a maximum of ten minutes, were repeated with breaks to enable to see as many of them as possible during a single afternoon walk through the city. The audience surely recognized that the two-meter distances between the actors were observed without exception. The organizers had only asked them not to get too close to Romeo. He was already under pressure from his love confession, so it was good to leave him

at least some privacy. Theatre critic Natálie Bulvasová comments that it is not important to evaluate the outputs critically or aesthetically because the point of the site specific was to take people out of their homes. “After a long time, it was a reminder that theater transmits energy regardless of where it takes place.” [Bulvasová 2021:9] The scenes were repeated several times a day, and the Balcony Prague was a one-day project.

One of the largest car parking in Prague also became a huge auditorium. It brought a great multi-genre Art Parking Festival, which provided dozens of theater performances, concerts, and film screenings, which could be seen from the comfort of their own cars. Another interesting project created during the Covid dramaturgy was a video portal called Dramox, where many theatre productions from all over the world could be watched. Dramox is based on the similar idea as Netflix, but it brings video records from the theatre performances.

In this work, we are to introduce more on *Linka: Makropulos* performed by the National Theatre in Prague.

### **Linka: Makropulos Dramaturgical Selection**

The National Theatre required the audience to have a charged phone and be on time at the designated place in Prague. These were the two conditions for participating in the one-hour cell walk, during which the viewer was to talk to the “337-year-old singer” on the phone about her life along the roughly three-kilometer route. The performative walk was named *Linka Makropulos (The Makropulos Line)*. Each audiowalk was unique, because it depended on the answers and reactions given on-spot. Some people gave up the walk because they were not ready to participate in it, as one was supposed to steal an envelope from an unknown person in the street (who, actually, was an actor).

To the dramaturgist Marta Ljubková, the essence was an almost continuous phone call, “on which the viewer is with someone who guides them a bit and shows Prague to them differently than usual. By becoming the mediator of the production, the viewer discovers that the whole world around them transforms into theater.” [Čtvrtlíková 2021] They wanted that someone, in short, by establishing a connection with a theatrical character, inevitably began to perceive the world around them as a theatrical performance.

### **The Makropulos Case by Čapek**

During his work as a dramatist in the Prague Municipal theater in Královské Vinohrady, Karel Čapek wrote the play *The Makropulos Case* (1922). Like *R.U.R.* (1920), this is also a utopian drama, although the author called it a comedy in three



acts. Through detective work, the author discovers the fate of Elina Makropulos, the daughter of an alchemist in the service of Emperor Rudolf II, who ruled at the end of the 16th century. It was inspired by Prague from the Rudolfinian period, when alchemists were obsessed with finding an elixir that would make people immortal. One of them was Elina's father, who, by the order of the emperor, tested his elixir of life on his own daughter. In that way she lived to be three hundred and thirty-seven years old. Only in the third act does Čapek reveal the identity of the ravishing and cruel heroine: she was born in 1584, lived under various names, Elisa Miller, Eliana McGregor, Ekaterina Mishkin, Eugenia Montez, was a singer, gave birth to over twenty children and was with many men. At the end of the third act, Emilie Marty, under pressure from the fictitious court of justice, admits that she had come to the Kolenati office to get hold of the parchment on which the recipe for the elixir was written, which was in the archives of the Prus family. The old man, even though had given the recipe to the others, refuses to give it away this time.

With longevity, Čapek demonstrates pessimism and life. As long as life lasts is enough for us, we need to live it to the fullest. The drama was also composed in 1925 by the Czech composer Leoš Janáček, and it has been successfully performed both on the drama and opera stage in the Czech Republic and around the world.

### **Linka: Makropulos Directed by Emil Rothermel**

The director decided to work on the plot by Karel Čapek, which deals with the intriguing relationship between life and death, pandemic's interesting topic. With Čapek, this theme was omnipresent during his writing. The main protagonist, Evelina Makropulos, is in her dressing room all the time, apparently after the end of a play, because, at one point, someone brings her flowers. Her devotees knock on her door and bore her. The questions she asks the spectator on the phone are of existential importance and represent the core of Čapek's play. Although based on the motifs of Čapek's play, the dramaturgy was lead by Čapek's spirit. Even though the flow of the play depended a lot on the response of the audience, the female actors tried to return the flow of the plot to the staged line because they still had to stick to certain agreed points.

The first Czech scene in the Theater Outside the Theater pandemic project looked for a "substitute" and, at the same time, a full-fledged form of a classical performance. *Linka: Makropulos*, directed by The Academy of Performing Arts in Prague (*Akademie múzických umění v Praze*) student Emil Rothermel (born in Bremen, and studied political science at the University of Leipzig), represents one of the attempts to find a different – and epidemiologically safe – format for a specific theatrical experience. The phone walk is based on the audiowalk principle, but it takes into play not only the uniqueness of the place yet also the

interaction of the participants. The form based on improvisation, which the alternative groups have experimented with, this time, unexpectedly, relies on motifs from the classical theater literature.

„We tried to create a form that could work even under the strictest measures, and I dare say that we came up with a form that makes sense even when the Covid measures cease to apply“, [Reslová 2021] explains director Rothermel. His start point was that the performance should take place live and with the feeling that it matters what happens here and now, so that there is no possibility of correction or repetition. Rothermel, therefore, describes the project as theatrical, even though it does not take place on stage. “We have a female actor and a viewer who share, if not directly, physical space, then at least time,” [Ibid.] he adds.

Kateřina Císařová, who appears on the other side of the phone, alongside the other female actor (Jindřiška Dudziaková, Anna Fialová, Veronika Lazorčáková, Lucie Polišenská, Pavla Beretová, Pavlína Štorková), admits that the performance is emotionally demanding. “One has to be incredibly present and attentive to what the viewer is saying, so that it can then be developed and advanced in the conversation”, she explains. According to her, the participants of the walk talk to Emilie Marty about personal topics, and it is difficult to step deeply into the intimate zone of a stranger they do not even see. “However, it is important to keep the conversation simple”, emphasizes Císařová, yet, without frivolity and in such a way as to create a relaxed “safe space”. It is said to be difficult, yet, so far, it has been successful in most cases.

Just as all the female actors experienced the walk in the position of the viewer, the director Emil Rothermel and the dramaturg Viktor Prokop had tried it many times as well. In the building of the National Theater, where each of the performers has her own „call center“, they listened to the female actors on the phone. The most valuable was the feedback from viewers who took test walks. Everyone talked a lot about Emilie Marty, what she could be like, how she could react to various questions and situations, so that the female actors had something to start from in the interview.

### **A Performative Interpretation**

The unusual experience *Linka: Makropulos* had its official premiere on May 20, 2021. It was played only during the pandemic closure, because the director himself stated that it no longer worked. The audience no longer believed in this concept, and the actors sometimes did not even finish the play.

The heroine of the famous Čapek’s play inspired young director Emil Rothermel and female actor Kateřina Císařová to create a performance over the phone for a single spectator. During a walk around Kampa in Prague’s city center, she talks to

Emilie Marty and has to make a fateful decision. Few steps from Kamp Museum, on the bank of the Vltava, the phone rings at the appointed time. The participants knew they would hear from one of the seven female actors rotating in the project and spend a bit over an hour on the phone with her, just like anyone who would buy a ticket.

At previously agreed time, the phone rings. “Hello, this is Evelina”, she says. The first sentences are uncertain. Both sides estimate what they can expect from each other. The viewer knows that there is a female actor on the other side of the line. On the other hand, the female actor has no idea whether she would be interviewing a man or a woman, let alone what they do, how old they are, or what experience they have. She has a script to follow at least in outline, and the viewer can freely decide what to say or do, whether to accept the proffered touching, or let her near them.

“What are you wearing? Won’t you be cold? What do you see around you?” she asks. They describe a spray-painted wall, guys on the stairs, and a couple sitting with their feet over the water. A woman’s voice leads them on, they walk around the statue of a seated woman and look at the detail of her back. They talk about it, and, suddenly, it may seem to them as if they are entering into a special relationship, into another dimension, with a place that they may even know well. It all seems as if the park and the people in it gradually becomes a backdrop, a stage.

After a quarter of an hour of conversation, it is not difficult to fall into the illusion of closeness, especially when the woman’s voice immediately turns the conversation from the sculptures at Kampa to philosophical topics art, body and aging, love... One may be surprised to hear themselves say things out loud that would normally be afraid to even think about, let alone say. The unique mixture of anonymity and intimacy is liberating. Of course, one can keep their distance and let the second plan run in their head: they have been talking for a long time, and now she might have a problem getting back to the script. Or one would ask themselves: How much does she, the female actor, speak for herself now?

Emilie, Evelina, or Elina will sometimes interrupt the conversation during the journey around the Old Town and the viewer is to be tasked to speak again at a specific place. The viewer is left on their own, trying to orientate themselves where to go. The initial immediacy and magic of an exceptional experience can fade a little, the story takes over. The script begins to take hold, the introspective dialogue turns into a brisk fight inspired by the story of Čapek’s play. The original point is approaching, it is not appropriate to reveal it anymore.

### **The Makropulos Case in the Former Yugoslavian Countries**

In the Yugoslav environment, Čapek’s drama had a different fate than his other plays. The first translation of *The Makropulos Case* (*Věc Makropulos*) was

published by Milutin Ignjačević in 1927 in Belgrade under the title *The Makropulos Secret* (*Makropulosova tajna*, Beograd: Univerzalna biblioteka 1927). However, the Belgrade production which the translation was created for did not take place, as Predrag Jirsak (1989: 281) notes. In the same article, the author states that *The Makropulos Case* has never been staged on Yugoslavian stages.

In the mid-1920s, Slovenian theaters again turned to Czech plays (Langer, Hilbert, Scheinpflug, Scheinpflugová, Brothers Mrštík, Kvapil, Hašek...) and Karel Čapek, the leading Czech author staged on Slovenian stages, gained more attention. After his first Slovenian production of *R.U.R.*, *The Makropulos Case* (*Stvar Makropulos* or *Tajna dolgega živaniija*) appeared on the stage of the Slovenian National Theater in Ljubljana on October 20, 1928. The play was directed by Osip Šest (translated into Slovenian by Fran Bradač). The newspaper *Slovenski narod* thought extensively about Čapkova's play in the state, which was published two days after the "very successful" premiere. Čapek was once again compared to world-class writers and recognized as an exceptional author. [Čapek 1928:6]

However, in addition to the Slovenian production, the Croatian audience also had the opportunity to see Janáček's opera version in English (*The Makropulos Affair*) in Zagreb, hosted by London's Sadler's Wells Opera in 1965.

The reasons why, after the successful Slovenian production, *The Makropulos Case* was never presented on the Yugoslav stage, are difficult to determine precisely. Yet, it is necessary to mention the negative response to Čapek's play by Božo Lovrić, a playwright and theater critic who had lived in Prague since 1911 and was, apparently, present at the premiere at the Municipal Theater in Královské Vinohrady on November 21, 1922, directed by Karel Čapek. With a delay of several months, his article "Česko pismo" was published in the Zagreb newspaper *Savremenik*: "Karel Čapek went against the flow again, and this time, he was mainly interested in entertaining the audience as best as possible. He did not spare even the cheapest means to convince the audience how comic he is. In one place he says that the Holy Scriptures are a thing that belongs in the scrapyard. [...] He has the courage to be convinced of his own infallibility". [Lovrić 1923:17]

The latest version of *The Makropulos Case* with a preface in the translator's interpretation by Hasan Zahirović was published twice in Bosnian; in a magazine in 2010 and in a collection of dramas in 2014 [see Reference List].

### **Timelessness of the Work**

Many of Karel Čapek's plots speak to the present as clearly and concretely as if written today. The question remains whether it is really just the genius of Čapek's texts, about which there is no dispute, or whether many of the human qualities he wrote about and warned against are, in short and unfortunately, immortal

and, thus, present even in our time. *The Makropulos Line* significantly pushed the boundaries of the theater and brought an interesting and refreshing site-specific dramaturgy.

## Reference List

**Bulvasová, Natálie.**

*Když kritika není podstatná.* Hybris, DAMU, 40/2021, p. 9.

Online: <https://www.hybris.cz/kdyz-kritika-neni-podstatna> (accessed 2023 June 15).

**Čapek, Karel.**

Stvar Makropulos, *Slovenski narod*, Prosveta, 22 October 1928. p. 6.

**Čapek, Karel.**

Slučaj Makropulos. *Riječ*, Književni klub Brčko distrikt, r. IV, č. 1-2, 2010: p 13–61.

**Čapek, Karel.**

2014. *Sabrane drame*. Brčko: Književni klub Brčko distrikt.

**Čapek, Karel.**

2008. *Věc Makropulos*. Praha: Arthur.

**Čtvrtlíková, Kristýna.**

*Po Praze s třisetletou hrdinkou Věci Makropulos. Herečky Národního divadla budou volat lidem na procházce.* 19.5.2021.

Online: <https://www.informuji.cz/clanky/8697-linka-makropulos/> (accessed 2023 June 15).

**Jirsak, Predrag.**

1988. „Recepce díla Karla Čapka v Jugoslávii“. *Slavica pragensia XXXIII Karel Čapek*: 328 Praha: Univerzita Karlova: (article in the book)

**Lovrić, Božo.**

Češko pismo – Makropulos od Karela Čapeka, *Savremenik*, 1923. p. 17.

**Reslová, Marie.**

Audiowalk jako bojovka. Herečky Národního divadla v roli Emilie Marty volají divákům. 18 May 2021.

Online: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/audiowalk-jako-bojovka-narodni-divadlo-linka-makropulos/r~b31ed7ceb7d811eb8335ac1f6b220ee8/> (accessed 2023 June 15).

## Импресум

Ars Academica 9

Број 9, година VIII, Скопје 2023

## Ars Academica

Меѓународно научно списание за изведувачки уметности

International scientific journal for performing arts

Број 9, година VIII, Скопје 2023

N. 9, Year VIII

ISSN 1857-9477

Главен и одговорен уредник/Editor in chief: **Ана Стојаноска/Ana Stojanoska**

Меѓународен уредувачки одбор/International Editorial board:

Ана Марија Боља / Ana Maria Bolya (Hungarian dance academy, Hungary), Дејв Вилсон (Викторија универзитет – Велингтон, Нов Зеланд) / Dave Wilson (Victoria University of Wellington, New Zeland), Лада Дураковиќ (Музичка академија, Пула, Хрватска) / Lada Durakovic (Academy of music, Pula, Croatia), Зоран Живковиќ (Филолошки факултет, Белград, Србија) / Zoran Zivkovic (Faculty of Philology, Belgrade, Serbia), Мишел Павловски (Институт за македонска литература, Македонија) / Mishel Pavlovski (Institute for Macedonian literature, Macedonia), Александра Портман (Универзитет Берн, Швајцарија) / Alexandra Portman (University of Bern, Switzerland), Роберт Саздов (Факултет за уметности и општествени науки, Австралија) / Robert Sazdov (Faculty of Arts and Social Sciences, Australia), Леон Стефанија (Универзитет Љубљана, Словенија) / Leon Stefanija (University of Ljubljana, Slovenia), Ана Стојаноска (Факултет за драмски уметности, Скопје, Македонија) / Ana Stojanoska (Faculty of drama arts, Skopje, Macedonia), Соња Здравкова-Џепароска (Факултет за музичка уметност, Скопје, Македонија) / Sonja Zdravkova – Dzeparoska (Faculty of music arts, Skopje, Macedonia)

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

Published by: **University „St. Cyril and Methodius“ – Skopje, Faculty of drama arts – Skopje and Faculty of Music Arts – Skopje**

За издавачот: **Бесфорт Идризи (декан, ФДУ Скопје),  
Дарија Андовска (декан, ФМУ Скопје)**

For the publisher: **Besfort Idrizi (dean, FDA Skopje), Darija Andovska (dean, FMA Skopje)**

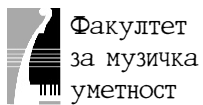
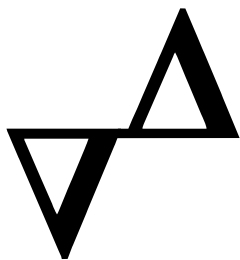
Лектор на македонски јазик/Macedonian language editor: Тодорка Балова/Todorcka Balova

Превод од англиски јазик и јазична коректура на англиски јазик: Елена Пренцова

English translation and language editor: Elena Prendjova



# ArsAcademica



Факултет  
за музичка  
уметност



Факултет  
за драмски  
уметности

Скопје / Skopje, 2023