



**УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ - СКОПЈЕ  
ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ**



**МЕНАЦИРАЊЕ И РЕПУТАЦИЈА НА ЈАВНИТЕ  
КУЛТУРНИ ИНСТИТУЦИИ**

**ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА**

**МЕНТОР**

Вон. Проф. Д-р Сашко Насев

**КАНДИДАТ**

М-р Мери Георгиевска

**Скопје**

**2015**



**УНИВЕРЗИТЕТ “СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ” - СКОПЈЕ**  
**ФАКУЛТЕТ ЗА ДРАМСКИ УМЕТНОСТИ**

*Ss. Cyril & Methodius University - Faculty of dramatic arts - Skopje*



1000 Скопје, Пошт. фах 134, ул. Руѓер Бошковиќ б.б., Република Македонија, Тел. 02 306 11 88, Факс 02 306 12 56; E-mail: [fdtu@ukim.edu.mk](mailto:fdtu@ukim.edu.mk)

## **МЕНАЦИРАЊЕ И РЕПУТАЦИЈА НА ЈАВНИТЕ КУЛТУРНИ ИНСТИТУЦИИ**

### **ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА**

#### **МЕНТОР**

Вон. Проф. Д-р Сашко Насев

#### **КАНДИДАТ**

М-р Мери Георгиевска

Скопје  
2015

## СОДРЖИНА

1. Вовед-Истражувањата во доменот на којшто се однесува дисертацијата ...	9
2. Колкава е улогата на менаџирањето на угледот во општеството?.....	11
3. Основните хипотези истражени во дисертацијата .....	11
4. Што е <i>репутација</i> и <i>зошто</i> е толку важна? .....	15
5. Како да се изгради добра репутација .....	20
6. Предностите на добар углед .....	21
7. Очекувани резултати .....	25
8. Чекори за градење углед и развој на менаџерска идеја .....	25
9. Етиката како организациска култура .....	28
10. Етика кај лидерството .....	29
11. Етика кај вработените .....	30
12. Управување со деловната етика: <i>Каде</i> одиме и <i>Зошто</i> ?.....	30
13. Носење одлуки за тоа <i>Што чини</i> : Приод на сигурна препорака .....	32
14. Носење одлуки за тоа <i>Што чини</i> : Психолошки приод.....	33
15. Справување со најчестите етички проблеми кај индивидуите.....	34
16. Принципи на менаџирање .....	37
17. Менаџмент врз основа на импресија .....	43
18. Менаџмент во театарот .....	49
19. Динамика на процесот .....	53
20. Процес на менаџирање .....	56
21. Теорија на мотивација кај „сиромашен театар“ .....	57
22. Дигиталната уметност денес и футуристите од минатиот век .....	61
23. Цели на менаџирање .....	64
24. Управување со културна институција-театар.....	68
25. Стручни кадри .....	70
26. Теорија на уметноста .....	73
27. Методот на филозофија на уметноста .....	76

28. Етимологија на зборот КУЛТУРА .....	77
29. Културни системи .....	77
30. Уметност .....	82
31. Уметничко дело .....	84
32. Кич .....	87
33. Историја на античкиот театар .....	89
34. Маските и нивниот дехуманизирачки карактер .....	94
35. Античкиот театар на нашата почва .....	96
36. Театарската уметност во византискиот и во старословенскиот период ..	100
37. Театарот за време на турското владеење .....	111
38. Театарот во манастирите .....	115
39. Театарот во Скопје во периодот меѓу 1913-1915 година .....	116
40. Народно позориште во Скопје во периодот меѓу 1918-1922 година .....	117
41. Репертоар и публика .....	119
42. Театарот во Скопје во периодот меѓу 1922-1928 година .....	121
43. Театарот во Скопје во периодот меѓу 1928-1933 година .....	122
44. Театарот во Скопје од 1936 година до Втората светска војна .....	123
45. Театарот во Битола во периодот помеѓу двете светски војни (1918- 1941)...	126
46. Основањето на Македонскиот народен театар, Операта и Балетот .....	131
47. Народниот Театар во Битола во периодот од 1956 до 1965 г. ....	136
48. Менаџмент во услови на криза и ниски буџети гледан низ реалната призма - катастрофата во Скопје во 1963-та година и реставрацијата на сите културни институции во Република Македонија - МНТ, Операта, Балетот, Филхармонијата, ансамблот „Танец” и Младинско-детскиот театар .....	145
49. Преку театарот од 20 век до современ театар .....	161
50. Краток осврт на фестивалот Охридско лето и Струшки вечери.....	170
51. Заклучок.....	173
52. Албум.....	177
53. Библиографија.....	194

## АПСТРАКТ

Основните вредности што се предмет на моето истражување на темата - Менаџмент со угледот на културните институции во РМ, со посебен осврт кон театарот, се корелацијата и нужноста за степенот на стекнатиот углед на менаџерот, неговото стручно образование од областа - менаџмент со културни институции, како и театарот гледан низ историска и естетска призма, со посебен пристап кон зачетоците на Античкиот театар и постмодерниот и современ театар во светот и во Македонија, како и функционалноста/ феноменологијата на обете вредности - менаџментот и театарот како неразделни сублимати на еден творечки чин.

Заклучоците изведени по пат на каузална индукција, доведуваат до солуција за интерпретација на поимот - менаџер, а воедно и за неговата компетенција, во смисла дека менаџерот на една културна институција подразбира дека треба да поседува поливалентни познавања и висок степен на интердисциплинарна прилагодливост. Воедно ја бранам тезата дека секој менаџер треба да воспостави *tehne* за спознавање на потребата од синтеза на креативност и баланс помеѓу дисциплината (менаџерот) и слободниот ум (креативниот тим), но и соодветна стручност од методологијата на менаџирање театар.

При моето истражување, по пат на аксиоматска метода, го вклучува третиот и најважен, според мене, носечки ѕид на секоја културна институција - угледот/репутацијата на поединецот кој е на негово чело.

По пат на методот на анализа која, пак, е научно-истражувачка, дојдов до суштината на менаџментот кој, впрочем, како и економијата се состои во изборот на средства (иновации, модификации, инвестиции, расходи, итн.). Ова, со сите нужни промени, важи и за изборот на средствата при создавањето на уметничкото дело. Според тоа, во овие вкрстувања на методолошките принципи на истражувањето на уметноста, од една, и на менаџментот, од друга страна, се наоѓа заедничкиот именител на двете дисциплини кои треба да ги владее менаџерот на театарот.

Клучни зборови: менаџмент; театар; менаџер; компанија; углед; актери; администрација; техника; креативен тим; дисциплина; прилагодливост; маркетинг; ПР; истражување.

## ABSTRACT

The principal values that serve as a founding basis for my research (on the subject of Managing the Reputation of Culture Institutions in Republic of Macedonia, with a particular review of the Theatre Houses), are the interaction, and the necessity thereof, of the levels of reputation acquired by their Manager, his/her expert education in this field (Managing Culture Institutions), as well as the Theatre as an aesthetic and historic phenomenon - including a dedicated approach towards the beginnings of the Ancient Theatre in Macedonia, up to its contemporary developments into a post-modernistic one. Furthermore, it embodies also a certain phenomenological approach toward the functionality of both Management, and Theatre, as values, with both being, in a way, *integral sublimates* of a certain sustainable, theatrical creative act.

The conclusions drawn thereupon, extruded through the method of causal induction, attempt to resolve the truly complex notion of the competence (in its meaning of 'required scope of capabilities') of a Manager of a Culture Institution - actually, whether such a Manager would be better off having a diverse, varied range of skills and knowledge, and to have acquired high levels of multidisciplinary 'give', or is it, perhaps, better to adhere to a certain thesis that the true competence of such a Manager lies within his/her capacity for establishing a certain *tehne* of a creative synthesizing (and a timely recognition of the need thereof) of a certain balance between hierarchical discipline (Management) and the liberated mind (Creative Team). The above, of course, is expected to be duly supported also by a certain expertise in the field of acquired methodology for proper managing of a Theatre Institution. In this process, my

research uses also an axiomatic method, as a means to include also the third (and in my opinion the most important) pillar of each Culture Institution - the *Reputation of its Leading Individual*.

Furthermore, by resorting to the usage of the analytical method, as is usual in scientific research, I have also attempted to grasp the essence of the phenomenon of Management itself, which is, among else, actually a wise choosing of means (innovations, modifications, investments, disbursements etc.) This, accompanied by any modifications, seems to be applicable also to the 'choice of artistic means' in the process of creating an artistic masterpiece. Accordingly, these interpolations of the methodological principles in the research of Arts, on the one hand, and of the research of Management, on the other, are streamlined so as to produce a common denominator of the two disciplines that are necessary to be duly mastered by a contemporary, competent Theatrical Manager.

*Key words: Management; Theatre; Manager; Organisation; Reputation; Actors; Administration; Technical stuff; Creative team; Discipline; Adaptability; Marketing; PR; Rese*



## **Вовед**

### **Истражувањата во доменот на којшто се однесува дисертацијата**

Една од најголемите грижи на современите компании, без оглед дали се тоа компании во нашата држава или пошироко, е проблемот во врска со тоа каков удел ќе имаат социјалните медиуми и како тие ќе се ефектуираат врз нивната репутација, било да е тоа репутација во динамичкиот процес на развитокот на компанијата, нејзина надворешна визуелизација или репутација на поединецот во неа или надвор од неа.

*Real Time* - испитувањата, како и истражувањата на тоа поле, секојдневно го менуваат пејзажот во однос на здобивањето со вистински углед во секоја можна бизнис дисциплина, особено во време кога секоја компанија е подложена на нејзино директно изложување на интернет, гледано низ призмата на социјалните мрежи од видот - *facebook, twitter, google* + и многу други. Сето горенаведено, подразбира дека процесот на ширењето на информацијата се одвива со брзина на светлината, така што постоењето на оваа наука за менаџирање на репутацијата ја прави сè поважна.

Како никогаш до сега, во Република Македонија, во моментов се во тек инвестиции за изградба на нови градби наменети за културни институции. Се изгради старо-новиот Македонски народен театар, Велешкиот театар, се градат уште два нови театри, филхармонија, а уште најмалку два други се наоѓаат во напредна фаза на планирање. Во една идеална констелација, овие нови објекти

отвораат потреба, односно го подигнуваат критериумот тие да бидат управувани од страна на сериозно квалификувани зрели менаџери со нови хоризонти и оспособени да ги следат глобалните трендови, притоа не само со јасно лично реноме во националната култура, туку и со личен интегритет.

Можно ли е да се случи во овие нови, толку потребни и импозантни објекти од културна функција, значење и содржина, воопшто да не стапи менаџмент за култура или да влезе како слуга? Да речеме дека може. Ова се случува кога нема кадри кои се доволно обучени и доволно едукативно оформени и отстранети и како такви не можат да водат културни институции. Можеби одговор за ова треба да се бара во преовладувачкиот менталитет кој, ако се обидеме да го претставиме во една карикатурална но јасна верзија, би се рефлектирал во следниов став: *Ако си талентиран, не ти треба надградба на образованието (школото), ако пак не си талентиран, кој ти е крив?* Овој став, кај нас, си има своја историска подлога, од причина што првите национални културни институции се формирале според силата на околностите или од дилетанти со најдобри намери или, пак, од идеолошки и морално набедени функционери кои за казна биле делегирани да раководат со новооформените културни институции или помилувани предвоени уметници. Еден од таквите примери е случајот со Ловро Матачиќ, врвен загребски диригент, кој само затоа што диригирал за време на НДХ, по казна бил испратен од Загреб во Скопје да ја формира Операта, така што во тоа време тоа значело цивилизациска дисквалификација.

Ова ја прави евидентна потребата за креативните и адекватно образованите луѓе, со соодветна употреба на своите знаења да ја разблажат до подносливи граници оваа пеколна формула што до ден-денес, за жал, владее кај нас. Кога лидерството во една компанија не може ниту да ја предизвика неопходната промена, ниту да обезбеди минимална неопходна поддршка за системот, тогаш време е да се повикаат оние чија професија е да ја обезбедат оваа услуга<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Д-р Исак Адигес, *Управување со корпоративни животни циклуси*, М-6 Едукативен Центар-Скопје, 2010, стр. 10

## **Колкава е улогата на менаџирањето на угледот во општеството?**

Улогата на менаџирањето е од несомнена важност почнувајќи од формалното CV, па сè до личниот шарм кој ја дефинира индивидуата на начин на којшто луѓето сè уште не ве познаваат. Како на пример: Кој работодавец или иден љубовен партнер нема да направи online проверка пред да го добиете работното место или пред да стапите во комуникација?

Науката за менаџментот за угледот на една културна институција има амплитуда за која индустриските професионалци и психолози не можеле да ја предвидат до пред пет години. Потребата од оваа наука експлодира како резултат на постоењето на социјалните мрежи чијашто експанзија екстра рапидно во последниве неколку години.

## **Основните хипотези истражени во дисертацијата**

### **Врз кои основи се заснова менаџментот на репутацијата?**

Во мојата дисертација ќе истражувам и ќе ја бранам тезата дека угледот/репутацијата, меѓу другите елементи, претставува еден фундаментален чинител во секоја организација – она што другите учесници во процесот веруваат дека таа го претставува, она што го очекуваат од неа и она што го пренесуваат за неа, како впечаток кон трети лица. Но многу бизниси, сепак продолжуваат да ги управуваат нивните соодветни брендови, како и угледот, во одделни паралелни линии.

Таквата разделеност, помеѓу брендот и угледот, создава еден вид бариера кон успехот и кон растот – а во некои случаи е и деструктивно насочена. Во основа, денес тоа е и средишната, главна тема која



секој бизнис мора да ја сфати сериозно, бидејќи организациите веќе не можат да си дозволат да ги раководат своите марки/брендови како нешто одвоено од самиот углед/репутација.

Управувањето, односно менаџирањето со угледот е релативно ново поле за академско истражување, и како такво е тема за проучување во секакви и разновидни академски сфери како, на пр., маркетингот, менаџментот, економијата, книговодството, финансиите, комуникологијата, социологијата, политичките науки и културолошките студии.

Сето горенаведено претставува склоп од оптимални техники кои придонесуваат за подобрувањето на угледот на институцијата/претпријатието. Важноста од добрата репутација, како еден специјален и посебен дел во процесот на менаџирање, не треба да биде потценувана и е синоним за позитивна форма на PR.

Во оваа теза ќе бидат содржани многу видови согледувања, а кои ќе се наметнат сами по себе и тоа во полето за менаџментот, за угледот на компанијата; максимизирање за угледот на клиентот - поединец и клиентот – фирма.

Истовремено ќе истражувам дали таргетот – поединец или компанија, претставува баланс со таргетот публика, односно општество. Угледот на компанијата е огледало на општеството, но и обратно.

Лидерството е еден од најголемите извори за победничка предност во денешното глобализирано стопанство. Лидерите имаат суштинско влијание врз конечните излезни перформанси на компанијата како и врз нивото на ангажман на

вработените и нивната општа добросостојба. Негувањето на лидерството, во една компанија, е клучно за организацискиот и за личниот успех низ сите нивоа. Во таа насока, организациите коишто го засилуваат и максимално го искористуваат тимскиот дух, секако имаат далеку подобри шанси да успеат во денешното глобално пазарно пространство, и тоа токму преку посилна вклученост на вработените во клучните процеси, создавањето на креативни *brainstorming* –создадени идеи, ментални модели, споделени визији, тимско учење и поголема посветеност на кадарот со кој располагаат, но и со негово соодветно негување и задржување.

Со оглед на многу показатели, самата професија „управител во културни институции“, откриваме дека и денес, но и во иднина ќе биде една од професиите што ќе се развиваат со огромна брзина, како во светот така и кај нас.

Овие показатели, сите се релевантни футуристички согледби и според нив индустриските општества сè повеќе ќе се развиваат како информатички, услужни општества, а забавата, односно шоу-бизнисот веќе зазема огромна роља во структурите на профитот, а еден ден ќе стане и главна. Работодавачите во приватниот сектор, во непрофитниот сектор и во државната администрација, сè почесто ќе бараат стручни лица со широкообразовен профил, со развиени комуникациски и менаџерски карактеристики, како и лица со развиена социјална интелигенција, култура и етика. Со еден збор, сè повеќе ќе се бараат мултитаскинг менаџери. Современата организација, во демократските движења и процесите на глобализација, ќе побаруваат личности со стручни профили коишто со еден дел ќе можат да бидат ангажирани внатре во организацијата, а со другиот дел вон неа, исполнувајќи ја т.н. – гранична улога или – *boundary spanning role*.

Тие имаат три клучни улоги во организацијата при менаџирањето за угледот на компанијата:

- Улога за заштита на репутацијата на организацијата;
- Улога за балансирање на составот на организацијата;
- Улога за зголемување на вредноста за составот на организацијата;

Освен тоа, тие професионалци ќе дејствуваат и како координатори на управувањето со кризи во организацијата.

За справување со толку сложени и различни улоги во организацијата, за управување со угледот на една компанија од јавен карактер/културни институции, професионалецот треба да има познавања од економија, комуникологија, политикологија, психологија, социологија, етика. Сето претходно е заради познавање на општествените движења, како и познавања од областа на заштита на околината и социјалната одговорност, сè со цел за одржување на односите со соработниците ( на англиски јазик- *stakeholders*), или кај нас попознати како – носители на интереси. Истовремено треба да се има познавања од теорија и од практика на менаџмент, маркетинг и продажба. Да биде комуникативен, да знае добро да испланира комуникациска кампања, да знае да пишува текстови, да ги коригира и да ги објавува.

За менаџерот на институцијата, секако од голема важност е да знае да лобира, да ги заштитува работните процеси во административни околности за коешто ќе биде нужно и познавање на законот и на законодавните процедури. При тоа, треба да биде добар во пренесувањата на знаењата и на вештините, да ги познава техниките на држење на тренинг, техниките на разрешување на конфликти, познавање на интернет, законите на PR, како и да познава неколку странски јазици.

Профилот на овие стручни лица, во себе соединуваат елементи од профили на економисти, правници, социолози, психолози, лингвисти, педагози, политиколози, новинари и еколози.

Менаџирањето на угледот на една институција, во културата, всушност претставува и социјална одговорност на корпорацијата или на поединецот.

Менаџерот треба да има огромна палета од познавање на многу други нешта, како на пр.: легална рамка за PR- клевета, *copyright*, познавање на договори, вработувања, етички постапки, потоа: корпоративски PR - создавање на имиџот на компанијата/поединецот, позиционирање на компанијата/поединецот, односи со заедницата, интерна комуникација. Инциденти, ризици и комуницирање во криза. Влијание и следење на новите медиуми, транспарентност, примена на репутаци-

циски менаџмент низ призмата на историската перспектива, како и модели врзани за практиката од секојдневието.

Управувањето со компанија од културен интерес, во себе го содржи и PR како менаџерска функција. Другите фактори се теоријата и практиката на организациските структури во сите останати сектори. Влијанието врз различните стилови на раководење на организации, употребата на модели за идентификација, концепти на работна етика, како и управувањето со нив се составни делови на теоријата и анализата за вештината околу управување со таквата институција. Овде може да се набројат уште и личната етика на управителот, исто така, и професионалноста во неговиот домен, вклучувајќи активисти, влијателни групи, трговија, влада, медиуми, финансии, купувачи и општа публика, PR во приватниот и во непрофитниот сектор.

## **Што е репутација и зошто е толку важна ?**

Корпоративната репутација, односно углед, е проценета како материјална вредност на околу 4-5 % од вредноста на годишните продажби на дадената корпорација.

Репутацијата/угледот е највредниот, најскапиот имот што му е доверен на извршниот директор од страна на соодветно управниот одбор и акционерите.

Управувањето со угледот е една сеопфатна деловна дејност за која може да се каже дека комбинира делови на стратегија, менаџмент, маркетинг, односи со клиентите, комуникации и човечки ресурси.

Нашето согледување покажува дека репутацискиот ризик е грижа број еден на извршните директори насекаде во светот.

Угледот е перцепција на вредност или определувачка разлика во однос на конкурентите и опкружувањето – која е задржана во умот на чинителите во

процесот или на оние кои допрва ќе станат. Според тоа, менаџирањето со угледот е систематски приод кон управувањето каде што носителите на одлуки се повлијателни од перцепцијата на вредности виз-а-ви (vis-a-vis) опкружувањето и конкуренцијата, а кои се во опфатот на компанијата определени од нејзините акционери.

Угледот гради победничка предност. Познато е дека организациите што имаат подобар углед се посигурни и подобри во финансиските параметри, привлекуваат и задржуваат квалитетни кадри при пониски трошоци, имаат пониска цена на капиталот кога им треба, но и полесно стекнуваат поддршка од владите и од другите учесници во процесите кога тоа им е потребно.

Секоја организација неизбежно има и ќе има некаква репутација, некој одреден углед без оглед дали таа самата придонесува или не кон тоа - тој углед да биде оформен, обликуван. Луѓето се стремат да судат за организациите на разновидни начини – во врска со тоа што го прават организациите, тоа што *велат* дека го прават организациите, но и врз основа на тоа *што велат другите* дека тие го прават. Организациите што не управуваат со својот углед, тие несвесно го препуштаат тоа на нивните конкуренти, на критичарите и/или другите што тоа го „прават за нив”.

Управувањето со угледот е процес, постапка, а не одреден чин, изолирано дејство или засебен настан. Дејствијата како корпоративна, општествена одговорност на фирмата, управувањето со кризи и слично, неспорно се важни тактики, но тие нема да успеат доколку организацијата не се подреди да се однесува на начин кој гради угледност, кредибилитет и доверба помеѓу оние кои се од клучно значење т.е. дали таа ќе успее или не. На крајот на краиштата, комплетната содржина на овој поим (углед), најдобро се исцрпува емпириски – во секое македонско село со одговорите на две-три прашања, имено секој селанец ќе ви каже со 90 проценти точност кој е најдобар **д о м а к и н** во селото? Е, тој е најдобар менаџер.

Поголем дел во овој докторат ќе се истражува за најважниот капитал на секоја компанија, на секоја институција на културата, а тоа секако е нејзиниот углед.



Тој се гради со години врз тешко здобиените темели на културната традиција, а може да исчезне за миг со помош на некое несвесно раководство кое нарцисоидно смета дека историјата започнува од нив, а по нив ќе треба и да заврши. Од друга страна, градењето на угледот бара посветеност и секојдневна работа на менаџерот и на неговиот тим, кој вообичаено подразбира фокусирање на целни групи и се грижи за двонасочна, планирана и контролирана комуникација.

Треба да се земе предвид дека врз репутацијата на компанијата/поединецот, огромно влијание имаат најистакнатите личности во фирмата или доколку се работи за менаџирање на углед на поединец, тогаш самиот тој под мониторинг на



својот менаџер- „тренер“ ќе биде носител на сопствениот углед. Тоа подразбира едукација и советување со клучната личност - професионалецот што ќе се грижи за справување со угледот (репутацијата) на компанијата, но и со

целните групи како позитивно - повратен ефект.

Овде припаѓаат: репуатацискиот и личен PR, програмите за едукација за односи со јавноста и тренинзите за медиски настапи.

Како дел од управувањето со угледот на институцијата, неизбежно е да се напомене и делот од комуницирање во кризни моменти. Сигурно е дека никој не посакува да биде дел од кризни ситуации. Меѓутоа, сè почесто сме сведоци дека такви кризи се случуваат, и важно е да се знае како да се справува и да се носи со таквите несакани ситуации - да се оживее правилото дека секоја криза може да биде и позитивна доколку се научи нешто од неа. Менаџментот во кризни ситуации би подразбирал: изработка на стратегии на комуникација во криза и предвидување на потенцијални сценарија, решавање на чувствителни прашања

било да се работи за интерни кризи во компанијата или криза на поединецот и на градењето на неговиот углед - брза превенција на нејзиниот/неговиот PR, како и брзо и навремено реагирање на барањата од медиумите.

Суптилната и индиректна комуникација, речиси секогаш произведува позитивни маркетинг резултати. Феноменот на управување со угледот на институцијата од културен интерес се заснова на константно следење на најновите културни трендови на глобално ниво.

Во последниве неколку години, угледот во општествените дејности се наметнува како исклучително важна тема во светот на бизнисот, а компаниите се повеќе го вклучуваат овој сегмент во сопствениот деловен и развоен план.

Управување со угледот на една компанија подразбира и низа активности од сегментите на управување и објавување на информации, со правилно дефинирање на темите и евентуалните проблеми, пласирање на саканата содржина која ги врамува угледот на субјектот, проценката на ризикот и проценката на вредноста на одделните теми чија содржина ќе се наметне во понатамошната комуникациска рамка на субјектот со надворешниот свет. Значи, проценката на ризикот, но и најчувствителната тема - оптимизација на менаџментот, идентификација на најважните пораки и предвидување на реакциите, а од другата страна: создавање на сите видови документи и материјали; идентификација на клучните корисници; документирање на објави и *press clipping*; лобирање за објави во медиуми; осмислување на објави и едиторијали.

Секое управување со углед на извесен субјект претставува приказна сама за себе - таа има свој почеток, заплет, кулминација и крај. Ова подразбира осмислување на концепт, создавање на стратегија за поддршка на проектот, а на крајот останува проценката и вреднувањето на ефектот врз компанијата.

Управувањето, всушност, претставува моделирање на една заедница, организам (кога се работи за театар тука поприкладен збор би бил органон – *Organon*) или поединец во склоп на општеството.

Дефиницијата на поимот - угледна корпорација (институција на културата) поминува низ сопствена еволуција, па сè почесто може да се сретне под

еволуиран термин како, на пр., „општествена одговорност“, „одржливост на развој на компанијата“, „корпорациско општество“. Поимот и понатаму се врзува со сродната област на деловен углед, така што една неразвиена корпорациска општествена одговорност претставува голема опасност за угледот, додека една развиена корпорациска општествена одговорност ќе биде осигурување од штетата на угледот, а ова е докажано во практичните примери.

Ова управување се огледува преку три аспекта: економски, еколошки и општествен. (На англиски јазик тие три аспекти се нарекуваат заеднички - *3P*- „*profit*“, „*plant*“ и „*people*“, односно профит, природа и популација, т.е. човек).

Како што откриваме, одговорноста на управителот со угледот на институцијата е да се ориентира на стратешки долгорочни цели, за сметка на активностите што донесуваат само гол публицитет. Нашето согледување е дека стратешкиот квалитет на успешно дејствување на една институција, преку нејзиниот висок углед е постигнат во моментот кога профитните и општествено корисните елементи се преклопуваат во заеднички интерес.

Денес не постои институција што може да го избегне одговорот на она што го очекува општеството од неа, во поглед на одговорно и долготрајно постоење, а како резултат на постојана динамика во зголемувањето на угледот.

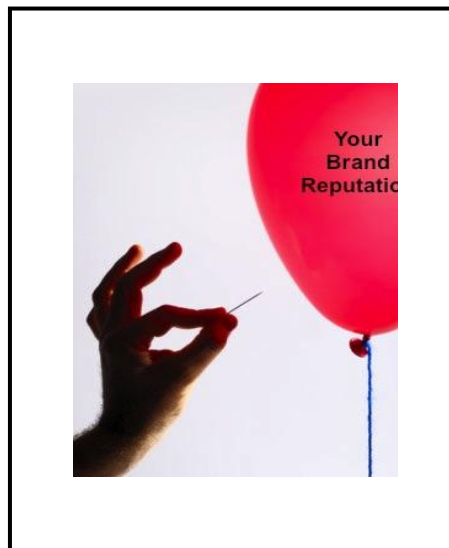
Угледот на една општествена единка (лице, општествена група, организација) е создадено мислење за таа единка, типично како плод на општествена оценка врз основа на одреден *сет* критериуми. Тоа е важен параметар во деловната, образовната, вмрежената и многу други сфери. Овој сет на критериуми се преплетува со сетот на критериуми за идентитетот на компанијата.

Од тука може да се извлече заклучок дека угледот, односно репутацијата може да се смета како компонента на идентитетот која е определена од другите. Идентитетот, пак, од своја страна, одлучува за нивото на довербата во самата компанија.

Довербата е критично и пресудно важна кај секоја пазарно заснована економија. Без доверба, луѓето не само што не вложуваат, туку и не купуваат влезници за претстава. Довербата или недовербата во една компанија, дејствуваат одлучно врз

квалитетот на персоналниот состав, бидејќи во случај на недоверба, најдобрите таленти не се приклучуваат кон компаниите. Добрите кадри си одат, а со тоа се губат конкурентските позиции на компанијата.

Менаџерите на угледот, всушност, треба да станат еден вид тренери, искусни управители со меѓународни дипломи, обучени да се снаоѓаат во вонредни ситуации, со академски и со практичен углед на тој план. Управувањето со угледот на една компанија (Reputation Management) би можело да се подели на три можни категории. Тоа може да се применува како менаџирање на углед на компанија од секаков вид, без оглед на тоа дали се работи за голема, средна или мала, нова, стара или тукушто основана, профитна или непрофитна компанија, како и менаџирање на углед на поединец (човек). И во двата случаи се применуваат следниве три методи: градење на углед, задржување на угледот и враќање на угледот, доколку се работи за веќе еднаш нарушен имиџ.



## Како да се изгради добра репутација

Како и во сè друго, моето согледување е дека репутацијата е потешко да се изгради отколку да се уништи. Градењето на добар углед побарува трпение, напор и време. Уништувањето на веќе стекнат добар углед бара само еден погрешен чекор. Би можело да се каже дека најдобриот пат кон постигнување на добар углед е да се тежнее тој да биде *заслужено присутен*. Да се преземаат целисходни, самоодржливи, решителни и повторливи дејства коишто ги отелотворуваат оние карактеристики што сакаме да ги поврзуваат другите со нас. Не е доволно само декларативно да се наведат, како „мисија и визија“, вредностите

како истрајност, труд, лојалност, мотив и посветеност кон деталите – тие треба конкретно да се проживеат и проткаат низ деловното секојдневие. Со други зборови, менаџментот е начин на живот, а не само професија. Всушност, во идеално сценарио, во насока на градење на добар углед, најефективно е тие вредности и воопшто да не се тематизираат – туку да се остави начинот на функционирање да го побуди нивното позитивно спомнување кај другите.

Угледот е нешто ранливо, кршливо и бара константна грижа. Постојаноста е клучна определба во таа насока. Ризиците дури и од најмало невнимание, обично се диспропорционални во однос на можните ефекти, особено ако дојде до пад на особено влијателен чинител во процесот. Добрата репутација, секако, не треба да биде ниту цел сама-за-себе, но попрво таа е природен развој на нашето тежнење да бидеме токму такви како што очекуваат да бидеме другите од нас, туку најмногу какви што самите посакуваме да бидеме.

Добрата репутација пред сè е составена од исполнување на ветувањата и на нивната конзистентност, транспарентност и интегритет, и да се прави сè со цел за да се стекне и да се одржи довербата.

## **Предностите на добар углед**

Кога сакаат другите да оцрнат некоја организација, односно да ја претстават во лош контекст, доколку имаат таква цел, во секој случај не е изводливо да се спречи. Но сепак, грижливо изградената и одржувана репутација многу може да помогне, поточно може да ја спаси оваа ситуација, бидејќи во такви случаи неретко во одбрана на угледот се јавуваат и други чинители од опкружувањето, без притоа и самата оштетена страна да го знае тоа експлицитно. Всушност, може да се тврди и дека заемниот углед на сите нас е заемно споделена категорија. Во општество во кое не е ретко едноставно да се биде обвинет, за јавноста е доволно да го осуди тој субјект, така што корисно е да се градат навики за тоа, не само невиноста да биде претпоставена сè додека фактите не го докажат

спротивното туку и таа да се стимулира, односно угледот да се брани до крај сè додека тоа не биде оспорено. Потребата од повисоки етички стандарди тука се наметнува автоматски како тема, но од друга страна, доброто управување со угледот носи и индиректна корист токму во таа насока, односно ги гради точно тие стандарди на заемна почит и доверба помеѓу чинителите во процесот.

Добриот углед, меѓу другото, обезбедува и јасна цел кон која може да се устреми организацијата. Некогаш може да не чувствуваме дека таа е целосно заслужена, дека перцепцијата за нас (или за некоја организација/единка) е подобра отколку што сме навистина. Во такви случаи, наместо да се гледаат таквите разлики субјективно, попродуктивно е тие да нè мотивираат да се обидеме да се подобриме.

Добрата репутација е и одлична маркетиншка стратегија. Кога ќе пронајдеме некој добавувач на услуги чии перформанси далеку ги надминуваат неговите конкуренти, тие стануваат особено важни за нас – ги користиме редовно, искрено ги препорачуваме и ги рекламираме кај трети лица/организации и им ги плаќаеме услугите со целосно задоволство за добиеното.

Добрата репутација ги вдахнува другите. Кај сите постои потреба од определени „личности модели“, дури и кај најдобрите и најспособните. Во театарот, оваа ситуација е речиси секојдневие – најдобрите актери, режисери и дизајнери, спонтано или намерно (нарцизам) стануваат личности модели кои истовремено придонесуваат за добрата репутација надвор, но исто така, стануваат објект на завист кај другите - попросечните!? Вистинскиот театарски менаџер треба да биде во состојба да управува со ова конфликтно секојдневие како надарен педагог.

Корпоративната репутација, така да се каже, претставува „мек“ концепт. Тоа е преовладувачката проценка која важи како определба кај внатрешните и кај надворешните чинители за таа компанија, изградена врз основа на нејзините минати активности, но и претпоставената веројатност за нејзиното претстојно однесување. Организацијата, донекаде може да има поинаква репутација кај секој од тие чинители одделно, во линија со нивните искуства кога имале односи со таа организација или врз основа на тоа што го слушнале за неа од трети страни.

Многу организации ја поставуваат важноста на силниот углед во заднина на нивните дејствија, и сепак, посредно внимаваат и покрај секојдневната зафатеност и преокупираност со ден за ден интензивните деловни активности.

Кога станува збор за некои особени деловни сфери, како на пример, организациите што продаваат знаење (консалтинг, правни услуги, медицински установи, финансиски институции, универзитети), нашето согледување е дека за нив честопати угледот, т.е. доброто име е апсолутно највредниот „имот“ со кој располагаат. Всушност, тие најчесто прво го освојуваат *репутацискиот удел* на пазарот, преку градење на добар углед, а потоа тоа да го пресликаат директно (и релативно брзо) во соодветно, исто така, толку добар *пазарен удел* (market share).

Самиот пазар, пак, како таков може да биде пазар во којшто преовладува критериум на цените, пазар во кој преовладува критериумот на престижот и пазар во којшто горните критериуми се преплетуваат, а тоа е и најчесто. Ова преплетување на критериумите, го брануваат пазарот како море во опасна бура, и вистинска мајсторија е да се менаџира оваа бура преполна со парадокси. Така на пример, сиромавиот и заради тоа фрустриран човек ќе го даде својот последен денар за да купи и да вози скап и престижен автомобил, додека некој богат успешен човек вози велосипед. Кој од овие двајца го таргетира нашиот театар, како и со која претстава? Со кој од овие двајца купувачи ќе се идентификуваат (личности/модел) нашите актерски ѕвезди? Со велосипедистот или со снобот во скап автомобил?

Предностите на добра репутација на фирмата, главно, можат да се сведат на следново:

- клиентот/клиентите, претпочита/ат да води/водат бизнис со таа одредена организација/фирма, во услови кога услугите/производите од другите слични фирми се достапни со многу слична цена или квалитет;

- фирмата има можност да наплати повисока цена (premium) за производи-те/услугите што ги добавува;
- во ситуации кога се јавуваат несакани ефекти (контроверзии), фирмата може да се надева дека ќе добие поддршка од другите чинители/‘браншата’/ потрошувачите;
- директната пазарна, односно берзанска вредност на фирмата.

Основни составни делови (компоненти) на корпоративната репутација се:

1. Етички: организацијата се однесува високоетички и е за почит, ужива доверба.
2. Човечки ресурси/вработени: организацијата има талентирани вработени, луѓето ги третира добро, претставува привлечно работно место.
3. Финансиски показатели: организацијата е финансиски силна, има стабилен тренд на профитабилност, има јасен потенцијал за раст.
4. Liderство: организацијата е предводник во својата област, иновативна е и претприемчива.
5. Менаџмент: организацијата е добро управувана, има висококвалитетни раководители, има јасна визија за она што претстои.
6. Општествена одговорност: организацијата ги препознава општествените предизвици и одговорности, ги поддржува добрите цели.
7. Насоченост кон клиентот: организацијата се грижи за задоволството на клиентите и е силно посветена на таа цел.
8. Квалитет: организацијата нуди објективен, мерлив висок квалитет на своите производи/услуги.
9. Доверливост: организацијата стои зад своите производи/услуги, обезбедува постојан и стабилен квалитет во услугите.
10. Чувствена привлечност: организацијата ги прави клиентите да се чувствуваат добро, љубезна е кон нив и им го разубавува секојдневието, перцепција на забавност.



## **Очекувани резултати**

Очекуваните резултати, при истражувањето во оваа дисертација, би биле следниве: подигнување свеста на менаџерите на културните институции во РМ; прифаќање и примена на мултидисциплинарен метод во раководење на културните институции; зголемување на степенот на прилагодливост и синтеза на креативност и дисциплина; со еден збор, подигнување на угледот на институциите во општеството, гледано низ призмата на угледот на поединецот - менаџерот.

Сето ова ќе претставува реална можност да се подигне критериумот на културните институции до извесен максимум, тие да бидат управувани од страна на сериозно квалификувани и зрели менаџери, со нови хоризонти и воедно оспособени да ги следат глобалните трендови.

## **Чекори за градење углед и развој на менаџерска идеја**

Корпоративниот углед на фирмата е повеќе вообличен од деловните практики отколку од практиките на споделување (односи со јавноста) - делата се секако „погласни“ од зборовите. Сепак, врз репутацијата на фирмата може да влијаат и комуникациските постапки. Програмите за комуникација со јавноста се значителни и вредни за создавање на перцепција на добри деловни практики, како и подобрување на односите на организацијата со другите чинители од деловното и од општественото опкружување. Дијалогот со учесниците во процесите, исто така, помага во вообличувањето на организациските практики.

Како што откриваме, следниве седум чекори можат да го зајакнат корпоративниот углед преку програма на односи со јавноста:

1. Спроведување на истражување за да се запознаат подобро чинителите во јавноста.

2. Проценка на нивните силни и слаби страни и сосредоточување врз јазот помеѓу внатрешните реалитети и перцепциите на тие чинители.

3. Спроведување на истражување за главните фактори во врска со угледот на организацијата и нивно подредување кон политиките, системите и програмите во сите нејзини подрачја на дејствување. Обично ова предизвикува силно, корисно пренасочување на приоритетите и на однесувањата.

4. Поставување планови за дејство со цел да се надминат очекувањата на чинителите.

5. Вклучување на извршниот директор како најголем сојузник или како лидер на репутациската програма.

6. Спроведување и редовно мерење на постигнатото во однос на зацртаното, и конкретно дејствување за подобрување на постигнувањата каде што има потреба.

7. Воспоставување на механизми на корелација помеѓу вложувањата во PR и репутацијата.

Како резултат на постојаните промени во дадената средина, во случајов културна институција, клучот да се биде добар менаџер претставува многу порелевантен критериум отколку едноставно да се знае што да се прави.

„Не преживуваат оние видови што се најјаки, ниту оние што се најинтелигентни, туку оние кои најдобро реагираат на промени“, рекол Чарлс Дарвин<sup>2</sup>.

Менаџерот, исто така, треба да знае зошто го прави тоа што го прави, кои се теоретските основи и фундаменталните принципи како движечка сила на она што треба да се направи (постигне). Кога „она што го прави менаџерот“ ќе престане да функционира, тогаш базичните концепти ќе бидат од голема важност за да разбере менаџерот „зошто го прави тоа што го прави“. Тие ќе го инспирираат неговото креативно мислење за да му помогнат да ги модифицира неговите напори понатаму и да ги приспособи кон новите услови.

Со цел да се биде длабоко посветен и умешен во надминување на проблемите и нивно решавање, како и соочувањето со постојаните промени, менаџерот треба да има соодветно образование, без оглед дали образованието го стекнал во училишните клупи, на работното место, преку професионалните проекти во текот на неговиот развој или низ информативно истражувачки методи.

Најуспешните менаџери знаат дека најдоброто образование претставува комбинација од сите четири горенаведени едукативни системи или едноставно речено - едукација преку животното искуство.

Основниот предизвик на менаџерот е изнаоѓање на баланс помеѓу нужноста на потребите и нивното целосно искористување во времето и во просторот. Уште од доцните осумдесетти години, балансот во менаџирањето станал голем предизвик кај тогашните менаџери на големите перформинг и арт центри.

Само до пред 20-тина години, не можеше да се претпостави дека менаџерите ќе треба да станат експерти во односи со заедницата. Можноста за разбирање на проблемите, нивното приоѓање, работата со другите елементи на заедницата, станува сè повеќе дел кој е од директна важност за работата и за напредокот на театарот. Всушност, денес театарските менаџери сè повеќе треба да разберат дека тие претставуваат фундаментален дел од заедницата, а не само место каде што ќе ги покажат ексклузивните облеку или место од каде што лесно ќе профитираат за сметка на квалитетот и угледот на театарот, на вработените во него и општеството

---

<sup>2</sup> Цитат од книгата „Управување со корпоративни животни циклуси“, од д-р Исак Адигес.

воопшто. Исто така, неговото работење и познавање на менаџерската вештина има директно позитивен импакт на заедницата, било да се работи за ревитализација на ноќниот живот, подобрување на квалитетот на животот на граѓаните, привлекување на компании во вид на спонзорства или, пак, градење имиџ во културниот туризам. И најпосле, менаџерот е тој што е одговорен за културната институција да стане подостапна на заедницата, и истовремено да биде поддршка за остварување на нејзините цели.

## **Етиката како организациска култура**

Етика е сет на принципи, начела и вредности кои индивидуата ги користи за да владее со своите дејствија и одлуки. Во една организација, *етичкиот кодекс* е, исто така, еден сет на начела кои ја водат организацијата во нејзините програми, политики и деловни одлуки. Етичката филозофија, што ја користи организацијата за да го спроведува својот деловен ангажман, може и тоа како да влијае на угледот, продуктивноста и на конечните излезни резултати (перформанси) на самиот процес/бизнис.

Етичката култура, на организацијата, е само еден дел од поголемата организациска култура којашто ги претставува аспектите на културата што влијаат, како вработените размислуваат и дејствуваат во етички релевантни ситуации.

Повеќето вработени бараат помош од другите - како да дејствуваат и како да се постават во некои ситуации. Имено, токму етичката култура во организацијата е таа што во одреден случај ќе направи вработениот да постапи онака како што ќе постапи, а не поинаку (односно дали ќе постапи правилно или притоа ќе згреши). Културата може, во оваа смисла, да биде силна со широко споделени

и јасни стандарди или, пак, може да е слаба, шуплива, со силни поткултури кои го водат однесувањето во нејасни, разновидни насоки. Индивидуите се социјализираат токму во оваа организациска култура, но тие исто така, се во состојба да ги оживеат оние вредности што се поклопуваат со нивните сопствени уверувања, притоа придонесувајќи за „течен преод“ од личното кон општото и обратно.

Етичката култура, така да се каже, е една *мултисистемска* рамка на формални и на неформални организациски системи. За да се има целосно подредена и хармонизирана етичка култура, сите системи мора да испраќаат до вработените постојани, кохерентни пораки што упатуваат во насока на правилното, етичко постапување. Културите можат да варираат од силно подредени етички култури, па сè до силно хармонизирани неетички култури (каде што сите системи сложено поддржуваат неетичко однесување).

### **Етика кај лидерството**

Етиката во организацијата што ја користат лидерите за да управуваат со вработените, може да влијае врз моралот и врз лојалноста на работниците. Етичкиот кодекс што го применуваат лидерите, ги одредува постапките во врска со дисциплинските норми, како и меѓниците на она што е прифатливо како однесување за сите вработени во организацијата. Притоа, кога лидерите имаат високи етички стандарди, вработените се дополнително охрабрени да го подигнат и нивниот сопствен етички стандард за да има допирни точки со нивото на нивниот лидер, односно претпоставен. Етичкото лидерство, исто така, ја засилува репутацијата на фирмата во финансискиот пазар (берзата) и воопшто во заедницата - бизнис-заедницата и пошироката. Солидниот углед за етика и за интегритет во заедницата, секако може да го подобри и самиот основен бизнис на фирмата.

## **Етика кај вработените**

Етичкото однесување, помеѓу работниците во организацијата, обезбедува чесно и достоинствено завршување на работата. Вработените, пак, кои се водат од етички начела во своето секојдневие, се држат до прифатените кодекси и норми при нивното исполнување на целите, и преку нивното совесно однесување, ги постигнува и самата организација. Морално развиените вработени се природно погрижливи и за стандардите за квалитет во нивната работа, а тоа само по себе дополнително ја зголемува репутацијата на фирмата, и тоа преку вродениот, стабилен квалитет на нејзините производи и услуги, така што се спречува да се појават несакани падови во постојаноста на нивните перформанси.

## **Управување со деловната етика:**

### ***Каде одиме и Зошто?***

Етичките скандали се редовна појава, така што деловната етика не е само теоретски поим. Се работи за продолжителен феномен којшто мора да го разбереме подобро и да го управуваме, и за кој деловните професионалци мора да се подобро подготвени. Финансиската криза од 2008 г., создаде опкружување на недоверба и гнев како никогаш досега. Во минатото, се покажало дека разделувањето на деловното од етиката носи огромни ризици. Капитализмот ќе успее само откако цврсто ќе се приклони кон една морална основа - нешто кое Адам Смит<sup>3</sup> го знаеше многу добро.

Факторите што доведоа до оваа криза беа повеќеслојни: евтини позајмици, шпекулации со недвижности, слабо потекло на позајмиците, нивно лошо гарантирање, но и неуспеси кај проценителите, менаџерите за ризик, регулаторите, но и законодавците. Кризата лансираше еден вид цинизам за бизнисот кој се шири

---

<sup>3</sup> Адам Смит, (1723-1790), Шкотски философ, моралист, пионер во политичката економија. Автор на книгата- Теорија на моралните сентименти (1759)

епидемички, особено во САД, а кој е изграден врз основа на медиумското дамнешно преокупирање со корпоративната нечесност. Сепак, деловниот пејзаж е разновиден и, всушност, преовладуваат добри, солидни бизниси и луѓе кои се дури понекогаш херојски и извонредно дарежливи и толерантни. Секако, мораме да ги препознаеме токму оние кои деловните нешта ги прават на правилниот начин.

Некои тврдат дека етиката може да се научи, и во согласност со тоа, организациите мора да ги бараат системските причинители за неетичкото однесување. Потпирајќи се врз менаџерскиот приод, тие го дефинираат етичкото однесување во бизнисот како „конзистентно со принципите, нормите и стандардите на деловната практика кои се општо усвоени од страна на општеството”. Постојат примери што упатуваат дека сме мотивирани од економски и од морални прашања. Етиката е важна и е од корист за вработените, менаџерите, лидерите, браншите и целото општество. Помеѓу оние поапстрактни придобивки од етиката, се и *довербата* (суштествена во економија заснована на услуги) и *вредностите* (дефинирано како „основни убедувања за она што е важно, што се цени и како треба да се однесуваме низ широк спектар на ситуации”). И обете се неопходни за добри функционални организации, но и општества.

Етички заснованиот процес на носење одлуки преминува од *Етичка свест* кон *Етичко расудување*, па сè до *Етичко однесување*. Кон овој процес влијаат карактеристиките на индивидуите (на пр., лични разлики, спознајни субјективитети...) но и карактеристиките на организациите (на пр., притисоци од групите, култура итн.).

## **Носење одлуки за тоа *Што чини* :**

### **Приод на сигурна препорака**

Вистинската етичка дилема ги доведува во судир две или повеќе „исправни“ вредности. Потребни се повеќекратни приоди за да се мисли внимателно за прашањата, и следствено да се избегне изнаоѓање на случајни и не-намерни решенија.

1. Консеквенцијали (телеологија): утилитаризмот може да биде практичен, но тежок за предвидување/пресметување.

2. Должности и начела (деонтологија): целосна насоченост кон исправно дејство на правата или категоричкиот императив. Сепак, може да биде тешко да се одлучи која должност, кое право или кое начело има приоритет во случај на нивен конфликт, а овој приод, исто така, се соочува со проблеми во ситуации кога одењето според правилата може да доведе до разорни последици.

3. Интегритет (етика на доблести): се разгледува карактерот, мотивите и намерите на чинителот. Правилата и последиците се разгледуваат во контекст на проценка на интегритетот на чинителот според дефинициите од страна на релевантна морална заедница која се грижи тој да се споредува во согласност со највисоките етички стандарди. Но, која заедница да се земе како релевантна? Опциите вклучуваат професионални здруженија, регулаторна заедница, религиозна група, семејството, па дури и пошироката јавност - но во секој случај не самата работна средина или организација на дадениот чинител (освен во контекст на високоетички околности).





## Носење одлуки за тоа *Што чини: Психолошки* приод

Етички заснованиот процес на носење одлуки се состои од: (1) *Етичка свест*; (2) *Етичко расудување* и (3) *Етичко дејствување*. Првиот чекор вклучува препознавање на етичката природа на ситуацијата за која се работи, задача којашто активира посебни делови на умот задолжени за обработка на емотивните податоци. Свеста е веројатно дека ќе проработи доколку е побудена од општественото опкружување, етичкиот јазик којшто ја „врамува“ таа ситуација или, пак, од потенцијалот за нанесување сериозна штета кон другите. Менаџерите би требало да ги користат овие намери со цел да го унапредат етичкиот континуум.

Како и кај *Свеста*, и кај *Етичкото расудување*, откриено е (од страна на невро-научниците истражувачи) дека тоа е посебен, неповторлив облик на носење одлуки.

Во оваа дисертација, истражени се неколку начини според кои индивидуите се разликуваат во нивниот начин на *Етичко расудување*:

1. Етички стил на носење одлуки: овие луѓе претпочитаат препорачани етички теории, засновани врз нашите склоности кон идеализам (грижа за доброто на другите) или релативизам (нагласок на посебноста на ситуацијата).
2. Познаен морален развој: заснован врз Колберговата (Kohlberg) 6-фазен модел на етапно морално познание.

3. Извор на контрола: перцепција на контролата која ја имаме врз настаните (внатрешно-ниска, надворешно-висока).

4. Макијавелизам: засновано врз неетички дејства, ова секако треба да е алармен сигнал за секој менаџер.

5. Морално разобврзување: до различен степен, индивидуите можат да користат одредени механизми за да се вовлечат во неетичко однесување, а притоа да не се чувствуваат виновни за тоа.

Постојат неколку вакви фактори:

Спознајните субјективности често го кочат нашето етичко расудување, нанесувајќи штета и тоа: како собираме факти, како размислуваме за последиците, како го оценуваме интегритетот и како ја применуваме нашата интуиција.

Несвесните субјективности влијаат врз фактот - како ги оценуваме разните луѓе (млади/стари, црни/бели/жолти), додека чувствата (иако се неопходни при самото етичко расудување) секако можат да го нарушат доброто носење на одлуките кога тие се навалуваат премногу во обратна насока од вертикалата на нашата рационалност.

## **Справување со најчестите етички проблеми кај индивидуите**

Овде се осврнуваме на типичните, најчести етички проблеми со кои се соочуваат индивидуите на нивните работни места, како и со „цената“ на тие проблеми. Овие прашања, меѓу другото, се однесуваат и на:

- Меѓучовечка етика: етичките проблеми до кои се доаѓа кога луѓето работат тимски, односно заедно со други луѓе, може да се во

корелација со приватноста, дискриминацијата, мобингот (хоризонтален, полов и секаков друг), но и едноставно со тоа колку се тие луѓе погодни/совпадливи еден за друг.

- Конфликти на интерес: до нив се доаѓа кога се доведени во прашање нашиот суд или објективност. Репутацијата за непристрасност на вработениот, како и неговиот капацитет, се клучни за договорниот однос работодавач-вработен. Такви вообичаени конфликти се поткупот (директен или суптилен), личното влијание, како и ракувањето со доверливи информации.
- Прашања за довербата на клиентите: ова вклучува доверливост, сигурност и ефективност на производот, вистинитост и искреност во рекламирањето, како и посебни одговорности од доверба. Овде е суштествено важно по секоја цена да се задржи угледот/репутацијата.
- Користењето на средства од фирмите: со оглед на тоа што вработениот го претставува угледот на работодавачот, односно фирмата, честопати неговите дејствија се толкуваат како дејствија на самата фирма/корпорација. Тој мора да биде искрен и одговорен при користењето на ресурси/средства во фирмата, секако вклучувајќи ги и финансиските, но не пренебрегнувајќи ги и *репутациските ресурси*, односно - угледот.

Многу често, вработениот ќе се најде во ситуација да е запознаен со некои сериозни неправилности и нечесно работење, и тогаш да бидат пријавени тие лица/постапки може да му се чинат како единствена опција. Во такви ситуации, потребна е сериозна смелост кон која треба да се пристапи како кон „калкулирано

преземање ризик”. Ако сите факти, совети и политики го водат вработениот да го пријави случајот, во тој случај потребно е да се запазат следниве седум чекори:

1. Прво, да се пристапи непосредно кон раководителот.
2. Вработениот претходно да разговара за случајот и за можните последици со се мејството.
3. Да се изнесе случајот пред следното повисоко ниво на раководител(и).
4. Да се контактира лицето задолжено за етички прашања (или Етичка комисија) во самата организација/фирма.
5. Да се размисли да се пријави случајот во некоја друга командна линија, не онаа на непосредно претпоставените.
6. Да се размисли и да се пријави случајот целосно вон организацијата/фирмата.
7. Да се напушти организацијата/фирмата.

Лидерите и вработените, доколку се држат до етичкиот кодекс, ја создаваат *етичката култура* на организацијата/фирмата. Лидерите на еден бизнис, исто така, можат да создадат соодветна етичка култура, тако што самите ќе прикажуваат начин на однесување што би сакале да го видат кај вработените. Организацијата/фирмата, може да го зајакне етичкото однесување преку наградување, за оние вработени коишто прикажуваат вредности и интегритет кој се совпаѓа со етичкиот кодекс на организацијата/фирмата, и со дисциплинирање на оние кои повеќекратно и со повторување прават неправилни постапки.

Здравата и позитивна корпоративна култура на фирмата го подобрува работниот ангажман и посветеноста помеѓу вработените во организацијата/фирмата и при тоа каскадно ја зголемува продуктивноста, но и степенот на задржување на квалитетен кадар (односно спречување на одливот на добар кадар). Ова, од своја страна, носи и други финансиски придобивки за организацијата: повисоката продуктивност ја подобрува ефикасноста, додека задржувањето на

квалитетниот кадар ги намалува трошоците за обнова на кадарот (обуки, намалена продуктивност за времето на прилагодување/учење на новиот кадар итн.).

## Принципи на менаџирање

Истражувањето спроведено во САД, а во врска со годишниот список на „Најценети компании“ (спроведено од списанието *Fortune 500*), доведе до сознание дека оние фирми што инвестирале значително во корпоративна комуникација (односи со јавноста) се стекнале со подобар углед во споредба со фирмите кои не го направиле тоа.

Оваа студија ги анализираше потрошените средства од страна на 476 фирми/корпорации, и тоа во широк спектар на функции од сферата на односи со јавноста/PR: односи со медиумите, пишување говори, односи со инвеститорите/акционерите, годишните/квартални извештаи, општествена одговорност и работи за заедницата, донации, рекламирањето, дијалогот со вработените, управувањето во секторите, како и советувањето и воопшто потрошеното во односи со јавноста.

Средствата вложени во комуникациите, од страна на врвните 200 од овие најценети компании, далеку ги надминале вложените средства од страна на оние фирми кои биле во долниот дел на оваа призната табела на најценети фирми. Овој наод го поддржува гледиштето дека репутацијата, во согласност со нејзиното мерење од страна на оваа признаена ранг-листа на најценети компании, значително може да биде подобрена и зајакната преку добри и целисходни комуникациски активности.

Понатаму, одржувањето на здрави односи помеѓу вработените во организацијата е предуслов за успехите во организацијата. Силните и добри односи

помеѓу нив се неопходни за висока продуктивност и балансирани човечки односи, засновани врз доверба. Одделенијата за односи со вработените, најчесто се справуваат со прашања во врска со одредени индивидуи кои произлегуваат од/или се разминуваат со работните планови. Здравите меѓучовечки односи водат кон поефикасни, мотивирани и продуктивни вработени, а тоа последователно води кон зголемени продажби и поефикасно компримирање на трошоците и зголемување на профитот.

Добрите односи, помеѓу вработените, подразбираат и вработените да се чувствуваат позитивно кон нивниот идентитет, нивното работно опкружување и воопшто на нивната улога да бидат дел од една голема организација. И покрај важноста, овие односи да бидат извонредни и стабилни, во секоја организација постојат околности или периоди каде што тие односи се вознемирани. Следните примери се типични во таа насока:

Доколку вработените не се однесуваат во согласност со воспоставените и/или општоприфатените норми, тоа вообичаено се нарекува *дисциплинска несоодветност/ неуредност*. Отсутноста, промените во однесувањето, бавната исполнителност и негодувањето, сите се своевидни форми на дисциплинска несоодветност. Во вакви случаи, раководството мора да обезбеди и да преземе чекори за однесувањето на тие вработени да се доведат во ред, односно да се подредат на очекувањата на нивните раководители.

Слично на тоа, исто така, вработените имаат и соодветни очекувања од раководството, особено во насока да им се обезбедат достојни и безбедни услови за работа, фер однос, правилни олеснувања, учество до одреден степен во некои одлуки, како и задоволување на нивните најбитални потреби. Неуспехот или неспособноста кај раководството, да ги препознаат и да ги исполнат овие очекувања, обично се нарекуваат *негодување на вработените*.

Кога вработените не успеваат да ги исполнат очекувањата кои самите ги поставуваат кон себеси, без оглед дали станува збор за кариера, лични цели, очекувани резултати, самопочит и сл., тоа вообичаено се нарекува *стрес кај вработените*. Претераниот или, пак, недоволен обем на работа, притисокот од колегите (хоризонтален мобинг), претераното/неразумно користење на моќ од страна на раководството, недостиг на можности за унапредување, самата природа на видот на работното место и сл. – сите водат кон *стресови кај вработените*.

Кон сите горенаведени организациски фактори коишто влијаат врз односите помеѓу вработените, раководството мора многу внимателно да пристапи за да ги оптимизира или да ги надмине. За да се подобри дисциплинската култура, најдобро е да се усвои оптимистичкиот приод заснован врз споделени, подеднакви правила за сите вработени. Неопходен е и ефективен систем за ислушување на негодувањата на вработените. Стратегиите за управување со стресот се најчесто неизбежни и неопходни во секоја организација.

Од овде ги изведувам следниве организациски принципи без коишто не може да се замисли успешното управување со угледот на една културна институција:

### **Принцип на општа и конкретна одговорност**

О п ш т а т а одговорност се наоѓа врз сите вработени, од директорот до хигиеничарите и се експонира и доживува од јавноста како морален интегритет на самата институција. Со други зборови, сите вработени подеднакво и сразмерно, со своите способности и образование, се грижат за угледот на институцијата. За да се постигне максимална општа одговорност на сите вработени, директорот на

институцијата со личен пример треба да покаже максимална грижа и трудољубивост при извршување на задачите на секој вработен, од една, и адекватна човечка грижа за ситуацијата на секој вработен, од друга страна.

Одговорноста на поединецот е конкретна, специфична и лична. Тоа значи дека директорот на институцијата благовремено и максимално конкретно треба да им назначи на вработените и тоа одделно и дискретно, кој од нив, за што и во колкава мера е одговорен. Потоа, да ги собере сите вработени и уште еднаш да ги повтори задачите и одговорностите на секој, со тоа што и задачите и одговорностите, како и нивните конкретни носители, ќе бидат познати на сите и за сите. Се разбира, принципот на одговорност прво го вклучува директорот, а потоа сите останати сразмерно со нивните задачи.

### **Принцип на транспарентност**

Принципот на транспарентност е важен заради фактот што националните установи, за својата програма, трошат значителна сума на финансиски средства коишто, во крајна линија, се средства на граѓаните.

Во таа смисла, администрацијата, односно делот од администрацијата на културната институција - театар, во секој момент финансиски и материјално треба да биде отчетна, не само пред финансиската ревизија на Министерството за култура на РМ, туку и пред претставниците на медиумите и јавноста.

### **Принцип на идеолошка неутралност**

Културата, па според тоа и нејзините институции или е трансидеолошка или не е култура во комплетна смисла на зборот. Општествената парадигма, што треба да се отсликува преку репертоарот на театарот, претставува слика или одраз на општеството во кое живее поголемиот дел од неговата публика: општество кое



со циновски чекори излегува од сферата на идеолошкото и навлегува во сферата на граѓанското, односно демократското.

### **Принцип на континуитет**

Често пати во изблик на некаков креативен ентузијазам, при управувањето и при менаџирањето на културните институции, со воведување на иновациите може да се наруши континуитетот на нивната дотогашна работа до таа мера што тие да станат непрепознатливи смисла на во негативна конотација.

Заради тоа, треба да биде запазен принципот на континуитет.

### **Принцип на штедливост**

Дали се плаќа вулгарен раскош „за да се заслепи простотијата“ или се финансира автентичен драмски гениј. Најстрашно од сè е да се подметнува „кукавичкото јајце“ на лошиот вкус за сметка на квалитетот.

Значи, штедливост како рационалност и како инвентивност, а не како паника.

### **Принцип на маркетинг**

Навремениот маркетинг претставува една од најважните компоненти за информирање во врска со настаните, репертоарот и угледот на театарот. Менаџерот е тој што треба да оформи стручен тим кој ќе работи на можноста на доусоувршување, во доменот на дизајнерските технолошки вештини, идеи и досетки во рамките на изработката на пропагандниот материјал (проспект, леток, каталог, пропагандна дописка, покани, пропагандни брошури и монографии итн.),

и се разбира нивно ефикасно, брзо и навремено, односно предвременно доставување до јавноста (граѓаните, институциите и медиумите).

Како дополнување на досегашните директни пропагандни средства, би го додала неопходното доразвивање со цел да се создаде естетско и ликовно решение кое ќе предизвика постојано внимание кај целната група – публиката, со едновремено давање на општите и на определените информации во форма на ултрамодерна веб-страница и сл.

Рекламниот материјал треба да остави длабок печат во окото на консументот, визуелизација која ќе остане врежана во меморијата на публиката.

Значи, обединувачот на сите активности на одделните организациски единици на маркетингот, се подразбира дека е задача на директорот (менаџерот) на културната институција. Меѓу другото, неговата задача ќе се состои во создавање на маркетинг политика и координирање и насочување на маркетинг активностите. Со оглед на тоа дека се работи за маркетинг на институција која се занимава со културна, образовна и културолошка активност, успешноста на овој вид маркетинг ќе се состои од успешноста на раководството да го доразвие досегашниот модел и да промовира еден посовремен технолошки и естетски вид на пропагандни активности кон неговите „целни клиенти“, а тоа, во овој случај, претставува привлекување на што помногубројна публика и подигнување на нејзината свест.

### **Принцип на развојност**

Културната институција што не блеска со својата развојност, не просперира со својата естетска моќ, пропаѓа. Факт е дека на овој план, во театрите низ државава, во последно време не сме виделе некој позабележлив развоен потег.

## Менаџмент врз основа на импресија

Во социологијата, како и во психологијата на социологијата, менаџментот претставува директно ориентирана цел на свесниот и на несвесниот процес во кој поединецот се обидува да влијае врз перцепциите на еден кон друг човек, објект или настан. Тоа се постигнува по пат на регулирање и контрола на информациите преку социјалните интеракции<sup>4</sup>.

Овде ќе го истражувам процесот кој вообичаено се одвива синонимно, по пат на автопрезентација во којашто личноста се обидува да влијае врз перцепцијата на сликата и врз впечатокот кој ќе го остават кај соработниците. Намената на овој вид менаџмент, по пат на импресија, исто така, се однесува на професионалната комуникација и ПР, каде што поимов се употребува да го опише процесот на формирање и управување на компанија или организација од јавен интерес.

Постојат два основни мотива коишто го водат овој процес на себепретставување. Првиот е инструментален: ние сакаме да влијаеме врз другите и да добиваме поени<sup>5</sup>. Главно, постојат три инструментални цели:

1. Првата цел е моќта на позитивното прифаќање и прилагодување на ситуацијата. Тоа е кога се обидуваме да бидеме среќни и кога проектираме врвни квалитети и ги насочуваме со цел да се допаднеме и да бидеме сакани од другите;
2. Втората цел е на заплашување, каде што агресивно ја покажуваме нашата лутина за да допре до другите коишто треба да ја восприемат и да бидат послушни;
3. Третата цел е молбата, при што кога се претставуваме ранливи и тажни, целта ни е луѓето да ни помогнат и да се чувствуваат лошо заради нас<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Piwinger, Manfred; Ebert, Helmut "Impression Management" (2001);

<sup>5</sup> Schlenker, B. R., & Weigold, M. F. „Interpersonal processes involving impression regulation and management. Annual Review of Psychology“, (1992);

<sup>6</sup> Jones, E. E., & Pittman, T. S. (1982). „Toward a general theory of strategic self-presentation“. In J. Suls (Ed.), „Psychological perspectives on the self“ (pp. 231-261). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum;

Вториот мотив на автопрезентација е експресивноста. Ние конструираме слики за сопственото јас во кои го презентираме сопствениот идентитет во манир конзистентен со таа слика. Ние се обидуваме да ја наметнеме нашата слобода на оние што се спротивставуваат на нашата автопрезентација во вид на експресивност<sup>7</sup>. Класичен пример е „the preacher’s daughter” синдромот, чиј потиснат личен идентитет и емоции можат да предизвикаат реперкусии како во семејството така и во општеството.

Земајќи ги предвид стратегиите коишто се стремат да етаблираат конкретна импресија, во очите на другите, главната дистинкција би била помеѓу одбранбена стратегија и офанзивна агресивна стратегија.

Доаѓаме до откритија дека првата - одбранбената стратегија, подразбира однесувања како што се избегнување, да се третираат во дадени ситуации или уште подобро речено - автохендикепирање, а агресивните стратегии подразбираат зголемена активност како на пример:

- Вербално идеализирање на сопственото јас;
- Употреба на статусни симболи и слични практики;
- Спроведување на т.н. економија на вистината - НЕкористење на лаги, но исто така и НЕоткривање на целосната вистина;
- Манири на генерално однесување коешто подразбира љубезност, упорност и сл.;
- Облека, фризура, шминка, комплетен стајлинг за менаџмент на визуелната структура на менаџерот;
- Спроведување на манипулација и заплашување со помош на говор на телото;
- Претерување на сите видови и форми кои го прават менаџерот да изгледа добро;
- Негирање на сите нешта кои негативно укажуваат на видливите формални и неформални карактеристики на менаџерот.

---

<sup>7</sup> Schlenker, B. R., & Weigold, M. F. „Interpersonal processes involving impression regulation and management. Annual Review of Psychology“, (1992) стр. 43

Идентификувани се пет фактори на себепрезентирање или дубиоза во менаџментот<sup>8</sup>, а тие се:

1. Зголемена потреба од допадливост - целта е да се биде обожуван од страна на вработените, ласкање кон идеите од тимот, сè со цел менаџерот максимално да се допадне, без оглед на квалитетите што НЕ ги поседува;

2. Загрозување или терор во работната заедница - оваа стратегија е обратна од првонаведената. На личноста не ѝ е грижа дали ќе се допадне на целокупниот тим, туку напротив, тој/таа настојува да се наметне со тактиките на контрола и моќ, при тоа не земајќи го предвид недостатокот од стручното образование и личниот углед;

3. Себепромоција - автопромоција на сопствената личност и дело, а сè со цел да се биде забележан. Најчесто поседува многу малку познавање од областа со која раководи. Впечатокот го остава истакнувајќи ги силните делови од неговиот карактер;

4. Ароганција - во оваа стратегија, личноста се дистанцира од моралот и од угледот како за сопствениот така и за угледот на институцијата. Тој создава чувство на вина помеѓу вработените во дадената институција;

5. Манипулација низ молба - оваа стратегија подразбира промоција на слабостите на менаџерот заради придобивка на симпатија од страна на целокупниот тим.

Наспроти овој дубиозен, апсолутно негативен пристап кон менаџментот, постојат негови позитивни техники, по пат на импресија:

1. Комуникација низ соодветен/позитивен говор на телото: развој на сопствен говор на тело кој ќе влева доверба и безусловна прифатливост од страна на вработените, дали се тоа музичари, сликари, вајари и особено оперски пејачи, балетски играчи или драмски актери, совршено добро ја познаваат азбуката на

---

<sup>8</sup> Jones, E. E., & Pittman, T. S. (1982). „Toward a general theory of strategic self-presentation“. In J. Suls (Ed.), „Psychological perspectives on the self“ (pp. 231-261). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.

говорот на телото, неговата интерпункција, синтакса, граматика. Понатаму, отвореното искажување на себевреднувањето и самодовербата, низ силното стискање на рацете при ракувањето со клиентите, може да остави соодветен позитивен впечаток, како и дискутирање со тимот за идеите и прифаќање на позитивни сугестии. Исто така, насмевката на лицето, кога таа се бара од личноста, може да има позитивен ефект и на крајот, почит кон сите вработени во институцијата.

2. Професионален dress code (стил на облекување), со додаток од личен стил и не пренагласена елеганција. Овој начин на стајлинг ја дава пораката дека личноста се грижи како се претставува себеси меѓу тимот и воедно го почитува, а истовремено дава пример и на другите. Никогаш не треба да се потцени важноста од професионалниот dress code на работното место - менаџер на институција од кој било вид.

3. Фокусирање кон вистински зборови и фрази, односно лапидарноста на говорот. Со ова се остава длабок позитивен впечаток, а се заштедува на фактор време и се дава простор на членовите на тимот да се истакнат со сопствени идеи;

4. Спроведување на техники на себепромовирање - личноста никогаш не треба да заборави дека чесноста во комуникацијата е најдобрата полиса, а правилното себепромовирање е применливо без исклучок. Добриот менаџер е оној кој отворено и чесно ќе настапи со себепромовирањето, до крај да ги информира членовите на екипата со сопствените идеи;

5. Развој и спроведување на личните вештини на работното место - спроведување клима на заемна почит, култивирање на пријателски и позитивен однос кон вработените и помеѓу надредените;

6. Да се биде тимски играч во духот на позитивното - личноста што управува со институција, несомнено треба да ја покажува лојалноста кон вработените. Истовремено, секој постигнат резултат да го истакнува како придонес на целокупниот тим, давајќи им кредит на вработените како на угледот така и на финансиско вреднување на трудот;

7. Игнорирање на озборување - озборувањата се неизбежен дел од играта. Тие се особено питорескни во институциите каде што работат уметници. Личноста треба што повеќе да ги одбегнува и да се држи настрана од игрите;

8. Работливост - менаџерот треба да дојде на време на работа, по можност порано од другите и да остане подоцна од вработените. Откако ќе се етаблира, може да биде пофлексибилен со работното време, односно работните часови да ги менува во зависност со работните обврски, средби, службени ручеци и сл.;

9. Откривање на работодавачот/организацијата во која работи менаџерот - собирање на податоци и литература за компанијата. Управителот треба да стане експерт за институцијата со која раководи;

10. Баланс помеѓу зборот и слушањето - во почетокот, додека личноста се запознае со организацијата и со нејзините вработени, подобро е повеќе да слуша отколку да зборува. Барем во првите неколку месеци (ова важи доколку менаџерот е нов во браншата);

### **Менаџерот треба да запамети: успешните луѓе изгледаат успешно!**

Сето ова доведува до заклучокот дека еден од најважните услови на успешниот менаџмент е силната импресија врз другите.

Теоријата на овој менаџмент или вид на управување, со други видови институции, тврди дека впечатоците што ги остава менаџерот на околината се компатибилни со перцепцијата кои тие сакаат да ја трансферираат до јавноста, односно публиката.

Посматрано од двете точки на гледиштето - комуникациска и ППР точка на гледање, теоријата на овој вид менаџмент нè насочува кон виталните начини во кои поединецот се етаблира и воедно комуницира и кореспондира помеѓу личните и организациски цели како и нивните намерни акции со кои ја создаваат перцепцијата на јавноста.

Идејата за перцепцијата претставува реалност - база за овој вид теорија - социологија на менаџмент, конципирана од рамката на прифаќањето дека перцепцијата на другите за вас и за вашата институција станува реалност, од каде што тие понатаму формираат идеи и бази за правилен и очекуван однос кон институцијата.

За егзистирање на културните институции, може да биде идентификувана и дефинирана една цела палета фактори кои го водат овој вид менаџмент како неопходни во условите. Логично на ова, свесноста да се биде потенцијален субјект на мониторингот, исто така, е од круцијално значење.

Преземените акции треба да бидат соодветни на таргетите, во овој случај културата како главен таргет, така што односот кон публиката да биде соодветен на начинот на кој овој вид менаџмент се реализирал во културата и црејќи од неа.

Личните цели не смеат да бидат дел од менаџментот на културните институции. Угледот, ликот и делото на менаџерот секако треба да се најважниот појдовен аспект.

За жал, во овие простори често преовладува неодговорниот и дилетантски однос кон овој принцип, а како резултат на тоа носи сосема спротивен став кој гласи - присвои за себе материјална полза и/или провинцијална фама како лек за сопствените фрустрации додека си на раководно место, па што ќе биде после не е важно!? Жртвите на овој став мислат дека го ползуваат истиот, а забораваат дека дури и после мандатот ќе страдаат за сите свои нечесни дејствија! Понатаму, степенот на себефикасност ни ја оформува и ни ја објаснува личноста на менаџерот и колку е тој убеден во своите можности сè со цел да ги реализира тие можности и воедно да ја импресионира својата работна средина и јавноста и точно да го дешифрира духот на времето во коешто дејствува и твори културната институција како организам.

Менаџмент стратегијата за влијанието на импресијата формирана од страна на публиката не е ново поле. Ова е докажано низ историјата. Платон зборувал за „стратегии на човечкиот живот“, а Шекспир ја кажал фамозната



реченица- „Цел свет е сцена, а мажите и жените просто се актери“<sup>9</sup>. Во 20 век, Ервин Гофман<sup>10</sup> во својата книга „Презентација на своето ‘јас’ низ секојдневниот живот“ вели: „Целиот свет, секако дека не е сцена, и во круцијалните места во кои тој не е сцена, истите тие не е лесно да се дефинираат, да се одредат и специфицираат“. Овие два става, на прв поглед дејствуваат противречно. Но оваа противречност може да се помири само со еден парадокс – „Светот не е сцена“ (Гофман), затоа пак, „Сцената е свет“ ( Шекспир)!

Актерот обликуван од страна на средината и таргетот - публиката ја гледа оваа интеракција во вид на претстава. Тезата се врти. Уметничкото дело се прилагодува на посакуваните цели на публиката.

## Менаџмент во театарот

Во ова поглавје, ќе ја истражувам театарската креативност која како и секоја друга има свои лимити, но и свои можности постојано да ги менува и деконструира. Лимитите се од разновидна обусловеност:

- Технолошко-техничка;
- Финансиска (буџетска);
- Стилска/концепциска (драмско/режисерска рамка како „кафез“).

Технолошко-техничката обусловеност на лимитите, во театарското творештво, за крајните познавачи на театарското творештво е само предрасуда и параван за творечката немоќ. Сцената нема лимитирани можности, доколку театарот се состои од три даски од двајца актери и една страст - како што рекол Лопе де Вега! Оти ако тие двајца се вистински творци, даската може да стане океан, воз или Господ Бог! Финансиските лимити се исто толку неефикасни, ако

---

<sup>9</sup> „All world is a stage and men and women merely players“ - William Shakespeare

<sup>10</sup> Ервин Гофман, Erving Goffman (1922-1982), канадски социолог и писател, кој се смета за еден од „највлијателните американски социолози во 20 век“. Гофман бил 73-тиот претседател на Американската асоцијација на социолози- ASA. Најпознат е по неговиот придонес со научниот труд во социјалната теорија- наречен – Symbolic Interaction;

се работи за вистински творци, а даската не е скапа и трае подолго од човечкиот живот! Страста, пак, и онака не може да се купи со пари. Третата обусловеност, на сега веќе таканаречените лимити, најчесто е самокастрирање на режисерот кој измислува концепти како покритие на неговата стврдната схематичност, односно немоќ да ја оплоди пиесата што ја режира. Но и покрај оваа демистификација на таканаречените лимити, еден лимит постои и ни задава постојани главоболки. Тоа е лимитот којшто по природен пат експоненцијално го намалува бројот на вистинските, родени театарски творци.

Па сепак, субјективните и објективните ограничености се честопати и пошироки во својот опфат. Моето авторско искуство има препознаено и други, секундарни видови на лимитации:

1. Неталентиран, неконцентриран режисер со слаб концепт (види самокастрација со пообемна етиологија);

2. Технички застарен и недоволно опремен театар;

3. Слаби кројачки работилници;

4. Театарски неедуцирани работници во неопремени кројачки работилници.

Првиот услов за доброто менаџирање на една културна институција е менаџерот да се избори со сите лимитации, имено во полза на концептот доколку го има, а не наспроти него - за лична афирмација.

Овој парадокс се разрешува преку тежнеење кон совршенство во познавањето на театарното менаџирање, на начин кој ја продлабочува обусловеноста на лимитациите, во смисла на кинеската поговорка - „Високото стои врз длабокото“. Феноменот на менаџирањето, на една културна институција (во случајов - театар), би го нарекла – спој на интелегентното и инвентивното, како главни мотори за креативното.

Театрите на нашите простори, главно, се потрошувачи на 95 % од буџетот и нешто малку потрошувачи на спонзорства. Меѓутоа, насекаде во светот буџетите стануваат сè порестриктивни, а вештината да се преживее на високо уметничко ниво со такви буџети е сè поголем предизвик. Со еден збор, тоа е вештина, ако не и талент кој е исто толку важен колку и творечкиот талент, што не значи дека овие два вида таленти природно, односно нужно се вкрстуваат во еден

менаџерски субјект. Оваа појава, кај нас се подразбира сосема некритички како закономерност и затоа претставува главен извор на лош менаџмент. Од друга страна, пак, лошиот менаџмент може да се должи и на обратниот случај, а тоа се случува кога менаџерот може да има големи индивидуални уметнички капацитети, но нема најосновни знаења за начинот на функционирање во уметничка институција, во целост. Одбегнувањето на овие крајности е *sine qua non* предуслов за успешен менаџмент! Според тоа, преживувањето станува возможно само според два начина:

1. Рационализација на трошоците преку ефикасна организација и адекватна драматуршка концепција;
2. Подобрување на вонбуџетските приливи на средства преку реално зголемување на квалитетот (угледот) на културната институција.

Во услови на рестриктивни буџети, менаџерот треба да знае да ги рационализира средствата до таа мера да го превозмогне постулатот „колку пари, толку музика“ или, ако е тоа веќе административно (книговодствено) невозможно, барем така да изгледа сценски.

На тој начин финансиските средства се претвораат во уметнички, коешто на прв поглед изгледа невозможно. Но, јас со своето досегашно дизајнерско искуство, знам дека многу често (иако за жал спонтано), поевтините материјали употребени инвентивно како средства за костими и сценографија умеат да дадат подобри резултати во уметничката целина отколку поскапите. Ставете декор од чисто злато и што ќе постигнете? Фама на сценографот! Но, тоа ли е целта на театарот?

Штедењето е мудрост. Претерувањето, пак, е лудост без оглед на доменот.

Принципот на штедење, во театарот, претставува елиминација или редукација на подрастичните разлики во квалитетот на материјалот, а не нивно зголемување со тенденција. Во естетска смисла тука треба да интервенира принципот *less is more*. Конечно, што е создавањето на една претстава, ако тоа не е елиминација на непотребните нешта и значења во неа што создаваат шума од шумови, односно - конфузија?

Бидејќи декорот на времето е вечноста, а декорот на просторот е заблуда.

Доказ – сите антички пиеси, практично се играни во еден ист декор изграден како дел од самата архитектоника на театарот. Сите пиеси на Шекспир, а и на другите драматичари во негово време, се играни на една иста сцена необлечена во декор за секоја пиеса посебно т.е. во самата архитектоника на театарската зграда. Овие елизабетински пиеси како и античките пиеси чиешто автори биле Софокле, Есхил, Еврипид, Аристофан, Плаут, и оние на Шекспир, Марло итн., се играле дење, односно без ниту еден единствен светлосен ефект. Впрочем и самиот Аристотел во својата ПОЕТИКА тврди дека најважниот елемент на театарската претстава е драмскиот текст, а дури потоа другите нејзини украси. Според тоа, *less is more* барем кога сме во беспарица. Се разбира, ова не значи некоја непотребна аскетност при употребените средства со која би излегле од самиот дух на времето, но сепак, есенцијалноста на театарот не треба да се сведе на немилосрдно додворување на публиката. Гледалиштето на публиката ѝ претставува храм каде што ќе види уметност, а никако беспотребен луксуз кој би покрил инсуфициентна уметност.

Па сепак, треба ли театарот заради беспарица да се врати назад во едно технолошки заостанато време? Се разбира дека не! Несреќата меѓутоа доаѓа од блеферската злоупотреба на таканаречениот комерцијален театар кај нас. Дури малите деца знаат дека ако еден билет просечно и реално чини 50 евра, а се продава за 3 евра, како што е тоа кај нас, не може да се зборува за комерцијален театар, комерцијални претстави и за голем број на публика, во таа смисла. Тие што го злоупотребуваат незнаењето на пошироката јавност, во врска со овие факти, нека се обидат да соберат публика по реалната цена на билетите, а потоа нека го злоупотребуваат самиот театар со таканаречени булеварски, тезга - скечови под маската дека привлекувале публика. Со еден збор, театарот како и секоја уметност е прашање на мерка или *pan metron ariston*. Значи, нема бегање од Аристотел!

## Динамика на процесот

Животот во театарот претставува една возбудлива, предизвикувачка професија.

Но, како всушност настанал професионалниот театар?

Кои се ролјите и кои им се задолженијата на вработените во театарот?

Кои патишта водат кон професионалноста на институцијата – т е а т а р ? Кој е одговорен и за што?

„Ако нашиот живот е театар, зошто театарот да не го направиме подобар<sup>11</sup>?“

Процесот на запознавање со институцијата – театар е сличен со запознавањето на некоја многу комплексна личност. Тој претставува емпириски и индуктивен процес: започнува со видливи факти, но инстинктивно тежнее кон сфаќање на суштината на животот наречена - машинерија или организам којшто е подлабок и понепосреден од она што се гледа однадвор со голо око.

„Ричард Елвин, со право вели дека илузионистичката сцена претставува совршен симбол на светот<sup>12</sup>“.

Театарот претставува една слободна игра на духови на уметници заинтересирани за една творба. Наспроти ова, тој претставува и една совршена комбинација од техники, односно луѓе специјално обучени за најразновидни вештини. Значи, од една страна, уметници - писатели, режисери, актери, дизајнери сценографи и костимографи, музичари, видеодизајнери, драматурзи, сликари, светло-дизајнери итн., а од друга страна, техника - инспициенти, суфлери, сценски изведувачи, технички раководители, шивачи, гардеробери, перачки, сценски мајстори, фризеры, шминкери итн., и од трета страна - администрацијата на театарот.

---

<sup>11</sup> Радослав Лазиќ, „Филозофија Позоришта - Од Платон до Ками“, Фото Футура, Београд 2004, стр. 195

<sup>12</sup> Жан Дивињо (Jean Duvignaud), „*Sociologija pozorista/kolektivne senke*“, Presse Universitaires de France, Paris, 1973, стр. 411

Сите овие горенаведени уметници и вработени, на неколку недели пред премиерата, се собираат со специјална посветеност сè со цел да произведат магија наречена претстава и тоа со помош на наједноставни средства, како на пр. - евтини пластични чаши ќе се трансформираат во најлюксузно средновековно венецијанско стакло, евтин памучен материјал со помош на фарбање, кроење и други третмани ќе произлезе во луксузен театарски текстил. Светлата ќе бидат дизајнирани да произведат чувство на летен ден на среде зима итн.

Истражувањето околу процесот на продукција на една театарска претстава е следното:

Продукцискиот процес на една театарска претстава би требало да започне една година пред да започне нејзината подготовка и во себе треба да содржи:

1. Предпродукција:

- Идеја
- Планирање на буџет
- Истражување
- Конструирање на пиесата
- Експозиција и приказна
- Карактери
- Време (лоцирање на период)
- Локација
- Дискусии - режисер-автор-уметнички директор (најмалку 6 средби)
- Дискусии - режисер-дизајнер-автор-менаџер
- Дизајн - скици
- Потреба од светлосни ефекти
- Мултимедијални ефекти
- Предреклама
- Конференција за печат
- Маркетинг

- Јавно читање пред публика на дефинитивната верзија на текстот (доколку е домашен)
- Коктел пред започнувањето на првата проба
- Стенограми од сите наведени точки
- Прва проба
- 2. Продукција:
  - Проби
  - Откуп на сите материјали потребни за претставата
  - Изработка на костим и на сцена
  - Изработка на плакат
  - Маркетинг кампања и PR
  - Премиера
  - Коктел за гостите и за учесниците во претставата

### 3. Постпродукција:

- Прва реприза
- Втора реприза
- Проследување на критиките
- Поддршка на претставата со нејзино релевантно менаџирање
- Споредба на првичниот буџет со потрошените финансиски средства за претставата
- Продолжена маркетинг кампања (размена на претстави, гостување на меѓународни и на домашни фестивали)
- Задолжителни проби пред подолги паузи помеѓу два датума на играње на претставата

## Процес на менаџирање

Сите економски, геостратешки истражувања, анализи и предвидувања, тврдат дека светот ќе навлезе во сè поголеми финансиски кризи, театрите ќе добиваат сè помалку пари, а како резултат на тоа менаџерите ќе треба да се оспособуваат да раководат со помалку пари.

Нашето согледување акцентира дека погорното во никој случај не значи одрекување од некоја уметничка доблест на театарот, туку напротив – доведување на театарот до самата негова суштина, а неговата суштина како и суштината на секој творечки чин е во и з б о р о т. Ова пред сè значи дека менаџментот треба да стане дел од творечкиот чин преку изборот на концептот на театарот што го води како таков. Сè на сè, се залагам НЕ за сиромашен театар како институција, за сиромашен театар како естетски, творечки избор, односно да го потцртам уште еднаш естетичкиот избор кој гласи – *less is more*.

Постојат 5 базични функции коишто треба да ги извршува менаџерот што е на чело на една уметничка институција и кој е воедно врзан за планирањето, организацијата, лидерството и контролирањето и тоа:

1. Планирање и развој, а ова подразбира внимателна селекција на репертоар и режисери со предност на оние творци кои не прават од театарот најобична цинимиџарница, а од публиката непросветена толпа.

2. Маркетинг и односи со јавноста, а тоа подразбира перманентно подигање на јавниот и на сопствениот вкус што ќе го одржува поинаку високото ниво на нашиот театар.

3. Управен одбор, се подразбира активност на неговите членови како резултат на однапред определен правец на развој (концепт) од страна на менаџментот.



4. Соработка со вработените (уметнички дел и администрација), што подразбира извесна, условно третирана педагошка работа со ансамблот како дополнителна мотивација за работа.

5. Релации со Владата и со локалната власт, што подразбира одржување на односи со главните спонзори.

## **Теорија на мотивација кај „сиромашен театар“**

Мотивацијата е една од најважните менаџерски вештини.

Доколку се работи за естетика на „сиромашен театар“, (*less is more*) која покрај естетските вредности има уште еден - економски, од причина што допушта големи заштеди, тогаш на што се сведува мотивацијата?

**Кои се сите сегменти на една претстава?**

- Режија:

Под услов да се работи за скапа претстава, но може да биде сведена на минимализам (есенцијалност)

- Актерска игра:

Може да биде дел или целина на смислата на претставата

- Сцена и костим:

Раскошни или костими сведени на суштината

- Кастинг:

Да се земаат актери-гости или театарот да работи со свои актери.

- Проекти:

Проекти со смисла или проекти на циримитарница?

Како најрелевантен пример ќе го наведат Јержи Гротовски<sup>13</sup>, една од највлијателните фигури за развојот на театарот во доцниот дваесетти век. Јадрото на неговото учење лежи во неговите интелектуални теории за уникатна уметност во театарот. Своите теории тој ги фокусира на утврдување и дефинирање на квалитетите на театарот.



Неговите истражувања доведуваат до заклучок дека - она што го одделува театарот како уметничка форма се двата основни елементи: актерот и гледачот.

Во својата книга „Кон сиромашниот театар“, Гротовски го следи методот наречен „*via negativa*“. Секогаш кога тој открива театарска состојка којашто не е универзално потребна, Гротовски се обидува да ја елиминира не само од својата дефиниција за театар, туку и од своите претстави.

Во книгата „Кон сиромашниот театар“ тој пишува: „Со постепено елиминирање на она што се покажува непотребно, ние откриваме дека театарот може да постои без шминка, без автономните костими и сценографија, без посебно поле на изведба (сцена), без осветлување и звучни ефекти и сл. Театарот НЕ може да постои без односи на перцепција: актер - гледач, односно без директна ‘жива’ евхаристијска заедница<sup>14</sup>“.

---

<sup>13</sup> Јержи Гротовски (Jerzy Grotowski), (1033-1999), театарски режисер од Полска, иноватор во експерименталниот театар и креатор на концептите „театар- лабораторија“ и „сиромашен театар“.

<sup>14</sup> Jerzy Grotowski, *Towards the Poor Theatre*, Simon and Shuster, New York, 1968, стр.19

Сиромашниот театар, (таканаречен од прославениот Гротовски), со својата вечна современост стои врз една единствена премиса: имагинацијата на гледачот, доколку е вешто поттикната е посилен од каква било режисерска инсценација. Оваа премиса се докажува уште во античкиот театар во којшто најсликовитите сцени на убиства, самоубиства и сл., се одигрувале зад сцената, односно вон од видното поле на гледачите. Ваквата ситуација, шпанскиот писател од 17 век Лопе де Вега<sup>15</sup> ја сумирал сосем концизно во дефиницијата: „Театар - тоа се три даски, двајца актери и една страст“. Гротовски пак, создал една цела теорија и цела театарска естетика врз премисата - сиромашен театар, која е парадоксална од причина што тука не се работи за сиромаштија како инсуфициентност, туку сиромаштија како резултат на радикална анализа на сето непотребно на сцена. Оваа театарска вредност, подоцна ќе биде наречена *less is more*. Аскезата на споменатата анализа се состои во нејзината логична анализа за исфрлување на непотребното. Ако режисерот знае што му е потребно, мора да знае и што му е непотребно, и колку му е тоа непотребно, односно излишно. Или, да се изразам докрај радикално - поважно е режисерот да знае што не сака отколку да знае што сака! Доколку тој не знае што не сака, тогаш за секој случај натрупува сè што ќе му падне на ум итн. На овој начин се добиваат таканаречени раскошни претстави кои всушност се режии, а во својата немоќ (непрецизност) се темелат на старата мудрост: „од многу глава не боли“. Но, во театарот, единственото од коешто боли глава е пренатрупаноста како убиец на транспарентноста на значењата. „Она што е вишок за актерот, вишок е и за гледачот<sup>16</sup>“, вели Гротовски во неговата книга „Кон сиромашниот театар“.

Заклучок - „Сиромашниот театар“ или на англиски изречено - „Less is more“, од една страна, е спас од лошиот вкус, лошата мода, саморекламерството и од помпата. На тој начин се заштедуваат финансиски средства, а од друга страна, ги мотивира актерите на посветена работа од што произлегува поголем квалитет,

---

<sup>15</sup> Лопе де Вега (Felix Arturo Lope de Vega y Carpio), (1562-1635), шпански драмски писател и поет. Еден од клучните фигури во литературата од периодот на шпанскиот барок или таканаречен - златен век.

<sup>16</sup> Jerzy Grotowski, *Towards the Poor Theatre*, Simon and Shuster, New York, 1968, стр. 37

како и скратување на непотребното време за подготовка на претставата, според коешто во просек се троши најмногу до три часа од проба т.е. се скратува од должината на времето потребно за пробите за сметка на времето на целата подготовка, кое се продолжува за сметка од должината на времето на пробите пресметано со часови на ден!

Тука моето истражување прави дистинкција на сиромашен театар од естетска причина и сиромашен театар како последица на немање доволно финансиски средства од определениот буџет за изработката на претставата. Како пример го зедов мојот креативен уметнички придонес во театарската претстава „*genocide 21*“ во Драмскиот театар во Скопје (2011 г), со тоа што со многу малку финансиски средства создадов моќни костимографски решенија. Додека неодамна, во Битолскиот народен театар (март 2015), костимографските решенија за новото видување на истоимениот текст чинеа нула денари. Токму од овие причини (мали буџети, а големи очекувања) денес, театарот е сè почесто приморан сопственото естетично постоење да го трансформира во „сиромашен театар“ од естетска природа, што значи парадоксално да се насочи на својата суштина за сметка на непотребни украси. За трансформација од овој вид, потребно е да се ангажираат големи уметници, бидејќи со нивното искуство и талент тие ќе умеат од малку да направат многу.

Овој модел на театар носи углед во општеството и се труди да заштеди од парите на граѓаните. Зголемениот углед, пак, придонесува за појава на приватни спонзори, зошто тие, бидејќи спонзорирајќи успешна институција тие се стремат и самите да се здобијат со нешто за својот углед.

Питер Брук<sup>17</sup> би рекол: „Театар е празен простор врз кој има една едноставна простирка на која еден човек нешто прикажува, а другите го посматраат тоа<sup>18</sup>“.

Не постои поточна и поедноставна дефиниција за смислата на театарот. Театарот како знак - општопознатата претпоставка на постмодерната. Тука се гледа силата

---

<sup>17</sup> Питер Брук (Peter Stephen Paul Brook), роден на 21 март 1925 г., англиски театарски и филмски режисер, писател, иноватор.

<sup>18</sup> Peter Brook, *Empty Space*, стр. 125, Британски театарски и филмски режисер, иноватор;

на театарскиот суперпростор наречен „сега и овде“<sup>19</sup>, и воедно силата на прочуениот став на Хераклит - „Сè е едно“<sup>20</sup>.

## **Дигиталната уметност денес и футуристите од минатиот век**

Овој пристап кон уметноста сè повеќе претставува нејзин неизбежен дел.

Поимот дигитална уметност или перформанс, претставува карактеризација на еден технолошки аспект (дигитална обработка на податоците, односно идеите) кој се применува како еден сложен корпус за обработка на уметничките, театарските и перформанските решенија<sup>21</sup>.

Затоа, со еден збор, дигиталната уметност во која секако спаѓа и театарот, односно сценографијата, музиката, костимите и светлосните ефекти, претставува уметност која се реализира со помош на дигиталната технологија која, пак, овозможува хетерогени и хибридни аналогни презентации (аудио, визуелни, аудиовизуелни)<sup>22</sup>.

Дигиталниот театар, и сè што спаѓа во него, претставува уметничка примена на реализација на една слика (хибридно-медиско табло), ситуации што се однесуваат на реалноста или виртуелниот простор и време или, пак, настани во контекст на традицијата, историјата, институциите и дискурсот на театарот со посредство на дигиталната технологија. Притоа, дигиталната технологија придонесува онтолошката центрираност на театарот и неговата вообичаена

---

<sup>19</sup> Љубиша Георгиевски, *Онтологија на театарот*, во книгата *Театро*, Макавеј, 2008 г.;

<sup>20</sup> Heraclitus - од Ефес (535 – 475 пр. хр.), грчки филозоф, родум од Ефес, Јонија;

<sup>21</sup> Јапонските филмски продуценти неодамна произведоа филм со дигитално изведен Чарли Чаплин кој е фрапантно сличен со оригиналот од Чаплиновите филмови.

<sup>22</sup> За жал, ниту една од пристапните кинотеки, за нас, не располага со прецизна одредба. Поради тоа, овде сме присилени да се потпреме на класичното правило за историските промени на новите технолошки модуси и гласи: Штом некој техничко - технолошки пронајдок се здобие со општа примена, ја вклучува и во театарската примена. Така се случило со пронајдоците на карбитното, а подоцна и на електричното осветление, со звучните записи/магнетофон и звучници, со филмскиот екран и проектор, со видеобимот итн.

презентација во живо, да биде заменета преку изведба со помош на машини или изведба ВО машини.

Во овој контекст, дигиталната технологија, без оглед дали се работи за костим, уметничка слика, звук или телесни движења, претставува сложен и интересен технолошки систем врз основа на која се рedefинира уметничкото практикување (Tehne) во визуелна, естетска, уметничка, концептуална и институционална смисла.

Впрочем, уште футуристите од почетокот на минатиот век се залагале да ги употребат сите средства на модерната технологија во сите домени на театарската, балетската и оперската уметност, за сè она што можело до комплетна целосност да делува и допре до сите сетила на публиката. Уште тогаш се уривале сите дотогашни концепти за перспектива, пропорција, простор и време. Всушност, во тој „апсурд“ или на уметнички творби, се крие катарзичниот аспект на уметноста, начинот на филтрирање и „луфтирање“ на интелигенцијата на публиката или еден вид *brainstorming* на публиката.

Идејата на овој театар може да се согледа и од аспект на Маринети<sup>23</sup> кој во далечната 1014 година одржувал вечери на синкопи и декламации. Тука актерите излегувале маскирани во футуристички костими, ја читале својата поезија, сликале, а потоа ги спалувале своите слики, костими, произведувајќи голема бучава, удирајќи на најразлични предмети, сè со цел да предизвикаат тотална какофонија.

Актерот мора да замине, а на негово место да дојде безживотна сценска фигура која може да ја наречеме Надмарионета (*Ubermarionette*).

Крег рекол: „Отстранете го актерот од сцената, тој е само средство што предизвикува и шири сиромашен сценски реализам<sup>24</sup>“.

---

<sup>23</sup> Filippo, Tommaso Emilio Marinetti (1876-1944), италијански идеолог, поет, уредник и основач на движењето- футуризам, *The Founding and manifesto of Futurism*, Le Figaro, 1909 ;

<sup>24</sup> Edward Gordon Graig, *On The Art of the Theatre*, Routledge, London, 2008, за прв пат издадена во 1911;

Оваа артифицијална марионета била измислена сè со цел да не се натпреварува со животот, туку да го надминува. Нејзиниот идеал нема да биде од крв и од месо, туку таа ќе тежнее да биде облечена во естетика налик на смртта, а сепак истовремено да зрачи со многу жив дух. Осамнува силната елиминација на психологијата од сцената која и денес е на дело, се разбира, лишена од нејзината радикалност.

Во контекст на горенаведеното, важно е да се споменат и големите уметници на театарската, оперската и балетската уметност - Таиров и Екстерова. Тие разградиле систем на синтетички театар во кој декорот, костимот, актерите и сценските движења биле интегрирани во една динамичка целина. Рускиот театарски дизајн започнал да станува етичка прокламација на конструктивизмот<sup>25</sup>. Неговата теорија не била само естетика, ами претставувала и една филозофија на животот. Човекот требало да се претвори во човек-робот или крал-робот. Тогаш се појавуваат првите вештини (техне) во полето на машинското инженерство во театарот, со цел да се прикаже суштината на конструктивизмот<sup>26</sup>.

Како интересен пример ќе го наведам следниов: Кога Мејерхолд решил да ја ангажира славната сценографка и костимографка Љубов Попова<sup>27</sup> да изгради сценска машина за неговата претстава *Величествената агонија во далечната 1022 г.*, и при тоа да биде подвижна и прилагодлива за играње на отворени површини. Таа сценска машина, тоа парче уметност на Мејерхолд му послужи само како еден вид катапулт за нов начин на игра во театарот.

Неговата желба била да ја ослободи сцената од натуралистичките атрибути, кулиси и порталот, како неизбежно до тогаш место за игра. За дизајнот на оваа претстава се говори и ден-денес, а тоа е првото користење на биомеханиката на сцената на театарот. Конструктивизмот од сценографот барал да стане инженер

---

<sup>25</sup> Vsevolod Emilevich Meyerhold, (1874- 1940), руски режисер, актер и продуцент, чии провокативни експерименти се занимаваат со физичкото постоење и симболизмот во еден неконвенционален театар. Тој е водечка фигура во создавањето на модерниот театар; Meyerhold on Theatre, Methuen and New York: Hill and Wang; London, 1969;

<sup>26</sup> V.E. Mejerhold, O Pozoristu, Nolit, Beograd, 1976, стр. 166

<sup>27</sup> Lyubov Sergejevna Popova (1889-1924), руска авангардна артистка, кубист, надреалист и конструктивист, сликарка и дизајнерка. Таа претставува реткост во нагласено машкиот свет на руската уметност;

(реинтерпретација / театарот е интерпретација / постмодерната е реинтерпретација на целокупната до тогаш уметност / театарот е место каде што се реализира сонот на Ниче - превреднување на сите вредности или нивна реинтерпретација<sup>28</sup>).

## Цели на менаџирање

Повеќе од 2000 години, менаџерот на уметничка институција (театар) подразбира личност којшто ја создава, ја аранжира средбата на уметникот со публиката.

Не е тешко да се замисли една уметничка слика која сликарот ја насликал за себе си. Исто така, и една поема чиј автор – поетот, си ја чита сам на себе си од утро до вечер. Секако и еден драмски текст или еден роман затворен или заборавен во некоја фиока. Но, едно е повеќе од јасно - не можете да си предпочитате драмски текст, напишан, изрежиран, испробан, издизајниран, конечно продуциран и сето тоа да се случува или пред празни столици или пред столици на кои седат припрости сеирции. Во крајна точка, обата случаи би значеле неуспех на целокупниот тим. Од тука треба да се извлече заклучок дека - да се трча по публика, да се флертува со нејзините предрасуди или најниски инстинкти, не е секогаш најдобриот начин за менаџерот да го продлабочи и да го усоврши уметничкиот чин. Умешноста да се процени или уште подобро речено да ја предвиди реакцијата на публиката од крајниот продукт, е таа што треба да ја поседува еден успешен менаџер на театар.

Секоја уметност е есенцијално социјална<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), германски философ и класичен филолог. Пишувал критички текстови на тема религија, морал, современа култура, филозофија и наука, служејќи се со софистициран германски јазик, поигрувајќи се со метафорите, иронијата и афоризмите. Неговото влијание во егзистенцијализмот и постмодернизмот е непобитен факт. Неговите клучни идеи се интерпретацијата на трагедијата и афирмацијата на животот; „*The Birth of Tragedy*“, 1872;

<sup>29</sup> Robert W. Corrigan, *The Making of Theatre, From Drama to Performance, The Theatre and Society*, Scott, Foresman and Company, 1981, USA, стр. 304;



Но, што ако општеството не е ограничено или не постои воопшто?

Тогаш нема да постои ни театар!

Драмскиот текст ќе треба да стои напишан во исчекување на подобри времиња. Но, нема да може да чека предолго, бидејќи предолгото одложување на реализацијата на дадениот проект ќе треба да претрпи промени во самиот концепт. Постои учење дека театарот е една соба на која ѝ недостасува еден ѕид или, пак, платформа сместена на среде метеж од многу луѓе. Она што треба да го направи менаџерот е правопрпорционално со она што треба да го изведува добриот драмски писател - изнаоѓање на вистинското време - вистински тајминг за пласирање на дадената продукција пред публиката, зашто транстемпоралните драмски текстови се исклучително ретки. Исто така, тој треба да направи практична студија за условите на „пазарот“, да ги открие неговите „закони“, да ги овозможи условите и да биде сигурен дека од јазикот на сцената пред публиката нема да прозвучи јазик на туѓинец. Секако дека постоеле големи драмски текстови кои од низа причини не доживеале успех за време на животите на нивните автори. Нивниот успех бил само малку одложен.

Без сомнеж, факт е дека многумина драмски автори својата слава ја стекнале подоцна која била заслужена од нивниот моќен талент, како што е случајот со Клодел, Стринберг и некои други драматичари. Исто така, факт е дека многумина останати драмски автори биле славни одредено време, а потоа сосем неоправдано да бидат заборавени, како на пример - Толер, Кромленко и др.<sup>30</sup>.

Но, ниту еден навистина голем драмски текст не е одбиен од публиката на начин да биде „одложено прифатен“, односно да биде прифатен неколку векови подоцна. Драмските текстови што преживуваат и оживуваат се оние драмски текстови кои некогаш биле живи<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Жан Дивињо (Jean Duvignaud), *“Sociologija pozorista/kolektivne senke/”*, Presse Universitaires de France, Paris, 1973, стр. 703

<sup>31</sup> Henry Gheon, *The Art of the Theatre*, [Henry Gheon (1875-1944)- Француски поет и драмски писател. Во 1023 г., Жак Копо прави кратки разговори со него на тема - *Театарот и општеството* кои во 1961 г. се издадени во САД под името - *The Art of the Theatre*.]

Токму на овој план, во оваа борба, менаџерот е тој којшто треба да прави откритија што ослободуваат енергија, возбуда и ентузијазам и коишто ќе донесат позитивни реакции кај публиката и општа прифатеност на уметничкиот чин.

На секоја гранка на уметноста ѝ е потребна публика, но кога се работи за театар, оваа вистина е непореклива.

Питер Брук изјавил: „Единственото нешто заедничко, што го имаат сите видови и правци на театарот, е потребата од публика<sup>32</sup>“.

Прашањата што треба да бидат постојано присутни кај менаџерот, а кои про-излегуваат од неговите истражувања се следниве:

1. Зошто публиката оди во театар?
2. Што означуваат реакциите на публиката?
3. Што всушност се случува кога публиката реагира?
4. Каков е социјалниот, менталниот и обичајниот нејзин профил?

Секако дека менаџерот е тој којшто треба да биде присутен секоја вечер на тековниот репертоар и гледалиштето, а не да го спроведува истражувањето во полето на успешното менаџирање на театарската институција само од неговиот кабинет или од кафеана. Публиката претставува витален фактор во театарот и е најрелевантна за успешноста на институцијата. Таа е непредвидлива, дава измешани сигнали кои треба будно да бидат перципирани, анализирани и сумирани од страна на менаџерот и од неговиот тим. Начинот на кој публиката ќе изреагира е од детерминирачко значење за тоа - дали таа претстава и понатаму ќе биде атрактивен производ во очите на публиката. Штом публиката ќе влезе во театарското гледалиште, таа од истиот момент се трансформира во големо колективно тело.

Конечно, реакциите на публиката, кога се наоѓа во гледалиштето, не претставуваат реакции на поединец. Театарското искуство есенцијално се гради и се должи на состојбата на публиката пред да влезе во театарот (информациите што

---

<sup>32</sup> David Richard Jones, *Great Directors at Work- Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles California, University of California Press, Ltd., London England, 1986, The Regents of the University of California, USA, стр. 207.

ги добива за претставата пред да влезе во салата) и стимулацијата што ја добива од сцената за нејзиното времетраење<sup>33</sup>.

Значи:

- Која е природата на стимулансот?
- Што е имагинација на публиката?
- Што претставува имагинацијата за време од еден момент од претставата?
- Дали се тоа слики кои публиката ги толкува како, на пример - статус, пари, брзи автомобили, убава облека или, пак, благородност на умот, високи идеали, саможртвување... ?
- Дали се тоа нештата со кои се идентификува публиката?

Нештата што сака да ги поседува, акциите кои копнее да ги преземе, статусот што посакува да го достигне или, пак, идеалите што сака да ги следи. Доколку сиве овие горенаведени елементи се постојана тема на истражување на релација - „театарска претстава-публика“, и доколку се практикуваат, следат, анализираат под будното око на менаџерот, успехот на целокупниот уметнички тим поддржан од администрацијата ќе биде неизбежен.

---

<sup>33</sup> Ann Jellicoe, родена е во 1927, драмски писател, режисер и преведувач, уметнички директор во The Royal Court Theatre во Лондон. Денес има 83 години. Позната е по нејзините драмски текстови- *The Knack* (1961) и *The Sport of My Mad Mother* (1956), цитатот е од есејот од нејзините предавања на универзитетот во Кембриџ, на тема - „*Театарската претстава како облик на публиката*“, а испечатен во книгата - *The Making of Theatre*, Robert W. Corrigan, стр. 310., Scott, Foresman and Company, 1981, USA;

## Управување со културна институција-театар

Успешното менаџирање, всушност, претставува еден конвергентен креативен процес кој произлегува од неретко премногу силниот *brainstorming* на целокупниот тим. Ваквиот приод треба да се актуализира до крајни граници како суштествен метод на менаџерот, кој треба да црпи паралелни сознанија за продуктивниот процес и слободата на мислите на авторскиот тим, притоа канализирајќи ги во една паралелна, конструктивна врска со преобладавајќа комуникациска рамка на режисерот, оставајќи истовремено една рамнина од можности за размисли - како сето тоа да добие симпатии и впечатлива визуелизација во окото на публиката, без да се наруши целovitоста на уметничкиот белег на авторот и на делото.

Денес, сè почесто се среќаваме со слаби уметници кои клонат кон чудни и непознати теми со кои привлекуваат внимание и инстантен успех кој, за жал, не е ни од далеку долготраен. Ова е век на агонија каде што секој се обидува и ќе си дозволи да го наметне својот еkleктички манир на создавање претстава. Менаџерот е тој што треба да го одржи балансот до конечниот естетички исход, поминувајќи низ сите процеси на неговото создавање - од каприциозноста на актерите до контрола на усогласеноста на боите во дизајнот, најситните сценски детали, специјални ефекти, проверка на пиротехника, звучен дизајн (тон), мултимедија итн.

Брзото донесување на погрешни одлуки и нивно брзо спроведување е рецепт за пропаст<sup>34</sup>.

Сите уметнички организации секојдневно се соочуваат со промени во нивното опкружување, било да станува збор за нов уметнички настан, промена на трендови итн.

Секоја промена претставува и шанса и опасност. И двата аспекта создаваат проблеми во склопот на рамките на секоја организација.

---

<sup>34</sup> Д-р Исак Адигес, *Управување со корпоративни животни циклуси*, М-6 Едукативен центар-Скопје, 2010, стр. 5

Вештината на менаџирањето е да се одберат вистинските проблеми и да се решат на квалитетен начин. Новите решенија, пак, можат да доведат до појава на нови промени коишто ќе донесат и нови проблеми. „Разликата помеѓу успешен и неуспешен менаџер е во тоа што првиот ги пронаоѓа решенијата и успешно ги спроведува, додека другиот не ги пронаоѓа воопшто или неефикасно ги спроведува<sup>35</sup>“.

Со цел успешно да се менаџира една културна институција, таа мора непрестајно да се управува. Тоа подразбира да се донесуваат квалитетни одлуки и ефикасно да се спроведуваат. Квалитетната одлука, пак, е таа од којашто ќе произлезе дека менаџерот ја работи вистинската задача, односно дека ги задоволува потребите на неговите клиенти. Ова својство се нарекува ефективност. Но, никако не е доволно само да се работи вистинската работа, туку таа треба да се работи на вистински начин, односно организирано, систематски и со вистински редослед. Како резултат на ваквиот приод кон работата, организацијата станува ефикасна. Преку овие два принципа на ефективност и ефикасност, организацијата станува краткорочно ефикасна. Што ќе треба да се направи за да стане таа долгорочно ефективна и ефикасна?

Според д-р Исак Адигес<sup>36</sup>, долгорочната ефективност се обезбедува со проактивен однос, со креативно согледување на иднината и подготвеност да се преземе ризик. А, пак за да се постигне долгорочна ефикасност на организацијата (културната установа), треба да се гледа како на органска целина, а не како на збир од механички делови. Долгорочната ефективност и ефикасност се обезбедува со помош на 4 основи на менаџирање:

**Р**- Произведување на резултати

**А**- Администрација

**Е**- Претприемништво

**И**- Интегрирање

---

<sup>35</sup> Д-р Исак Адигес, *Менаџмент за култура*, e- book;

<sup>36</sup> Д-р Исак Адигес, родум од Скопје, еден од пионерите на менаџментот кој во 1968 година за прв пат во светот започнува да води официјална настава за образување на професионални менаџери за културни институции на Универзитетот UCLA во Лос Анџелес, САД.

Доколку не се поседуваат наведените 4 основи на менаџирање, може да дојде до појава на феноменот - лошо управување.

За донесување на правилни одлуки потребен е и тим од луѓе коишто ќе ги исполнуваат сите **РАЕИ** улоги, како и климата на заемна почит и разбирање. За спроведување на одлуките потребно е да се обедини формалниот авторитет, овластувањата, моќта на оние чија соработка му е потребна на менаџерот, а коишто можат да го саботираат спроведувањето и влијанието на луѓето што поседуваат стручно познавање и искуство<sup>37</sup>. Со цел да се избегнат конфликтите, треба да се создаде клима на меѓусебна доверба и почитување.

Премисите на д-р Исак Адигес, во врска со моделот на управување на културна институција, се проверуваат преку следниве прашања:

1. Дали постои комплементарен менаџерски тим?
2. Дали тимот работи во клима на заемно почитување?
3. Дали во тимот се присутни носители на формален авторитет, моќ и влијание?
4. Дали помеѓу членовите на тимот постои заемна доверба?

## Стручни кадри

Фактот дека потребата од професионални менаџери е сè поголем, произлегува од паралелата на спротивниот факт кој укажува на тоа дека денес во уметноста има неспоредливо повеќе активни учесници отколку што имало порано. Зголемувањето на учесниците произлегува од брзината на комуникацијата која со помош на масовните медиуми, социјални мрежи/интернет, имаат значително побрз пристап до секој дел на светот, до уметниците од сите краишта на развиените земји во светот. Иако реалните патувања и контакти се незаменливи, интернет комуникацијата придонесе многу за брзо ширење на уметноста и на нејзините директни учесници и обожаватели.

---

<sup>37</sup> Д-р Исак Адигес, *Менаџмент за културата*, e-book;

Исто така, промените во општествените структури, особено во образованието, придонесоа за масовноста на учесниците да бидат присутни во уметноста. На оваа група, несомнено припаѓаат и оние кои како резултат на ова проширување на партиципиентите во уметноста, многу тешко доаѓаат до соодветни работни места кои по нивна процена одговараат на нивното ниво на знаење. Како резултат на оваа состојба, еџ почесто се доведува до преквалификација, поради што настанува процес на дезинтеграција во културните институции, намалување на ефикасноста, квалитетот, а со тоа и квантитетот на продуктите - уметничките производи. Се создава вакуум простор на хаотично размислување и исто такво донесување на избрзани неиздржани одлуки од страна на неквалификуваните кадри за работните места на кои се наоѓаат. Ваквиот хаос се здобива со уште поголем замав во случаите кога на стручните места се вработуваат нестручни (недоволно образовани) кадри, а за нивна сметка се создава пролетеријат од високообразовни стручни кадри.

Последователно и најважно е со заеднички сили, општеството по демократски начин да се самозаштити од уметнички субјективизам и волунтаризам во смисла – да се утврди што е, и што може да биде уметничко дело, како и со сигурност да се утврди кој уметнички резултат е во склад со подобриот вкус, а кој не е.

Најважен услов за успешно менаџирање на културна институција се стручните кадри. Посебно значење имаат кадрите од маркетинг секторот. Овие кадри треба да воспоставуваат постојан контакт и да ја поврзуваат понудата на културната институција со побарувачката од страна на публиката, односно граѓанството заинтересирано за уметничкиот продукт. Маркетингот е професија што опфаќа широк спектар од најразлични познавања. Ги обединува знаењата од областа на економијата, правото, социологијата, психологијата и уметноста. Овие кадри, освен тоа што треба да имаат и вроден афинитет за дадената професија, треба да ја



познаваат техниката на работењето - треба да поаѓаат од маркетинг концептот до спроведувањето и деловното однесување на пазарот.

Функциите на маркетингот се врзани со процесите на информирање, промо-вирање на уметничкиот чин, PR, хармонизирање, преговарање, физичка дистрибуција, финансирање и преземање ризик. Поради сите овие горенаведени функции, важноста се зголемува на оној што ги спроведува. Маркетинг секторот врши функции кои директно влијаат на угледот на културната установа, но и на општиот, економскиот и културниот развој на цивилизацијата.

Исто така, по пат на заемна комуникација на сите сектори, маркетинг секторот заедно со менаџерскиот тим одлучува за:

- *Quantity discount* - количински дисконт, односно намалување на цената за билетот доколку се купува во големи количества;

- *Functional trade discount* - функционален попуст, односно намалување на цената при дистрибуција на билетите, што ја доделува продавачот на другите учесници кои извршиле одредена функција;

- *Seasonal discount* - сезонски попуст, односно намалување или зголемување на цената на билетите во однос на сезоната што претстои;

- *Allowances* - бонификации, односно намалување на цените на билетите за оние што учествувале како надворешни спонзори на уметничкиот производ - театарската претстава.

Во методологијата на менаџирањето, на театарот, се впишува и способноста за разбирање на потребите на актерите кои често не се потребни, туку каприциозни желби со изразено специфична „психологија“. Овде се надоврзуваат и нивните склоности и преференции, поради неизбежниот реалитет дека актерите се многу подобри во својата ролја доколку имаат природен однос, искрен афинитет и фасцинација од улогата што им е дадена. Менаџерот треба да има константни сознанија од потребите на актерите како, на пример: доколку режисерот има потреба на сцената да има физичко отсуство од костим, во полза на некој концепт (иако ова последново граничи со режисерските концептуални



ингеренци), сепак, менаџерот е тој што може да предложи и директно да помогне во кастингот за дадената улога и цел.

Што треба уште да опфаќа и да носи во себе еден успешен менаџер?

Стилот, вкусот и вродениот шарм претставуваат неизбежни параметри на естетски сензибилитет кои во себе треба да ги има еден менаџер. Одамна е речено – стил, тоа е човекот! Релевантното постоење на секој човек зависи од релевантноста на неговиот личен стил. Стилот или постои или не постои. Тој се поседува, тој е привилегија. Неговото отсуство придонесува и води кон појава на вулгарни, евтини и минливи трикови на менаџирање. Во отсуство на моќен режисерски концепт и егзекуција (во режисерско-менаџерска смисла), менаџерот многу лесно може да се отклони кон правење компромиси со институцијата со која управува, за сметка на минлив блесок, при што многу е веројатно дека ќе го поевтини театарскиот впечаток и неговата естетика. Со други зборови, лесно може да се стекне сосем погрешен заклучок дека стилот е етикета која секој може да ја постигне.

## **Теорија на уметноста**

Првото прашање со кое се соочуваме, а е тесно поврзано со уметноста, е дали на уметникот му е потребно знаење за уметноста, односно теорија на уметноста. Ниче истакнува дека знаењето на уметноста може само да ѝ наштети. При тој пат на истражување, доаѓа до заклучок дека со настанување на грчката трагедија и со создавањето на нејзините техники - грчката трагедија го завршила својот век и се изродила во фарса, комедија и сатира.

Хегел го дели истото размислување. Тој уште додава дека по пат на аналитичко мислење уметноста е веќе мртва.

„Уметничкото дело е резултат на интуицијата“ - вели Кроче.

Флобер, пак, го третира уметничкиот ум како научен работник. Во естетизмот се негува култ на ученост-аристократизам на духот.

Знаењето како кобност се среќава уште од настанокот на светот - Адам и Ева.

Во филозофијата на уметноста, се настојува да се објасни иманентната смисла на уметноста во контекстот на другите активности, односно феномени на светот. Се настојува да се продре во потребите од творештвото и неговите механизми.

Тајната на општењето на уметничкото дело со публиката се состои од истражување на онтолошкиот статус на уметноста. Со ова се занимава Хартман, Ингарден, Бензе, Иван Фохт.

Поимот естетика - *aestēsis* - на старогрчки значи - осет, сетилност, директно е врзан со спознанието и со теоријата на спознанието. Овој поим за прв пат го употребува Алекс Баумгартен.

Баумгартен и Хегел ќе се сложат дека естетското упатува на инфериорно спознание за светот, бидејќи се восприема преку сетилата, чувствата и е пониско од рационалното спознание кое се одвива преку големиот мозок. Сите овие тези, во секој случај, се засновани, но истовремено самата нивна поставеност како релевантна вредносна ситуација ни говори дека извираат од творечките конституции на нивните носители и афирматори. Така на пример, кога се работи за Ниче, неговата теза за природата на уметноста, без сомнение, произлегува од неговото самоспознание дека тој е најголем со својот Заратустра во којшто поезијата доминира како врвен онтолошки постулат. Кога се работи за Хегел, тезата, односно нејзината етиологија е пак поврзана со неговото самоспознание дека тој можеби и самиот се сметал за грамаден и исто толку несфатен и несфатлив ум. Имено, се зборува дека тој во една околност рекол дека неговите списи може да ги разбере само еден единствен читател, под услов тој читател да е самиот Хегел! Тука се назира неговиот копнеж да биде она што подоцна бил Ниче – не само филозоф туку и поет, а како поет (нема уметност без публика) бил многу подобро разбран. Кроче сè уште важи за гигантски естетичар, но и кај него

се чувствува дека „удрил во сид“ со своите филозофски дела и дека зад тој сид може да се сирне само со помош на интуицијата.

Нема да биде на одмет да се спомене дека естетиката како размислување, во рамките на уметничкото творештво, како идеологија или став кон искуството стекнато во непосреден допир со уметничкото дело, претставува реалност која во средниот век ни од далеку не можела да се замисли<sup>38</sup>.

Случајот Флобер е колку парадоксален толку и изразит пример за ставот на еден уметник кога (во кое време?) тој стигнува до тој став, а сè уште е уметник, а не уметник, и отпосле анализира што е уметноста. Имено, во еден случај, кога го прашале како можел да продре толку длабоко во сите тајни на душата на мадам Бовари, одговорил – јас сум мадам Бовари! Од тука произлегува и самото решение на оваа дилема што го афирмира како доминантно она мислење на уметноста коешто е придружено со нејзиното практикување, односно со уметничкото творештво. Конфузното разбирање на ова решение, како и манипулциите со него, често пати се сведуваат на вештачко ублажување на можните фрустрации и кај менаџерите и кај творците, а резултира со самозаблуди еднаш кај промашениот менаџер дека тој е додуша промашен менаџер, но затоа одличен творец и еднаш кај промашениот творец дека тој, впрочем, е промашен творец, но затоа извонреден менаџер.

Па сепак, колку што ни се потребни теориите на уметноста кога ја мислиме, толку ни се непотребни кога самите твориме, иако тука во оваа непотребност не треба да се вброи самото *tehne*, специфично за секоја уметност, бидејќи никаква творечка генијалност не може да го надомести незнаењето на занаетот! Од овие согледби произлегува уште една важна задача на менаџерот на театарот кој во тесна соработка со драматургот треба да го мисли репертоарот и процесите на создавањето на претставата, без да се вмеша во самиот творечки процес на театарските творци. Режисерот, актерите, сценографите, костимографите и дизајнерите ќе можат ослободено и спонтано да творат. На крајов од раз-

---

<sup>38</sup> Жан Дивињо (Jean Duvignaud), *“Sociologija pozorista/kolektivne senke”*, Presse Universitaires de France, Paris, 1973, стр. 93

гледувањето на оваа дилема, за не/потребноста на самото теориско знаење за уметноста, нека ми биде дозволено едно упростување со кое се стигнува до релевантен одговор на дилемата. Имено, да го замислиме уметникот како сликар. Додека слика тој е во интуитивен транс. Кога ќе дојде неизбежниот момент да се оддели од сликата за да ја погледне со подзатворени очи, тој започнува да ја мисли и осознава без да сака.

Теориите на уметностите ни ги разгрануваат уметничките дела на: ликовни, музички, театарски итн.

20 век:

- Социологија: мас-култура, елитна култура и народна култура;
- Психологија: психолошко искуство и опасност од врзување на генијот со психопатот.

### **Методот на филозофија на уметноста**

Методот значи пат, начин на истражување на предметот, пат кон вистината.

Постојат две нивоа на размислување:

- епистемолошко ( episteme - познавање, знаење);
- истражување на техники.

Се поставува прашањето: Дали е можно објективно познавање и до која мера е можно?

Филозофијата на уметноста нè упатува на најширок пристап кон битието на умот зад димензијата на физичкото= метафизика - (meta ta fizika).

Во овој дух се зборува за идеалистичка естетика, објективистичка, субјективистичка, ирационалистичка, интуиционистичка, религиска, активистичка естетика и сл. Во западната култура, интензивно е присуството на сознанието за себе како индивидуа, субјект односно идентификација (Платонистичка идентификација).

Примарното искуство, како еден вид методолошко искуство, е метод на искуство врз сопствена кожа. Овој метод се заснова врз објективното доживување - вкусот.

Пантеизмот, пак, со кој се бават Спиноза и источната култура, подразбира идентификација на човекот со Бога.

Фонот врз кој се збиднуваат сите човечки напори во истражувањето на теоријата на уметноста е она што старите Грци го нарекле- *arhe*- почеток.

Постојат и теолошки, ирационални, онтолошки и други теории на уметноста.

Во што се состои онтолошката контроверзија материјализам - идеализам?

Од една страна, идеализмот е креационистички ( творец на светот е Господ Бог, односно самиот Ум или како што тврди Хегел – апсолутниот Дух, односно Битие.

Од друга страна, материјализмот е еволуционистички, атеистички, човекот настанал од приматите, а умот е резултат на социолошките феномени.

## **Етимологија на зборот КУЛТУРА**

*Colere* - негува

Култура е синоним за човечка интервенција во природата, синоним за човечки (хумани) дела и практика.

## **Културни системи**

Културните системи се проследени низ 5 елементи:

1. Материјална култура;
2. Духовна култура;
3. Норми и правила;
4. Вредности;
5. Статуси.

Во материјалната култура се засноваат принципи на стопанство, семејство, држава, судови итн.

Духовната култура опфаќа - митологија, религија, филозофија, наука и технологија.

Нормите и правилата го опфаќаат човекот како единка преку пишани и напишани норми.

Вредностите се моќта на човекот да рангира, степенува и да одредува.

Релациите на сите елементи на секој културен систем се поврзуваат со статуси.

Хиерархија на статуси:

- Професионална припадност;
- Степен на образование;
- Старосна припадност;
- Привилегии од самото раѓање.

### **Источна и западна култура**

Источната култура е врзана со пантеизмот. Човекот и неговите постулати се врзуваат единствено преку призмата на Бога.

Геслото на оваа култура е дека сè е едно: сфаќањето на смислата за животот, среќата, успехот, спасението. Сè се врши низ процесот на идентификација со Бога.

Не постои апсолутно раѓање, ниту апсолутна смрт. Се менуваат само формите на материјата.

Во западната цивилизација се губи духовноста, а за сметка на тоа се дава значење за развојот на технологијата, триумфира науката.

Луѓето од Западот ја губат човековата мера. Се јавува криза на западната култура.

На Запад, како внатрешна реакција, се јавува култот кон источната култура.

## Елитна култура

Елитната култура подразбира опседнатост со највисок степен на духот како и збир од вредности од највисок духовен ранг.

Елитната култура претставува модел на аристократизам, малцинство. Од овој вид култура се (само) исклучени мнозинството луѓе како резултат на нивната материјална и духовна сиромаштија.

Творештвото подразбира ексклузивна надареност и чувство за новото.

По правило, генијот станува орудие, функција и аристократ.

Елитата го задолжува човештвото, таа го влече човекот нанапред, додека мнозинството е на ниво на масовна култура.

Народната култура претставува пандан на елитната и на масовната и кај неа не постои авторство.

Елитната култура ја потценува народната како непрофесионална.

## Масовна култура

Кај масовната култура постои авторство. Се создаваат институции коишто имаат задача да создаваат дела за уживање на масите во слободното време.

Едгар Морен<sup>39</sup> укажува, кога се зборува за масовна култура не мора да се мисли само на неписмените луѓе. Многу учени и об-



---

<sup>39</sup> Едгар Морен, Edgar Morin, роден во 1922 г. во Париз, француски филозоф и социолог;

разовани граѓани се приврзаници на масовната култура, опуштајќи се во слободно време со нејзините уметнички производи.

„Веќе реков дека масовната култура истовремено произлегува од пазарната економија, технолошкиот развој и комуникацијата, а се создава/образува благодарение на развојот на културната квази индустрија<sup>40</sup>“.

Крајната цел на мас-културата е профитот. Се продава еротика, секс, порнографија, љубов, младост, мелодрама, криминал, насилство, злосторство.

Мас-културата создава систем на ѕвезди кои стануваат нејзини жртви, бидејќи нивната убавина или талент стануваат инструмент за профит.

Постојат два антрополошки аспекта врзани за мас-културата: проекција и идентификација. Проекцијата претставува поистоветување со милениците од мас-културата, додека идентификацијата претставува морална идеологија којашто е синоним за кич и шунд.

### **Контракултура - хипи движење**

Контракултурата претставува бунт против конформизмот и етаблираната граѓанска култура, односно вообичаените рутини во културата поставени од страна на средната класа. Во неа се збиднува целосна критика на културата на родителите во која на пресметливоста ѝ се спротивставува со љубов, а на програмираноста со спонтаност и со природност. Се преферира дружење во заедници, т.н. комуни под големо влијание на источната култура, и пропагирање на слободна љубов и сексуални слободи.

Истражувачките резултати, на оваа култура, покажаа поразителни појави- полови болести, ширење на наркотици и сл.

Придобивките се клонење кон похуман живот.

---

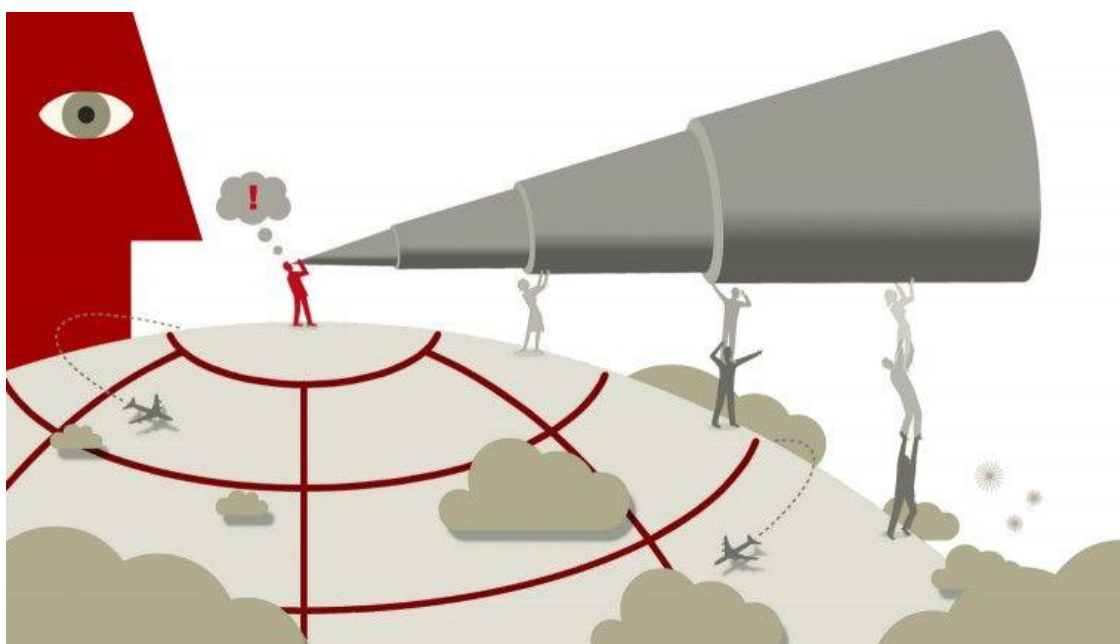
<sup>40</sup> Едгар Морен, „*Duh Vremena*“, Nekroza II, Beogradski izdavacko-graficki zavod, 1979, стр. 121



## Антикултура

Антикултура претставува исто што и контракултура, само што формата на културата што се спротивставува е далеку пониска од онаа на која ќе се спротивстави.

Врзана е со тоталитаристичките општества. Идеологот и пропагандистот на нацизмот Гебелс, рекол – „Штом го чујам зборот култура, се фаќам за пиштол“. Додека пак, Сталин барал од творците да бидат инженери на човековата душа. Се работи за идеолошка инспирација со фашистички или со комунистички предзнак. Се организираат масовни слетови, балет слетови, рецитали, масовки, химни и сл. Овде, како релевантни примери сведочат и филмуваните слетови во чест на 25 Мај, денот на младоста, како и прославените документарни филмови на Helene Bertha Amalie narecena Leni Riefenstahl<sup>41</sup> на теми од слетовите во чест на Хитлер.



<sup>41</sup> Helene Bertha Amalie- Leni Riefenstahl, ( 22 август 1902- 8 септември, 2003) -германска филмска режисерка, продуцентка, сценаристка, уредничка, фотографка, актерка и танчерка, најпозната по нејзината Наци Пропаганда, за време на Втората светска војна.

## **Супкултура**

И овде се работи за контрирање и гледано од аспект на етаблираната култура, супкултурата е контракултура.

Супкултурата настанува како резултат на брзи промени во културата коишто доведуваат до неможност дел од популацијата да се воздигне до ниво на етаблирани форми на култура.

На овој начин се раѓа панкот, поп- trash, а во поново време хип-хоп, римејк, рап, street dance, улични графити и сл.

## **Културализам и акултурализам**

Под поимот културализам се подразбира отворање на перспективи меѓу една затекната култура и една личност што се раѓа во тој културен систем.

Најблизок поим - социјализација.

Можност на поединецот затекнат во дадената култура да ги прифати нормите на средината во која се наоѓа.

Кога човекот е изолиран од културата, тој ги губи антрополошките својства.

Културата не може да се игнорира. Таа е дел од човековата доблест, морал, среќа, стил, вкус и сл.

Акултурација означува допир, контакт или интерференција на други култури.

Негативна акултурација претставува асимилација

## **Уметност**

Уметноста е културен феномен, човечко дело и практика со највисока духовна вредност.

Уметноста има своја структура:

1. Уметник-процес;
2. Уметничко дело;
3. Естетска перцепција;

Во антиката на уметноста се мислело повеќе како на вештина (*tehne*), отколку како творештво.

Во христијанството се гледа само на постоењето на Бога и ништо повеќе. Бог го создал човекот *ex nihilo*.

На сличен начин Хегел ја тематизира уметноста. Тој за уметноста ја врзува близината на духот, на Бога. Уметникот за него е оној што најмногу се доближил до Бога.

Бенедето Кроче мисли дека уметничкото дело е плод на краткотрајно интуитивно просветление.

Платон го третира уметникот како медиум низ кој проговара Бог.

Ниче во „Така зборува Заратустра“ ќе рече: „Творецот е натчовек, како стебло коешто се наведнало под тежината на плодовите и така создава уметност“ . слобода. Или уште вештина и мечта<sup>42</sup>“.

Кант<sup>43</sup> рекол: „За убавото не одлучуваат постојаните форми на интелектот, туку исклучителните, еднократни способности на творецот“.

Помеѓу системот на уметноста и другите системи се појавува поимот хетеротомија. Хетеротомија е кога на уметноста ѝ се препишуваат задачи што не се нејзини туку на друг систем како, на пример: знаење, морал, религија, идеологија, педагогија, медицина.

Платон<sup>44</sup> ги обединува сите овие системи во државата како најголем систем. Според него, најдобрите уметнички дела се оние што одговараат на државните цели.

---

<sup>42</sup> Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, Thoemmes Press, 1999, str. 37

<sup>43</sup> Immanuel Kant (1724- 1804), Германски филозоф, централна фигура во модерната филозофија;

<sup>44</sup> Plato, (Platon)- (428-347 ), Грчки филозоф, математичар, есенцијална фигура во развојот на филозофијата, особено во западната традиција.

Уметност = *enteleheia* = целесообразно делување. На уметноста ѝ се наложува да се редуцира на ниво, односно на средство, мост на системот кој ѝ се надредува.

### Уметничко дело

Во феноменолошко - онтолошката ориентација се тематизира уметничкото дело.

Тука уметничкото дело се разделува на:

- Ликовно дело;
- Музичко дело;
- Литературно дело;

Уметничкото дело е една физичка реалност - предмет. Како такво, тоа физички е предмет, нешто најобично. Но под појавноста, односно евидентноста на тој предмет се крие самата негова суштина или Битие, што постојано ја трансцира појавноста сакајќи да дојде до сознание за Битие.

Естетиката на театарската уметност, музичката и ликовната, како и во архитектурата, не е можно да биде одвоена од колективното искуство коешто, пак, искуство нема колективно обележје, туку се менува заедно со промените од типот „глобални социјални структури“. „Не само што естетиката на театарот не е константна, туку не може да се зборува ниту за константна функција во театарот<sup>45</sup>“.

Уметничкото дело е тешко да се идентифицира според партитурата, ако се работи за музичка композиција или, пак, според драмскиот текст, ако се работи за театарска претстава, можни се разни интерпретации. Слушателот (гледачот) се идентификува со интерпретацијата која е доблест на музичарот (актерот, односно режисерот). Излегува дека суштината на уметничкото дело може да се доживее (вреднува) само и исклучиво како перцепција од страна на неговите консументи.

---

<sup>45</sup> Жан Дивињо (Jean Duvignaud), „*Sociologija pozorista/kolektivne senke*“, Presse Universitaires de France, Paris, 1973, str. 9

Често пати ни се случува да присуствуваме кога консументите им поставуваат прашања на творците (музичарите, сликарите, писателите...) и сите тие прашања, главно, се сведуваат на едно, а тоа е – што сакавте да ни кажете со тоа и тоа? Вистинскиот одговор на тие прашања е – сакав да го кажам она што вие го доживеавте во вашиот контакт со моето дело. Или, вистинскиот одговор на ова прашање не го знае творецот туку тој одговор спие во консументот кој треба да го разбуди во себе преку сопственото доживување на уметничкото дело. Ќе се прашате како е тоа возможно, на пример, самиот Пикасо да не знаел што слика и зошто тоа го слика!? Еве го одговорот. Кога прославениот американски филмски режисер Џон Форд го прашале - што сакал да порача со еден свој филм, тој одговорил – кога сакам нешто да порачам, јас не снимам филм туку одам в пошта. Од тука произлегува дека секоја манипулација со уметноста завршува со нејзината смрт.

„Потрагата по суштината на театарот според својата природа е филозофска, односно феноменолошка: Тоа подразбира онаков вид на сознание кое настојува појмовно да ги одреди компонентите на театарскиот чин и воедно тежи да ја открие театралноста која, без сомнение, претставува идеал кон кој се стреми секое драмско дело, а уште повеќе секоја критика која се занимава со театар<sup>46</sup>“.

Во 20-тиот век настанува реакција - епохална конфронтација со традицијата во однос на уметничките стилови.

Се случува кршење на традицијата во сите уметности.

Во теоријата први ги отфрлаат нормите Шкловски и Бахтин. Се вртат кон внатрешното.

Се напуштаат дотогашните навики - суже, фабула, мотив.

Чувствата стануваат идентични со уметноста.

---

<sup>46</sup> Жан Дивињо (Jean Duvignaud), “*Sociologija pozorista/kolektivne senke/*”, Presse Universitaires de France, Paris, 1973, стр. 37

Но, неретко чувствата стануваат секундарни, додека примарна е фантазијата и духот како што е примерот со Марк Шагал, но и примерот со големите мајстори на постмодерната во областа костимографијата, сценографијата и архитектурата.

### **Естетски категории**

Постојат пет естетски категории:

1. Убаво
2. Возвишено
3. Трагично
4. Комично
5. Грдо

За убавото се потребни:

1. Неоштетеност
2. Складност
3. Јаснотија

Возвишеното е далеку посложено од убавото. Трагичното во уметноста не е трагичното што и во животот. Во уметноста трагичното дава сјај и величественост.

Комичноста е категорија која како ретко која друга е дефинирана така што и најсериозните умови не можат да одолеат на неа. Аристотел комичноста ја третира како грешка и грдотија. Комична, смешна маска која е разобличена, но не боли.

„Денешната публика, особено онаа нестручната, драмското дело не го доживува како трагедија или како комедија туку како историја што се игра пред очите на публиката, исклучително како историја, и како таква ги применува само оние мерила кои ѝ служат во намерата да го определи сопствениот статус. Гледачот,

пак, што му припаѓа на индустрискиот дел од општеството го запазува драмското дело сосема подеднакво на начинот со кој ги запазува историските настани - драмска игра за која никој не знае како ќе се заврши<sup>47</sup>“.

Грдото претставува најнеобичната категорија на естетиката. За некои филозофи претставува недостаток на мера или почва за дисхармонија.

Најефикасно спроведување на уметноста е да се стави во рацете на реципиентот. Уметничката вистина се стимулира на релација публика - уметничко дело. Овој постулат подразбира извесен елитизам кај публиката, бидејќи толпата го обожува кичот.

## Кич

Поимот кич (sketch), шунд, потекнува од градот Минхен.

Кога на некои англоамерикански купувачи на слики, некоја од нив им била прескапа, тогаш тие порачувале само нивни скици.

Етимологија

Kitchen>> собирање кал од улица;

Kitschen>> нов мебел, покуќнина кој/а е препариран/а да изгледа стар/стара.

На оваа етимологија може да се додаде и глаголот:

Etwas verkitschen>>да продадеш нешто евтино.

Сликарството одамна престанало да биде единствен домен на кичот. Капка или океан од кич има во секоја уметност: музиката, сликарството, литературата, вајарството, театарот и архитектурата. Уметноста, сфатена во најширока смисла, секогаш претставува одраз на соодветен човек. Значи, ако кичот е лага, како што тој и се смета, тогаш кривицата за таа лага ја сноси самиот човек. На тој лажен човек му е потребно да се види себе си во лажно огледало - огледало што ќе ја разубави сликата за него. Но, кој е и што е лажното огледало што толку верно го стимулира кичот? Со еден збор, тоа е толпата со својот снобизам.

---

<sup>47</sup> Жан Дивињо (Jean Duvignaud), “*Sociologija pozorista/kolektivne senke*”, Presse Universitaires de France, Paris, 1973, стр. 737

Заклучувам дека постои лажен живот и тоа на свесно ниво.

Во последно време најголем кич се сретнува во литературата. Лагата достигнува до таму што некои податоци во самите уметнички дела се разобличени по историска веродостојност и до 1000 години, при тоа никој не ги забележува тие факти. Значи, авторот сака да се види себе си во огледалото толку многу разубавено колку што му е лажна неговата совест. Во таа смисла, кичерското уживање би претставувало специфична неопределеност помеѓу обично уживање и естетско уживање, така што самиот чин се случува во меѓусостојба на колебливост или поточно неодговорност.

Кичот често води кон сентименталност и наслада, па сè до трогателност од мисли, идеи, податоци и сл. До мера да се биде трогнат од сопствената трогателност. Кичот создава привидна слобода. Негова основна задача е да создаде расположение. Според Хајдегер<sup>48</sup>, кичот претставува област на духовно разгалување на оние што ги потиснуваат нагоните.

„Сè што започнува со кич, завршува со крв. Кич или калауз, сеедно<sup>49</sup>“.

Има уште многу извори и ризници на кичот, меѓу кои религиозни кич минијатури, деца што јадат бонбони во форма на божиќни светци, егзотика на време, простор и сл.;

---

<sup>48</sup> Мартин Хајдегер, Martin Heidegger (1889-1976), Германија. Германски филозоф, особено значаен за неговиот придонес во толкувањето на делата на Ниче.

<sup>49</sup> Љубиша Георгиевски, „Поимник на предрасуди“, Макавеј- Скопје, 2008 г., стр. 145



## Историја на античкиот театар

Општо е познато дека во хеленистичкиот период<sup>50</sup> е постигнат значаен напредок во областа на математиката, математичката астрономија и физиката. Во овој период се истакнуваат филозофите Платон и Аристотел. Покрај Академија<sup>51</sup> и Ликеја, во Атина, по смртта на Аристотел се појавуваат две нови филозофски школи - стоичката и епикурејската.

Интересот за античкиот свет, сè до денес, служи како најдобар доказ дека постои жива врска помеѓу почетниот период на европската цивилизација и новото доба. Слободно може да се каже дека многубројните современи филозофски и уметнички идеи не можат ни да се замислат без познавање на класичната литература. Од ова произлегува дека современиот театар настанал од античкото грчко разбирање на уметноста. Театарот низ историјата се менувал и се модифицирал, но пред сè, останал во формата на првобитниот театар кој бил тесно врзан за религијата<sup>52</sup>.

Таа религија била врзана за култот на Дионис - богот на инспиративните сили на природата. За негови инкарнации се сметале билките, дрвјата, виновата лоза или, пак, животните - бикот, коњот и јарецот. Символот на Дионис бил фалусот, органот на плодноста. Поклоници на Дионис биле жените коишто приредувале ноќни бдеења во негова чест, при што себеси се доведувале до екстаза, истовремено жртвувајќи го и самиот Дионис, а од тој ритуал своевременно произлегол и самиот театар.

---

<sup>50</sup> Хеленистичкиот период започнува со создавањето на Панхеленистичката Империја на Александар;

<sup>51</sup> Академија, *Ἀκαδημία*, била формирана од Платон, во Атина, 387 г.пр.н.е., каде што Аристотел бил првиот ученик пред да ја основа неговата Ликеја;

<sup>52</sup> Љубиша Георгиевски, *Театро, Онтологија на театарот*, Макавеј, 2008 г.

Придружба на Дионис биле менадите и сатирите. Самиот изглед на сатирите, кои биле половина луѓе, а другата половина диви сверови, го буди моментот на митското претопување на човечкиот род со природата. Менадите, пак, претставувале бесни баханалии коишто ја мамеле љубовната страст<sup>53</sup>.

Општо е познато дека Театарот не е самостален дел на уметноста туку нејзин синкретизам. Настанал како плод на човековата природа склона на создавања, а се дефинира како резултат на делувања на неколку уметности: литература, актерска игра, ликовна уметност, пантомима, танц и музика.

Според Карл Густав Јунг, постоењето на религијата како вера, во нешто натприродно, е присутно насекаде (*consensus gentium*) како и постоењето на обредни игри од миметички карактер е констатирано кај сите народи од Земјината топка. Во почетокот боговите биле третираани анимистички (карпи, дрвја, облаци и др.) Потоа, тие биле замислувани во човечки облик и во врска со тоа започнале да се прават обреди во нивна чест<sup>54</sup>. Но, луѓето и покрај тоа што го задржале стравот и немоќта пред тие сили, со тоа што човекот и при неговиот понатамошен развој и дефинирањето на боговите останал само едно немоќно средство во божјите раце, подредено на нивната волја. Оваа персонификација најдобро се оцртува во времето на првата грчка пишана литература, кај Хомер и неговата Илијада и Одисеја, каде што се чини дека божествата што го надзираат светот се сочинети од некое натчовечко општество во облик на монархија на чело со Зевс<sup>55</sup>.

Театарската претстава, во време на *akme* на грчкото општество, е составен дел од култот на Дионис и се одвива само за време на празникот посветен на овој бог. Со пренесување на неговиот кип од храм во храм, уште од самиот почеток на поетските натпревари, се чувствувало присуството на божествата. Се одржувале мали и големи свечености врзани за богот Дионис. Тие се одржувале во најразлични пригоди, за време на гроздоберот, за време кога се газело грозјето, во времето кога се пробало виното, потоа за време на оплакувањето на богот Дионис (Дионис умрел во пожарот во лозјата). На тие свечености се пееле дитирамбите

<sup>53</sup> Silvio D'Amico, *Povijest Dramskog Teatra*, Nakladni Zavod, 1972, str. 127;

<sup>54</sup> Carl Gustav Jung, *Gesammelte Werke*, Walter-Varlak AG, Olten, 1971;

<sup>55</sup> Хомер, *Илијада и Одисеја*, превод Михаил Петрушевски, Македонска книга, Скопје, 1982 г;

или илити-химната во чест на Дионис<sup>56</sup>. Овој ритуал го добива името - *tragodia* (трагедија) или песната на јарецот, откако се жртвувала омилената жртва на богот Дионис - јарецот.

Сличностите помеѓу ритуалот и театарот, всушност, се главните носители на идејата дека театарот ги има неговите корени во религиозниот ритуал<sup>57</sup>.

Според историчарот Силвио Дамико, јарецот му била омилена жртва на Дионис од причина што токму тоа животно е непријател и уништувач на грозјето.

Дитирамбот кој на почетокот бил импровизиран од приврзаници на божеството, подоцна добива и напишан облик – во стихови. Според Суда<sup>58</sup>, првиот пишан дитирамб се препишува на делото на Арион. Хорот се упатувал со жртвеникот, односно - *timeli*, каде што требало да се прикаже жртвата. Хорот со време се дели на семихорови кои еден на друг започнале да одговараат во вид на дијалог, а секој семихор бил воден од по еден корифеј. Соодветно на тоа, корифеите започнувале дијалог. Сега се појавува и *hipokrites* - кој им одговарал во името на Дионис. Од овој момент во кој епско-лирското пеење преоѓа во дијалог, како и говор во прво лице од страна на Дионис, овој ритуал се здобива со изглед на театарска претстава.

Силвио Дамико ни посочува дека првата театарска претстава се припишува на легендарниот поет Теспис, синот на Темон од Икарија, Атика<sup>59</sup>. Всушност, Теспис е првиот актер во историјата на античкиот театар<sup>60</sup>.

Вториот актер на сцената го носи Есхил<sup>61</sup> (овде се потенцира зборот *актер*, не - *лик*, затоа што еден актер толкувал повеќе улоги). Од овој момент, трагедијата не се одвива само помеѓу јунакот и хорот, туку на сцената во прв ред се јунаците. Ова означува дека станува збор за појавување на драмата. Она што е интересно да

---

<sup>56</sup> Silvio D'Amico, *Povijest Dramskog Teatra*, Nakladni Zavod MH, 1972g.

<sup>57</sup> Цитат од - Robert W. Corrigan, *The World of the Theatre*, Scott, Foresman and Company, Glenview, Illinois, Dallas, Tex. USA, 1979, стр. 47;

<sup>58</sup> Suda или Souda- најголемата византиска енциклопедија од 10-ти век, напишана на старогрчки јазик, во којашто се наоѓаат над 30.000 термини и извори за античката култура од непроценливо значење;

<sup>59</sup> Silvio D'Amico, *Povijest Dramskog Teatra*, Nakladni Zavod MH, 1972;

<sup>60</sup> Цитат од - Robert W. Corrigan, *The World of the Theatre*, Scott, Foresman and Company, Glenview, Illinois, Dallas, Tex. USA, 1979, стр. 46;

<sup>61</sup> Aeschylus- старогрчки драмски писател, попознат како татко на трагедијата (525-426 пр. Хр.);

се каже, а е тесно поврзано со трагедијата, тоа е дека смртта на јунаците никогаш не била претставувана на сцената од страна на актерите, туку за неа раскажувал хорот. Софокле<sup>62</sup> потоа го воведува третиот актер, итн.

Духовната содржина на античката драма претставува трагично дејство, а Софокле го прикажува токму во неговите трагедии. Ова дејство, во неговата суштина ги содржи истовремено: триумфот и уништувањето, темнината и светлината, тагата и радоста<sup>63</sup>.

Најголемата вистина за почетоците на трагедијата може да ја најдеме во делото Поетика<sup>64</sup> на Аристотел<sup>65</sup>. Во шестото поглавје од Поетиката, Аристотел вели дека не само трагедијата туку и поезијата, сликарството, музиката - сето тоа претставува *Имитација на дејствието* во неговите најразлични форми. Кога вели имитација, тој не подразбира имитација на физичката активност, туку активност на духот. Не подразбира вештачко копирање, туку репрезентација на многубројни форми преку кои се манифестира духовното кај човекот, изразено преку медиумите на уметноста: музиката, сликарството, зборот или гестот<sup>66</sup>.

Се претпоставува дека публиката доаѓала рано, подготвена целиот ден да го помине на своите места. Пред гледачите се наоѓал полукружен простор за играта на хорот, престолот на свештеникот и олтарот. Во заднината, на тој простор бил изграден подиум за главните актери, со фасада во вид на амблем во заднината, погодна за најразлични промени. Актерите не биле професионалци, во денешна смисла на зборот, туку граѓани одбрани за религиозна намера, кои како и хорот биле подготвувани од самите автори на драмата<sup>67</sup>.

Разликата помеѓу античкиот и современиот театар се состои, поедноставено речено, во тоа дека античкиот театар едноставно бил изведуван на дневна

---

<sup>62</sup> Sophocles, старогрчки драмски писател, (497-406 пр. Хр.)

<sup>63</sup> Frensis Ferguson, *Sustina Pozorista*, превод Marta Frajnd, Nolit, Beograd, 1970, стр. 37;

<sup>64</sup> Аристотел, *Поетика*, една од најстарите зачувани книги за теоријата на драмата и прво филозофско третирање фокусирано на теоријата на литературата на трагедијата;

<sup>65</sup> Aristoteles - првиот голем теоретичар на трагедијата, а во поширока смисла - теоретичар на поезијата и уметноста;

<sup>66</sup> Robert W. Corrigan, *The Making of the Theatre (From Drama to Performance)*, Scott, Foresman and Company, 1981, Wisconsin, Milwaukee, USA;

<sup>67</sup> Frensis Ferguson, *Sustina Pozorista*, превод Marta Frajnd, Nolit, Beograd, 1970, стр. 50;

светлина. Земајќи го предвид фактот што досега во ниту еден од откриените антички театри, па дури и во најзачуваниот од нив - Епидаурус, не се пронајдени никакви траги од средства за осветлување (огнови), како и според самите димензии на театрите кои не дозволуваат да бидат адекватно осветлени од извори на светлина, познати на времето, можеме да заклучиме дека претставите биле играни, според преовладувачко мислење, на зајдисонце.

Отсуството на покрив и користењето на природно осветлување се пресудни за овој заклучок, како и огромните димензии на грчките амфитеатри кои значително ги имаат надминато и димензиите на најголемите светски модерни театри.



Сценографијата не настанувала паралелно со драмата. Таа била производ на Античка Грција, наречена- *theatron*<sup>68</sup>. Таа имала форма во вид на трапез, седиштата биле поставени од една или од сите три страни од коишто публиката ја следела изведбата во нејзината средина, т.е. - *orchestra*.

---

<sup>68</sup> *Theatron* - на старогрчки во превод - гледалиште/место од каде што се гледа и од каде што може да се биде виден. Овој термин и денес е во употреба кога се мисли на современите театри;

Сцената - *skene* (позната од шестиот век пр.н.е.), во нејзиниот оригинал била конструирана со цел актерите да имаат свое место каде што би можеле да ги пресоблечат нивните костими, односно да ги променат нивните ролји.

Во доцниот петти век, сцената била надградена од двете страни од помошни крила, наречена - *paraskena*, чиешто влезови служеле за излегување на актерите на оркестрата. Тие влезови биле наречени *paradoi* (множина) или *parados* (еднина)<sup>69</sup>.

Што се однесува, пак, до костимите на античката сцена, големиот познавач и проучувач на театарот - Оскар Брокет вели дека многу историчари имаат направено големи грешки, во поглед на оваа тематика, а најчесто тоа се однесува на разликата на театарските костими во петтиот век и оние во понатамошниот период<sup>70</sup>. Актерите, главно, биле облечени од главата до петиците, носеле раскошни драперии, маски со најразлични изрази и чизми.

## **Маските и нивниот дехуманизирачки карактер**

Важна функција имале и маските што служеле како стилизација за косата, за зголемување на висината кај актерите, како и губење на нивните лични карактеристики, за сметка на карактерот на ликовите што ги толкувале<sup>71</sup>. Маските претставувале составен дел од претставата кои директно упатуваат знак за обредна драма иако таа немала магиско значење во расцветот на античкото општество.

Со маските се претставувале херојски или комични ликови. Системот на маската бил изградуван многу подробно. Со измена на актерот, се менувала и

---

<sup>69</sup> Oscar G. Brockett, *The Theatre, An Introduction*, Rinehart and Winston, Inc, Indiana, USA, 1964;

<sup>70</sup> Oscar G. Brockett, *The Theatre, An Introduction*, Rinehart and Winston, Inc, Indiana, USA, 1964; стр. 61;

<sup>71</sup> Љубиша Георгиевски, *Феноменологија на театар или Човекот и маската*, Театро, Македонија-Скопје, 2008 г.

маската. Во друг случај, таа се прилагодувала на индивидуалните црти на лицето, репродуцирајќи ја особеноста на ликот.

Персонализацијата, како резултат од оцртаниот идентитет, се врши со помош на маската којашто на латински се нарекува *persona*. Маската носена од страна на човекот е самата идеја со којашто човекот се идентификува и на сцената и вон од сцената, со разлика што на сцената маската се носи манифестантно, а вон сцената мимикриски. Ваквата анализа на маската и на нејзината пројавност наметнува многу прашања од етичка провиниенција.

Бидејќи театарот, за своја второстепена функција ги зема врз себе, главно, етичките прашања (драматургијата), не ризикувајќи премногу голема дигресија, ќе забележиме едно од нејзините најиндикативни значења. Лицето/маската претставува еден од најсовершените инструменти на лагата<sup>72</sup>. Лагата води потекло од генетски обусловената мимикрија од којашто води потекло и праматрицата на мимезата.

Овој заеднички корен го бунел Платона против театарот, и тоа со право, ако појавата на театарот се сведе само на неговата етичка функција таа е општествено и морално оправдана. Бидејќи лажниот исказ во содржината се уништува или се компромитира со изнесување на видело на нејзиното миметички засновано функционирање<sup>73</sup>.

Маската го крие идентитетот и дозволува ослободување на многу аспекти од прикриените особини кај човекот. Се менува гласот, гестикулацијата. Човекот



<sup>72</sup> Љубиша Георгиевски, Феноменологија на театар или Човекот и маската, Театро, Макевје-Скопје, 2008 г., стр. 520

<sup>73</sup> Љубиша Георгиевски, Феноменологија на театар или Човекот и маската, Театро, Макевје-Скопје, 2008 г.

што ја носи постанува некој друг. Обратно на тоа, маската ја дава слободата на актерот, на поединецот, да се чувствува свој.

Роберт Кориган, еден од најголемите театарски критичари од САД, заедно со Волтер Кер и Ерик Бентли, во својата книга Светот на театарот (*The World of The Theatre*) вели:

„Маската може да открие повеќе отколку што би можела да покрие. Преку неа, можеме да видиме, а не да бидеме видени. Таа има во себе еден вид – дехуманизирачки карактер<sup>74</sup>.

## Античкиот театар на нашата почва

Многубројните археолошки наоди недвосмислено го потврдуваат присуството на сите развојни фази на античката драмска уметност на нашата почва. Ќе споменеме неколку од нив.

На прво место е Тетовската Менада (учесник во хорот во сатирички игри) која потекнува од VI век пр.н.е. Таа е претставена како следбеничка на Дионис во еден вид божествен занес, а самата фигура претставува навистина вонредна хармонија на телото и на духот. Од крајот на V век пр.н.е. потекнува и црвенофигуралната хидрија, пронајдена кај Демир Капија на која е претставен Дионис во придружба на менади. Во Археолошкиот музеј во Скопје се чува еден црвенофигурален сад (од IV век пр.н.е.) со приказ на Дионисовата придружба.

Присуството на развиен театарски живот, во Македонија, е од посебно значење, бидејќи го рефлектира богатството на класичната старогрчка трагедија и театар воопшто. Тие оставиле длабока трага во културниот живот на нашите простори, а за тоа најдобро зборуваат повеќето пронајдени портрети на грчките трагичари и комичари. Исто така, ова зборува за нивниот успех на пошироки географски простори уште во тоа време, и воедно укажува и за развиениот културен живот и

---

<sup>74</sup> Robert W. Corrigan, Scott, Foresman and Company, Glenview, Illinois, Dallas, Tex. USA, 1979, стр. 34



вкус на населението што ги населувало овие краишта. Во прилог на ова се споменува посебната популарност на Менандар<sup>75</sup> на Балканот. Освен еден фрагмент од Демир Капија, во Хераклеа е откриен фрагмент од главата на Менандар изработена во мермер.

Популарноста на актерите, исто така, била голема за што зборува печатот со фигури на двајца актери - трагичари, пронајден во Стубери. Во прилог на ова зборуваат и неколкуте статуети на актери, откриени во Стоби и во Хераклеа.

Со создавање и со проширување на Римското Царство, во нашиве простори, се менува и начинот на живот на месното население, па оттаму и формите на културното живеење во чии рамки е и театарот.

Ако старогрчките трагедии во себе носеле високи уметнички достоинства на кои се учел целиот западноевропски театар, тогаш римските сценски традиции, што се негувале во нашите предели, многу отстапуваат од тие идеали. Се претпоставува дека уште со навлегувањето на првите легии, под водство на Јулиј Цезар и Август, во новоосвоените провинции дошле и првите римски актери, жонглери, акробати, чијашто задача, пред сè, била да ги забавуваат војниците. Во врска со ова се споменува и името на првиот театарски човек кај нас – Перцениус. Тацит, имено, го споменува како речит и вешт во работата со актерите, но подоцна станал водач на востанието на побунтуваните легионери во Врхника кај Љубљана. Тешко е да се определи попрецизно карактерот на сценските претстави што се одржувале кај нас во тоа време, но се чини дека римските гладијаторски игри не биле многу омилен. Сочуван е податокот дека Персеј, кралот на Македонија (179-168), преку гладијаторските борби сакал да ги направи младите повоинствени, но попопуларни и сепак поценети биле ловечките игри. Оттаму и на мозаиците од IV до VI век, чести се сцени од лов на диви свињи и мечки.

Во тесна врска со развитокот на театарскиот живот се и градбите што се користеле за тие цели. Остатоци на старогрчки и римски монументални објекти, кои служеле за прикажување на театарски, циркуски и спортски претстави на

---

<sup>75</sup> Менандар, Μένανδρος, Атина, (342-291) пр.н.е., старогрчки комедиограф. Заедно со Аристофан, претставници на новиот вид комедија- комедија на ситуација.

просторот на денешна Југославија, пронајдени се на крајните северозападни и југоисточни делови, во области кои најмногу биле изложени на влијанието на латинскиот Запад и грчкиот Исток: островот Вис, Солин, Пула, Скупи, Стоби, Хераклеа и Охрид. Најстарите траги за постоење на театар се сочувани на островот Вис, каде што во 385 година пр.н.е. била формирана грчката колонија Иса.



Хераклеа, Битола

Како што споменавме, на територија на Македонија досега се пронајдени четири театри: во Стоби, Хераклеа, Скупи и во Охрид.

Театарот во Охрид е сместен во стариот дел на градот, во подножјето на источното крајбрежје. Гледалиштето е свртено спрема езерото, па публиката имала можност во фонот да ги гледа неговите сини површини, а исто така, и врвовите на Галичица.

Иако засега не е можно да се определи времето на градбата на објектите, се претпоставува дека таа се одвивала во периодот на римските освојувања.

Театарот во Хераклеа – Линкестис, изграден е во почетокот на II век. Сместен е на падините на околните ридови. Сочувани се деловите од гледалиштето, оркестра во вид на потковица што ја обиколува висок ѕид на чија западна страна е сместен кафез за диви животни. Капацитетот на театарот бил 2.500 до 3.000 места за седење, но сочувани се само 300. Се претпоставува дека во него биле играни

трагедии и комедии, мима и пантомима, а исто така, бил соодветен и за гладијаторски борби.

Во античкиот град Стоби (кај Градско) откриен е театар кој по своите основни црти е сличен на оној во Хераклеа. Градбата е мошне интересна поради стилот на градењето што бил прилагоден за игрите во тоа време. Театарот, всушност, претставува комбинација на грчки и на римски стил на градење, а сличен е и на оние во Мала Азија каде што Римјаните грчките градби ги претворале во арени за своите потреби. Веројатно е дека тука биле играни антички трагедии, но исто така, и гладијаторски игри. Самиот театар е составен од три дела: простор за гледачи, оркестра и сцена. Првиот го сочинуваат амфитеатарски распоредени редови на камени седишта до кои се доаѓа преку скали поставени отстрана. Има 16-17 реда, поделени на 6 сектори, вкупно со околу 5.000 места.

Оркестрата е покриена со песок и има пречник од 30 метри, додека пречникот на целиот театар изнесува 85 метри. Самата оркестра е одделена од гледачите со ѕид, а тоа укажува дека била наменета и за борби со диви животни. Во прилог на ова зборува и фактот што театарот нема посебна сцена, туку на нејзино место била монументална фасада на два ката која имитирала некаква надворешност на палата, со пет врати и украсена со столбови. Се претпоставува дека театарот бил изграден кон крајот на III век.

Секојдневно во Скупи (кај Скопје), на теренот сè повеќе може да се види античкиот театар. За тоа зборуваат сочувваните конструкции. Тој се наоѓа на западната страна на Зајчев Рид, свртен со гледалиштето кон село Злокуќани, лоциран во источниот дел од античкиот град, веднаш под акрополата. Гледалиштето во пречник има незванично 98 метри.

Важен елемент, во изведбата на античките претстави, била маската на актерите. Таа има свое потекло во сатирските игри, но во класичната трагедија добива нови функции, стриктно театарски, меѓу другото и за нагласување на карактерот на улогата, за давање посебна боја на гласот на актерот така што кај гледачот се

дополнувала претставата за неговата улога и слично. Дека и во театарските претстави, што биле изведувани во античките театри во Македонија, исто така, биле присутни маските, зборуваат повеќе пронајдени фрагменти или цели примероци. Во овој случај би ги споменале трагичната маска на римската светилка пронајдена во Скупи и комичната маска пронајдена во Стоби.

Посебно се интересни пронајдоците на различни влезници, жетони коишто имале широка примена. Имено, при организирање на претставите се водело сметка најголем дел од нив да бидат посетувани бесплатно, но странците морале да плаќаат. Исто така, со време биле воведени и минимални парични надоместоци што ги давале некои повластени граѓани. Била практика, некои претставници на тогашното благородништво да имаат трајно резервирани седишта во театрите, па нивните имиња биле внесени во камените седишта.

## **Театарската уметност во византискиот и во старословенскиот период**

По пропаѓањето на Западното Римско Царство, Византија останува како единствен чувар на театарските традиции на антиката. Се разбира, станува збор за театарските форми што се афирмираат во доцната антика: драми, мимика, жонглери и ловечки игри. Највитаљно жариште на целокупната византиска култура бил Константинопол. Во него, театарскиот живот непрекинато се одвивал и покрај пробивот на христијанството, што ќе прерасне во негов најлут непријател. Оттаму, театрите се одржале дури и во најтемните столетија и постоеле речиси сè до инвазијата на Латините.

Цариград располагал со два големи хиподрома во кои се одржувале сценски приредби. Едниот од нив бил до царскиот дворец, а другиот се наоѓал преку

дворските порти. Напоредно со нив постоеле и два театра: „*Theatrum maius*”, “*Theatrum minus*”.

Програмата на овие сцени била пренесена од античкиот период и вчудоневидувала со својата голема разновидност. Всушност, измените во однос на поранешниот период биле незначителни, па со право се верува дека програмата останала иста, се менувала само публиката. Така, на циркуските претстави, во стариот Рим, биле давани гладијаторските борби - борбите со лавови, но и балети, драми, жонглераи, точки со дресирани животни, коњски трки итн. Цел овој репертоар, со исклучок на гладијаторските борби, бил пренесен и негуван во Цариград.

Од сите точки, вклучени во програмите, најинтересни и најатрактивни за населението биле коњичките натпревари. Воопшто, љубовта кон коњите била голема, така што се зборувало дека патријархот Теофилакт (X век) ја прекинал богослужбата кога разбрал дека кобилата му се ојдребила. Исто така, останало забележано дека царот Михајло III лично ја управувал колата во еден од натпреварите. Овие трки старите Словени ги нарекувале „утицание”, додека идолите на арената - тркачите, се споменуваат како „дјети колесничкија”. Хиподромските тркачи биле многу повеќе ценети од денешните цокеи. Публиката ставала облог не на коњот, туку на тркачот кој ги добивал сите почести и парични награди.

Мошне популарна била и играта во ловењето на лавови, што е прикажана на релјефите изложени во леринградскиот „Ермитаж”. На релјефот се гледа борба со лавица и сцена како ги храни своите малечки. Последната глетка старите Словени ја нарекувале „штенце крмешту лавицу”, а играњето со разлутена мечка се нарекувало „злогњевним мечкама”. Такви сцени се среќаваат и на цариградските релјефи, изработени во мермер и во слонова коска.

Повпечатливи циркуски сцени се прикажани на релјефите во ленинградскиот музеј. На нив се гледаат Амазонки со циркуски коњи (што старите Словени ги нарекувале „јездеке игрице”), а исто така, и жонглери како играат со топки, потоа

еквилибристи што изведувале скокови и комичари коишто настапувале во подбивни сцени.

Хиподромите служеле и за други цели. Така во X, XI и XII век, на нив се прославувал 11 мај, денот на основањето на Цариград.

Најпопуларни биле коњичките трки. Ним им се посветувало големо внимание, па затоа нивната подготовка и одржување претставувале своевидна церемонија. Свеченоста започнувала со влегување на царот во централната ложа, а потоа тркачите ги дотерувале своите коли пред него. Во тој миг започнувало интонирањето на свечената музика. Местото на натпреварувачите се одредувало со коцка, а самиот натпреварувач добивал богати награди. Тој, обично во опточена со златен вез облека, дотрчувал до царската ложа, каде што церемонијал - мајсторот му го врачувал златниот венец. Потоа, народот го молел царот да им одобри започнување на општа веселба, со што најчесто се согласувал. На хиподромот, царот ја демонстрирал и својата широкоградост, наредувајќи да се става многу храна на одредени места од каде што потоа бесплатно се делела на социјално загрозените поданици.

Со ширењето и со јакнењето на христијанството, во Источното царство, постапно и систематски јакнел отпорот на црквата спрема овие игри. Таа, пред сè, се спротивставувала на театарот и на циркусот, па затоа свештенството забранувало секаков контакт на своите верници со овие забавно-уметнички настапи.

Меѓутоа, и покрај ваквите забрани на црквата, на тркачите и на другите учесници во театарите и во хиподромите понекогаш им биле подигани бисти. За ова тврдење сведочи сочуваната основа на еден споменик, што му бил посветен на тркачот Порфириј. Таа се чува во Археолошкиот музеј во Цариград.

Судејќи според сите индикации, Византијците биле големи поклоници на театарот, а посебно на актерките. За тоа се зборува индиректно во едно житие што било

напишано од страна на св. Јован Златоуст<sup>76</sup>. Содржината се однесува на една актерка што се откажала од професијата по преминувањето во христијанската вера. Јован Златоуст го опишува нејзиниот живот и лик: „Таа беше еднаш кај нас, беше прва актерка во театарот, а името ѝ беше општопознато. Многумина таа имаше упропастено и осиромашено. Заведуваше сè со својата телесна убавина и привлечност. Дури го имаше заведено и самиот брат на царицата. Толкава беше нејзината моќ. Но, подоцна, се преобрати, се презре и му прибегна на небото. Ѐ немаше поголема бесрамница на сцена од неа, а подоцна немаше помудра жена од неа. Кога... се обидуваа да ја вратат на сцена, не можеа ни вооружени луѓе да ја присилат на тоа”.

Забележано е и учеството на Словените во овие свечености на хиподромите. Во почетокот тие се среќавале како оковани робови, а подоцна и како гледачи. Оттука се објаснува и пробивот на некои термини во старословенскиот јазик каков што е, на пример, зборот „позориште” што адекватно го одразува грчкиот збор „тхеатрон”.

Значајна е и политичката улога на хиподромските натпревари во животот на Византијците. Поделбата на спортските страни на црвени и на бели, сини и зелени што постоела во Рим, била пренесена и во Цариград и долго време ги претставувала двете основни класи, земено во поширокото значење. Аристократите и богатите биле застапници и навивачи на сините, а пониските слоеви навивале за зелените. Не ретко биле предизвикани скандали од оваа поделба, па се споменува дека царицата Теодора, поранешна актерка, во својата неизмерна омраза кон зелените предизвикувала големи судири и крвопролевање на хиподромот.

Тука може да се спомене дека освен хиподромите и театрите, во Цариград постоеле и други сценски изведби т.н. народни - коишто биле организирани од страна на разни илузионисти, волшебници, акробати, играчи, пејачи, свирачи, како и оние што изведувале игри со мајмуни. Тие, приредбите ги давале на

---

<sup>76</sup> Св. Јован Златоуст (347-407), најславниот проповедник во историјата на Црквата, голем реформатор. Бил патријарх на Константинопол од 397 до 402 г. пр.н.е., престолницата на тогашното Источно Римско Царство.

панаѓурите и за време на празниците, што претставувала заедничка и општа појава, карактеристична за целиот среден век и за сите подрачја во Европа, па според тоа и за нашите луѓе и за нашата почва.

За ова, повторно најдобро зборува сведочењето на Јован Златоуст кој беспштедно ги напаѓал претставниците на театрите и гледачите: „Во театарот се собираат курви и безделници, како лисици и прасци... тие уживаат во звуците на трубите што соодветствуваат на нивните нескладни гласови и лудачки изглед, кога ги напнуваат образите и вратните жили... таму публиката се разгорува со огинот на нечистата љубов... но, не само гласот и изгледот, туку и самата облека збунува. И бедниот човек, низок и презрен, самиот себеси ќе си рече: - Таа блудница и тој блудник живеат во таков раскош, а јас, живејќи од чесна работа, не можам и на сон тоа да си го претставам и се враќа од претставата гризејќи се... И кога некој бедник ќе види во театарот актерка во златен фустан - тој се јаде и плаче зошто и неговата жена нема таков фустан, па дури и богатите луѓе по претставата ги презираат своите жени. Кога блудницата во театарот ќе ги покаже својата облека, изглед, глас, а на заробениците од тој вид сопствените жени веќе не им се мили, и децата им стануваат помалку мили...”

Латините, хиподромот и другите зданија за тие цели ги разурнале и ги ограбувале во почетокот на XIII век. Така, сто години пред упаѓањето на Турците во Цариград, хиподромот бил во урнатини.

Во врска со театарските форми, кај старите Словени, важно е да се напомене дека како реакција на овој лаички вид театар, црквата создала и негувала литургиска драма. Нејзината содржина била доста монотона. Во неа се прераскажувал животот на Исус Христос или се конструирале поучни параболи. Сето ова влијаело кај Словените да јакне сознанието за театар, иако никаде со сигурност не се тврди дека кај нив постоела литургиска драма.

Најголемите сведоштва за театарскиот живот (секако во пошироко значење на зборот) кај старите Словени се наоѓа во старите богослужбени книги, потоа во композициите на фрески во црквите и во манастирите. На пример, на фреската во црквата во Старо Нагоричане (Кумановско) се гледа дека има не само подбивање



со Христос, туку и група играчи кои носат облека со долги ракави. Очигледно е дека тука се работи за сцена пренесена од некоја драмска постановка. Тие долги ракави биле составен дел на облеката што ја носеле актерите во грчкиот класичен театар. Оттаму, се чини дека и нашата почва била под нивно несомнено влијание што подоцна самостојно се развивала до степен да може да ја одигра ренесансната улога со модификација на античките вредности. За жал, несреќните историски настани го оневозможиле целосниот развој на овие позитивни културни стремежи.

Од сведоштвата во литературата, најважни се црковните канони Крмчија и Синтагмат, преземени од старогрчки на старословенски јазик. Така, тие станале дел од нашите законски прописи. Во нив остро се забранувале и се осудувале театарските претстави. Во Крмчијата од 1962г., за актерите се вели дека тоа се луѓе кои по својот занает прават нешто смешно, со цел да им се смеат луѓето.

Веќе самото споменување на овие забрани, индиректно укажува и на постоењето на извесни театарски форми кај нас во подалечното минато.

Театарот го забранува и монархот Теодосиј (1370) кој во своето житие, посветено на св. Сава, меѓу другото, опширно пишува за „злоумниот и каменоумниот“ Добромир Стрез, господар на крепоста Просек. Тој таму „како пајак или шкорпија се залепил на стрмните и непристапни карпи“, но иако бил поттикнат од ѓаволот, народот го засакал и го почитувал сè додека не се збогатил и додека во своето безумие не започнал да ги фрла своите поданици од кулата во Вардар, велејќи им да се чуваат да не го наводенат кожувот. Како посебен грев на Стрез му се препишува тоа што тој „на тој камен, премостувајќи го со дрвен мост, направил свој театар“. Заборавајќи за овој театар, монархот Теодосиј истакнува дека народот, наспроти сончевата жега и наспроти снежните и прашливи ветришта, трпеливо ги следел театарските претстави што ги осудувал тој самиот како нечисти, нечесни и антихристијански.

Сочуван е нападот на Константин Филозоф (за правописот) кој ги напаѓа оние кои на Велигден изведувале „игри со ѓаволот“, седејќи како „осакатени пред вратите и удирајќи во нив со нозете“. Наместо на црквата да им ја донесат радоста

на Христовото воскресение, со помош на ѓаволот, „тие ја навредувале и ја претворале во пекол”.

Посебни театарски форми коишто се среќаваат кај старите Словени се „бесовските игри”. За нив има повеќе податоци. Арапскиот писател од X век Ибн Баста, пишува дека Словените имале разни видови кукли, гусли и свирки со кои ги изведувале своите игри, што црквата ги нарекла „бесовски” и „идолски”.

Местото каде што се приредувале овие игри и ритуали го носи името „игриште”. Точна слика за игрите се добива од литературата што се јавува по IX век, кога црквата започнала да ги забранува. Таа ја започнала својата војна против „бесовските игри” од часот на покрстувањето на Словените и продолжила до средината на XX век. И денес, православната црква во својата литература, а врз основа на традицијата наследена од Климент Охридски, епископот Константин и други (главно во духот на заветите на Јован Златоуст), ја отфрла старословенската уметност како срамна, како ѓаволска. Сепак, црквата немала поогорчен противник на „бесовските игри” од Јован Златоуст. Тој истакнувал - „секојдневно нè канат во гледиштето и никој не го мрази да ги посетува, никој не се откажува, никој не вели дека е многу зафатен. Сите трчаат. Ниту старецот се срами од своите побелени коси, ниту младинецот од пламенот на своето сладострастие, ниту богатиот се плаши да не го уништи своето достоинство”. Според Јован Златоуст, на тие игри „може да се види и блуд и прелјуба, може да се чујат богохулни зборови, така што болеста влегува и преку очите и преку ушите”. Тие актери и танчери повеќе од сè го вознемируваат народот и раѓаат во градовите бунтови. Тој актерките ги нарекува курви, а актерите деца на ѓаволот и вавилонски блудници. Кога Јован Златоуст ги гледал луѓето на враќање од претставите, велел: „Се враќаат од театарот како да се погребани, театарот за нив е живеалиште на ѓаволот, театарско бесрамните училишта за нежност, гимназијата за распуштеност...”.

Еден друг автор Киприон, исто така, напишал беседа под наслов „Против гледалиштата”, мислејќи притоа на „бесовските игри”. На овој начин, црквата го екскомуницира овој вид театар со што започнува прогонот. Овој факт објаснува дека театарот имал големо влијание меѓу народот.

Познати форми на театарски израз кај старите Словени биле Русалските игри. Тие се сметаат за словенско - елинска творба. Меѓутоа, и содржините на старите народни приказни носеле свои драмски пораки. Многу често во нив се наоѓаат две или повеќе лица и да водат дијалог кој јасно укажува на нивната драмска структура. Како придружни средства на повеќе сценски народни игри се споменуваат гусли и тапани. Играчите, главно, биле облечени во широко скроена облека изработена од груба ткаенина, со долги ракави кои според некои автори ги симболизираат гаќите. Некои од учесниците играле со маски (со лик на некое животно и слично) или го мачкале лицето со бои или саѓи. Тие имале и долги коси - перики, што биле правени со колчишта, волна и лико.

Репертоарот на игрите се состоел од народни игри, песни и танци во придружба на народна музика. Се појавувале и посебни мајстори на импровизација. Тие играле со дресирани животни, танцувале со мечки, ги имитирале старите баби или жени - кокони, а исто така и мрзеливите жени. Сето тоа се одвивало во придружба на музика. Такви мајстори често биле и гатачките и народните лекари, па се споменуваат и случаи на јавни сеанси на лекување. Во овие случаи, болниот легнувал и врз него газеле со мечка или, пак, му каделе со мечешки влакна за ги избркаат од него злите духови (егзорцизам).

Интересно е и разбирливо, што за разлика од црквата и црковните литургиски игри кои се изведувале на старословенски јазик, овие народни игри биле прикажувани на разбирлив народен говор. Самото тоа придонесувало да бидат мошне посетувани.

Впрочем, присуството на драмските елементи во народното творештво, а посебно во друштвените народни игри е неспорно. Тие се јавуваат, главно, во сублимиран обем, како кратки сцени во кои напоредно, со комичната компонента биле вградени и елементи на забава и на разонода. Хумористичната нота, меѓу другото, била и начин за своевидно исмевање на незрели појави од личниот и од семејниот живот, критика на властодршците, на световните и верските феудалци и нивната сурова експлоатација. Оттука, ќе биде мошне наивно, ако на овој вид драмска

активност ѝ се препише аполитичност, односно само хумористично - забавна компонента.

Овој вид драмско творештво најчесто се среќава на сценките и на собирите што биле организирани по разни краишта и од разни причини на целокупната територија на Македонија. Во многубројните етнорегиони, на ова подрачје, тие според својот начин на изведување и низа други карактеристики, варираше меѓу себе во помала или во поголема мера. При анализата на ова творештво, недвосмислено произлегува дека наспроти тоа што овој начин на сценско остварување спаѓал во зародишна, односно ембрионална форма, во него драмската порака има спонтан карактер. Случајот е таков и кога станува збор за кратки сцени за оние што се изведуваат во долготрајни потези и за оние што биле чисто говорни и за оние што биле со хумористичен карактер или со друг вид содржинска вредност. Сепак, најразвиеното сценско изразување, создадено од анонимни автори е обредното што е комбинација на играње и пеење или некој друг вид искажување. Тие најчесто се одржувале во чест на некој христијански празник и на тој начин е надминато паганското, а е создадена една симбиоза помеѓу минатото и тековниот живот. Тука, во прв ред, се мисли на Божиќ, Водици, Велигден, Дуовден и други. Тие се среќаваат и при реализација на обичаите, а особено на оние во врска со раѓањето, умирањето и стапувањето во брак. Сето ова не е доволно проучено во целост така што многу елементи на драмските искажувања се анонимни. Вакви драмски елементи се среќаваат во многу краишта на Македонија. И доколку крајот е географски изолиран, нивната оригиналност е поавтентична.

Од досегашните етнографски проучувања, јасно произлегува дека разновидни обичаи со помала или со поголема драмска содржина се среќаваат како во Берово, така и во Битола, како во Велес, така и во Воден и натаму во Гевгелија, Горна Цумаја, Дебар, Драма, Кичево, Костур, Куманово, Кукуш, Лерин, Мелник, Охрид, Петрич, Прилеп, Разлог, Ресен, Свети Николе, Серез, Скопје, Солун, Струга, Струмица, Тетово, Штип и др. Практично, нема ни едно населено место во кое, на некој начин или обем, не се среќава обичај со драмска содржина. Во тоа лежи и

богатството на народното творештво. Тоа претставува непресушен извор од кое модерните драмски автори, а и останатите дејци од другите правци на уметноста и ден-денес се напојуваат со инспирација.

Меѓу големиот број обичаи, кои во оваа смисла заслужуваат посебно внимание, бездруго спаѓаат бабарите, василичарите, коледарите, лазарките, ојдодоларите, русалиите, џамалиите, девојките што играат „тајане” и други. Бабарите, на пример, претставуваат вистински драмски игри во кои доаѓаат до израз строго извежбаните движења и ритмички скокови што се проследени со звукот на големите свонци, што ги носат опашани околу струкот. Во оваа игра, основна цел била „протерување на лошите духови”, поради тоа што бабарките носат сабји и карактеристични маски. Сето тоа, само по себе, укажува дека овој обреден обичај е и своевидна театарска приредба. И, ако во обредниот обичај, што го изведуваат василичарите или коледарите, има помалку драмски содржини одошто кај бабарите, сепак изведувањето е збогатено не само со лирска содржина, туку и со одредени дејствија. Коледарските песни со кои им се посакува добро здравје и берикетна година на луѓето, се придружени со палење на огнови, претање со стап низ жарот и друго, што претставува драмско осмислување на обичајот. Во обичајот на лазарките, младите девојки (облечени во облека богато украсена со разновидни цвеќиња, а со извежбани играорни движења и специјални песни), приредувале специфични театарски претстави што се гледале со задоволство многу пати. По сè се чини дека овој пагански обичај, посветен на многубројни доброжелби на луѓето, е адаптиран на христијанските обичаи со неговото врзување за библиската приказна за милосрдниот Лазар. Од таму, лазарките настапуваат дента спроти Лазаровата сабота.

Еден од исконските стари обичаи со низа драмски елементи кој до крај не го изменил својот пагански карактер е „ој доделе”. Обичајот е одржуван до четириесеттите години и претставува своевидна атракција според начинот на изведувањето и пеењето. Ој додолари се мажи, а обичајот, барем во Битолско, го врши едно лице. Тоа е од глава до петици обвиено со зеленило и така маскирано се движи од куќа до куќа, молејќи низ песна да падне обилен дожд, неопходен за

добивање на поголем принос од земјоделството. Притоа, домаќините имале право, да го полеваат додоларот со вода.

Русалиите, пак, претставуваат круна на овој вид зародишна драмска уметност. Тоа е ритмичка игра во која секое движење е однапред предвидено и овој обичај, што практично нема пагански корења, е трансформиран во верски. Но, тоа приспособување има само формален карактер, бидејќи оваа херојска игра не ја изменува својата содржинска композиција, туку само намената на изведувањето. Додека некогаш русалиите играле за здравјето и за благосостојбата на луѓето, под закрилата на митолошките божества, по зајакнувањето на христијанството тие и понатаму постапувале исто, но сега во името на Бога, неговиот син и Светиот дух. Од таму, и играта и песната и музичката приредба на русалиите не се многу изменети.

Во оваа група спаѓала и играта на џамалиите каде што драмските елементи доаѓале до најсилен израз. Всушност, станува збор за магиско-обредна игра при што учествувале две девојки од кои едната била маскирана во млада и убава девојка, а другата во грда и доодена старица. Нив ги придружувале и други учесници во играта, а тие на еден невидено природен начин воспоставувале контакт со луѓето што ги посетувале, дискутирале со играчите, пееле и се веселеле.

Посебен комплекс на обичаи, со поголем или со помал број на драмски елементи, како што е веќе речено, се среќаваат во обичаите што се во врска со најодлучните моменти во животот на луѓето. Тука станува збор за верските или за обредните обичаи што се среќаваат непосредно по раѓањето, потоа оние што се во врска со свршувачката и женачката и на крај во врска со умирачката.

Имајќи го предвид сето ова, уште еднаш треба да се укаже дека тука станува збор за специфичен театар - условно да се нарече: фолклорен театар во чиј репертоар е вградено изобилство од аудио-визуелни содржини во кои до израз доаѓаат актерските способности, смислата за сценографија и костимографија, талентот за музиката и кореографијата. Се разбира, во границите на фолклорот, т.е. на она што не излегува од рамките на богатото народно творештво.

Укажаните примери недвосмислено доведуваат до заклучокот дека на нашата почва, уште од времето на населувањето на Словените на Балканскиот Полуостров, се среќавале послабо или посилно нагласени елементи на драмско искажување. Иако овој впечаток произлегува од малубројните сочувани сведоштва, сепак тој цврсто се потпира врз логичната претпоставка дека ни еден народ, без оглед на развојното стапало на кое се наоѓа, па според тоа ни нашиот, не може да биде целосно исклучен од ваков начин на духовно живеење. Во суштина, тоа е најрана мугра на драмската уметност, првите животворни зраци од кои се развил денешниот театар.

## **Театарот за време на турското владеење**

Ако византиската цивилизација игра важна улога на културен план во однос на Словените кои граничеле или биле под нивна власт сè до средината на четиринаесеттиот век, продорот на Турците од Исток кој завршил со покорување на Византиската Империја, веќе најавил нова епоха, коренити промени на економски, политички и културен план. Накусо, тоа била една сосем поинаква култура од дотогашната, и на покорените народи во рамките на поранешната Византија (меѓу нив и македонските Словени) им престојувала повеќеовековна спонтана културна размена којашто оставила длабоки траги и на двете страни. Се разбира, освојувачот и господарот тука го воделе главниот збор.

Зборувајќи потесно за театарскиот живот и за сценски форми кај Турците, пред сè, може да се изнесе суштинскиот белег на голема разновидност која често тешко би можела да се подразбере под поимот на сценска изведба. Но, ако се има предвид дека тие форми, сепак, одиграле своевидна улога врз развитокот на подоцнежните релевантни сценски форми, тогаш станува оправдано нивното споменување на ова место. Во тој контекст, можеме да ги споменеме разните акробатски, магиски, комедијантски игри, а исто така, и карневалите за различни поводи на кои биле забележани поворки на камили, бенгалски огнови итн. На

атмежданот (всушност, хиподромот од византиското доба) во Цариград, по повод различните поводи, се формирале поворки со комичари со таканаречени „толмку - бастуми”.

Сепак, од сето ова, посебно треба да се обрне внимание на популарниот, народски театар, наречен орта - ојуну (игра во средина), под влијание на театарот од Азија. Тоа е еден вид комедија, мошне слична на италијанската комедија дел арте. Сцената била во средина, без завеси, а наоколу публиката. Играчите се сместени во публиката и пред неа се костимираат и се гримираат, а кога ќе дојде нивната сцена, излегуваат од публиката, ја одигруваат и повторно се враќаат на старото место, меѓу гледачите. Текстот се импровизирал, а целата претстава била следена со музика и со танци.

Од сите театарски форми, најпознати во турскиот театарски живот се две: караџоз и медах. И двата вида се доста широко распространети и популарни меѓу народот, па оттаму не е чудно што нив ги среќаваме и на плоштади, во меани, на панаѓури, свадби.

Сите овие напори за културно воздигнување и создавање на театар од европски тип не можеле да не најдат свој одглас и во внатрешноста на Турската Империја. Било сосема природно што се правени слични обиди во поголемите градови на Македонија, каде што во почетокот на дваесеттиот век го претставува главниот дел на турската територија на Балканот. Ова, во прв ред се однесува и на Солун, како втор град во царството, во кој според известieto на весникот „Турција” (бр. 21 од 12 декември 1864 година), на место на еден стар театар се гради нов. Но, театарската традиција не се стекнува преку ноќ, па известувањето продолжува дека „иако артистите работите си ги прават добро, се собира малку публика на претставите”.

Примерот на Солун го следат и другите градови во Македонија, како Скопје и Битола. Во текот на минатиот век, културната монотонија на Скопје била разбиена од повремени гостувања на разни патувачки трупи, т.н. „даме капели” составени од пејачки и танчарки со музичка придружба, а исто така, гостувал и „чадар-театрасу” за време на панаѓурските денови.



Една од поголемите трупи се сели во „Ада кафе” на самиот брег на Вардар или поточно на островот што бил опколен од една страна од водите на реката, а од друга страна од голем јаз што ја водел водата кон воденицата на Шабан паша. Преку ден приземјето било кафеана, а навечер театар. На катот се наоѓале соби во кои спиеле членовите на трупата. Со време, името на кафеаната „Ада кафе” се заменуvalo со „Богес театар”, според името на главниот и популарен актер Богес кој режирал, ги составувал скечовите и управувал со трупата. На репертоарот биле застапени песни, игри, скечови и задолжителниот караџоз. Трупата останала долго време, така што ја дочекала изградбата на новата зграда на турскиот театар во која дала повеќе претстави. Од сето досега речено, се гледа дека сè до почетокот на дваесеттиот век, во Скопје, не постоела наменска театарска зграда, иако судејќи по зачестените гостувања на театри од страна, се чувствувала потреба за ваква зграда.

Со доаѓањето на Махмуд Шефкет паша, за скопски валија, човек образован во берлинската Воена академија, потребата за формирање на постојан театар во градот ќе бидат реализирани. Така, додека неговиот претходник, валијата Хафиз паша го гради кејот на Вардар и го покрива делот од Серава што тече низ градот, Шефкет паша го изградил железничкиот мост преку Вардар и театар. Таа ќе биде првата театарска зграда во Скопје, која кај скопјаните останува во сеќавање како Турски театар, а започнува да работи во 1906 година. Зградата била лоцирана на местото каде што беше старата зграда на МНТ. Зградата била голема, а местоположбата иста како и на зградата на МНТ. Ист бил и влезниот хол кон гледиштето и кон бината.

Зградата имала централен влез и просторен хол со скали за галеријата. Салонот бил со голем капацитет и со прилична височина. Подот бил рамен и дозволувал „други видови приредби” од театарски до балови и свечени приеми на скопските конзули. Гледалиштето имало правоаголна форма, а имало и галерија што се гледа од приложените фотографии на кои се назира меѓукатна конструкција.

Салата имала ложи, а виделото главно давале гас - ламбите или газолини. Греењето било со обични печки и не задоволувало, па на подот се седело со скрстени нозе

околу мангали во кои се варело кафе. Еден дел на ложите имал и решетки од каде што булите ги следеле претставите.

За оваа зграда, ќерката на Бранислав Нушиќ, Гита Предиќ, во „Нова Македонија“ (20 јануари 1957 година), меѓу другото, истакнува дека таа била изградена од слаб материјал, со многу дрвенарија, но дека сепак била мошне голема, така што можела да прими повеќе луѓе одошто „сегашното Народно позориште во Белград“.

Главниот закупувач на театарот бил некој Италијанец, преку свој застапник во Скопје. Но, кога избувнал судирот помеѓу Турција и Италија, дотогашните подзакупници Хасан Шукри и Ф. Бајрам, се ослободиле од скапото посредништво на Италијанецот и зградата директно ја презеле под закуп од општината.

За одбележување е што и покрај постоењето на театарска зграда, во градот отсутствувал постојан театарски ансамбл, па затоа се чекало на гостувања. На тој начин, во театарот гостувал оперскиот ансамбл од Милано при враќање од Грција, Српското народно позориште од Белград итн.

Освен драмски и оперски претстави, се прикажувале и кино-претстави. Салонот бил снабден со киноапаратура што се движела со помош на мотор кој бил сместен во помошната просторија од кај јазот. Од посебно значење е фактот што првите кино- претстави, во Скопје, се одржувале во овие простории. Закупнината чинела наполеон на ден.

Многу често салонот бил користен и за настапите на пејачкото друштво „Вардар“, а исто така, се случувало во зградата да изведуваат своја програма и циркуси. Во ваквите пригоди, арената била сместена среде големото гледалиште. Циркусот, со своите реквизити и менаџеријата, бил сместен на платото пред зградата, кон кејот на Вардар.

## Театарот во манастирите

Во текот на неколку столетија, манастирите играле доминантна улога и во културно-просветната насока. Оттаму тие не биле само верски, туку и во исто време и културно-просветни центри, така што придонесувале да се одржува духот на Македонците, во постојаната борба за зачувување и натамошна афирмација на својата самобитност.

Драмската активност, што условно се смета како театар во манастирите, главно се јавувала повремено, но со постојана тенденција за натамошен развој и збогатување со нови форми. Познато е дека за време на светите празниците и панаѓурите, кога на едно место се собирале поголем број луѓе, меѓу другото, се среќавале и такви лица кои исполнувале некој вид т.н. забавна програма. Тие најчесто пееле во придружба на некој народен музички инструмент или, пак, раскажувале интересни драмски дијалози со богата содржина. На тој начин тие предизвикувале големо интересирање кај насобраните луѓе кои со внимание ги слушале.

Ваквите народни раскажувачи, какви што се среќаваат речиси кај сите народи во светот, всушност се првите артисти во манастирските дворови. Тие не само што се јавувале како автори на текстовите што ги раскажувале, туку истовремено дијалозите ги соопштувале без туѓа помош. Благодарение на ваквите раскажувачи, драмското творештво постепено го проширувало кругот на заинтересираните. Ваквата активност може да се смета како еден вид надмудрување над духовниците од православната црква кои ни случајно не дозволувале организирање на вистински театарски претстави. Поради ваквиот став на црквата, манастирските врати честопати биле затворени за каква било театарска група.

Но, постои еден исклучок. Тоа е организираната театарска претстава во манастирот Св. Јован Бигорски, на 3 јануари 1908 година. Поради својата единственост, таа може да се смета како вистински куриозитет. Во овој прекрасен културно историски споменик, драмската претстава предизвикала големо интересирање помеѓу присутните. Потоа, долго време се раскажувало за оваа

претстава. За неа се зборува и во брошурата „Дебарскиот манастир Св. Јован и неговото значење за тој крај”. Таа е напишана од јероѓаконот Иван Христов и печатена во Солун во 1909 година. Во неа авторот, во сублимирана форма пишува за историјатот на манастирот и за неговото религиозно, културно-просветно и друго значење, при што посебно ја истакнува неговата улога во сеопштата еманципација на населението. Речиси на една третина од страниците на оваа брошура, Христов зборува за одржаната театарска претстава на првиот ден на православниот празник „Христовото рождество”. Во врска со оваа претстава тој, меѓу другото, вели: „Манастирот допушта и нешто друго, што грубо ќе го осудат строгите пуританци и духовници, на што јас аплаудирам - да пејат, да играат и нешто повеќе - да даваат претстави со комични сцени”.

## **Театарот во Скопје во периодот меѓу 1913-1915 година**

По Првата и по Втората балканска војна 1912 и 1913 година, Македонија беше распарчена и поделена меѓу сојузниците. Така, повеќе вековното турско ропство беше заменето со ново. Паралелно со тоа беше воведен процесот на денационализаторската политика врз македонскиот народ во сите три дела што потпаднаа под власт на Бугарија, Србија и Грција. Во дадениот случај, вниманието ќе биде насочено само на делот на Македонија што се најде подоцна во границите на Кралството Србија, односно на СХС. Се започна процесот - смислено и длабоко перфидно да се спроведуваат методи што имаа за цел етнички да го обезличат македонскиот народ и неговиот идентитет и јазик. Во таа насока беше ангажиран целокупниот државен апарат, а воедно и црквата, просветата, културата итн. Посебна улога му беше доверена на театарот, поточно новоформираното „Српско народно позориште” во Скопје, чија основна задача беше „достојно да ја врши својата национална и културна задача во Скопје како средиште и срце на новите области“.

Во текот на 1913 година, целата театарска активност во Скопје се исцрпува со работата на една патувачка група артисти во бираријата „Код престолонаследника“ (поранешно „Ада кафе“), сместена до Камениот мост на островче на Вардар. Таму се дадени првите претстави на театарот. Неговиот репертоар е составен од домашни текстови, но главно од комедии и водвиљи, преземени од булеварските театри од Западот.

## **Народно позориште во Скопје во периодот меѓу 1918-1922 година**

### **(Театарот како параван за пласирање на асимилаторски тенденции кон Македонија)**

По завршувањето на Првата светска војна, територијата на денешна Р. Македонија повторно потпаѓа под власт на Србија. Овој дел на Македонија, како арена на жестоки борби на Македонскиот (Солунскиот фронт), останува најопустошен на Балканот. Тоа не пречело новата власт итно да се зафати со организирање на соодветни општествени форми, при што меѓу другото, имала за цел да ја продлабочи националистичката пропаганда. Во тој контекст, отворени се нови училишта, основани редакции на разни весници и списанија и слично. Но, една од поважните улоги, во оваа насока, му е доверена на театарот.

Очигледно е дека асимилаторската власт била свесна за моќта на театарот врз средината во која делува. Оттаму, уште во првите месеци по завршувањето на војната, било пристапено кон негово основање во Скопје, како во најразвиена градска целина. Всушност, тоа била негова обнова, ако се има предвид постоењето на театарот од 1913 година под управа на Бранислав Нушиќ.

Уште од самиот почеток, целите и задачите на обновениот театар, кој давал претстави на српски јазик, биле јасно поставени. Преку оваа уметничка форма се пристапило кон организирање и кон континуирано дејствување меѓу македонското население, со цел да му се укаже поинаква национална припадност од вистинската, а всушност се сведува на неговата денационализација.

Во националистичките весници и списанија, што се издавале по повод постоењето и работата на театарот во Скопје, не се притеснуваат отворено да ги изнесат своите погледи за неговата мисија во „Јужна Србија“ (т.е. Македонија). Така, во еден од нив („Југословенска њива“ 1922 година, бр. 4, стр. 213), е отпечатена ваква изјава:

„Смислата на постоење на театарот во Загреб или во Белград и други наши места е сосема поинаква отколку на нашиот (скопскиот) театар. Поставен во средина во која царува ориентот, односно каде што турската цивилизација на граѓаните е одвај допрена од младотурското движење, тој има за задача да извршува не само воспитување на културниот и полукултурниот свет, туку воедно да биде и прв носител на западноевропската култура во овие краеве. Тој, во прв ред е должен, во главниот град на ова подрачје што се нарекува Јужна Србија, да внесе процес на асимилација со другите градови во нашата татковина, да ја измени насоката на цивилизацијата и националното расположение кај сите домородци, без оглед на тоа дали тие се нарекувале Турци или Срби, Македонци или како било”.

Ако во овие редови националистичката и асимилаторската културна политика е скриена (повеќе или помалку) зад „западноевропската културна мисија”, тогаш наредниот цитат од „Привредни преглед” отворено зборува за целите и за задачите на театарот во Скопје. Имено, во него се истакнува:

„Како и сите установи во овие краеве и можеби повеќе отколку другите, скопскиот театар освен естетска задача, има и една важна национална мисија: тој е должен, преку создавање на еден соодветен репертоар, национално да го воспитува овој свет и во него да буди љубов кон земјата, кон нејзиното минато и сегашност”.

Но, независно од содржината на овие цитати, не може а да не се признае дека театарот во Скопје вршел и своевидна културна мисија, иако таа не му била ниту основна ниту најзначајна цел. Напротив, културната мисија на театарот се користела како параван за пласирање на асимилаторски тенденции. Така, театарот наместо да биде во целост подреден на културното воздигнување, за жал, стана средство за национално подјармување.

## **Репертоар и публика**

Како што е веќе истакнато, Српското позориште во Скопје било отворено со јасна цел - да врши просрпска пропаганда сред македонското население. Во согласност со тоа, основна задача му била да избира таков соодветен репертоар што најмногу ќе одговара за поставената цел. Во текот на целиот овој период, репертоарската политика се стремела во таа насока. Но, сосем е јасно само од себе дека реализирањето на оваа линија во практиката не можело да помине без прилагодување кон средината. За да можела пропагандата да постигне извесен ефект кај населението, било нужно пред сè тоа население да се привлече во театар. Оттаму, „кројачите“ на репертоарот морале да сметаат со сфаќањата, со менталитетот и составот на населението кое се јавува како потенцијална публика. Со други зборови, требало прво да се создаде публика која ќе „се образува и воспитува“.

Според зборовите на самите театарски работници, скопската публика се карактеризирала со особини како што се честа променливост и расцепканост, како во социјална така и во национална смисла. Голем дел од публиката биле војници, ученици, службеници кои времено престојувале во Скопје, додека повеќе-

националниот состав на населението диктирал посебен третман, односно задоволување на најразлични потреби. Свесен за оваа „нехомогеност“ на публиката, театарот се обидува да излезе во пресрет на нејзините најразлични барања, секако не заборавајќи притоа и на своите основни задачи. Од тие причини, на репертоарот биле поставени „Адембег“, „Тој“ и „Хасанагица“, со цел да се привлече муслиманскиот дел од населението; со прикажувањето на „Женачка и мажачка“ и „Покондирена тиква“ се стремело, со вградените во нив „здрави граѓански идеи“ воспитно да дејствуваат на гледачите, а „За кралот и татковината“, „Војвода Брана“ и „Милица Мачванка“... „требало да се разбудуваат националната свест и патриотизмот“.

Низ практичната дејност на театарот се дошло до уште едно сознание, мошне важно за неговата репертоарска определба. Се работи за посебно поголемата наклонетост на месното население кон романтичните и сентименталните претстави, отколку кон реалистичките и сатиричните. И според зборовите на управителот Милчиновиќ, таа публика не е составена, како што тоа можело да се помисли, само од необразовани посетители, туку и од образовани граѓани. Романтичниот „Мајчин благослов“, „Две сирачиња“, „Лондонските питачи“ и „Дон Цезар од Базан“, не го привлекувале само скопскиот занаетчија, туку и службениците, професорите, па дури и највисоките државни службеници. За „Женидба“, „Ревизор“ или „Антигона“, тоа не можело да се рече.

Кога веќе се зборува за односот на публиката наспроти дел од претставите што биле на репертоарот, мора да се спомене уште една нејзина „карактеристика“. Имено, се работи за мошне малиот интерес за делата од „национална историја“ чија задача била „да го распламтува патриотизмот кај домородечкото население“. Тоа го признава и самиот Милчиновиќ кога во еден свој извештај истакнува дека „Љубомора“ доживеала 6 изведби, додека ниедна „изворна“ или туѓа проблемска драма од општествениот живот не го досегнала тој број.



## **Театарот во Скопје во периодот меѓу 1922-1928 година**

Во периодот 1922-1928 година, во скопскиот театар се случуваат настани и промени што оставаат значајни траги за неговиот натамошен развој. Повеќето од овие настани заслужуваат да бидат разгледани одделно, со цел да се добие позаокружена слика за дејноста на оваа куќа во која од една до друга сезона се вложувале посебни напори за решавање на кадровските, материјалните и просторните услови за работа.

Проблемите со кои се судирал театарот, во овој временски период, не биле мали. Меѓутоа, со разни организациони и други соодветни мерки, Театарот успевал, некогаш со помал, а понекогаш со поголем успех да ги надмине тешкотиите и да овозможи нормално одвивање на дејноста. Впрочем, како се надминувале определените тешкотии и како се постигнувале одделните резултати, најдобро се гледа од наредните прегледи во кои се зборува за нив, според хронолошкиот ред по сезони.

### **Сезона 1925/1926**

Оваа сезона била последна во која Народното позориште требало да работи во бараката, од другата страна на Ристикевата палата, којашто денес е празен простор - парк. Во согласност со актот на Министерството за просвета (бр. 72729 од 22 јуни), Театарот требало да се исели од зградата во која работел од 16 октомври 1919 година. За проблемите на Театарот, до неговото вселување во новата зграда (што некои ги споредувале со проблемите на „Скадар на Бојана”), особено во врска со должината на траењето на неговата изградба, а која современиците ја паметат под името „белата убавица покрај Вардар”, како да немало крај.

## **Театарот во Скопје во периодот меѓу 1928-1933 година**

Со посебното разгледување на секоја од овие театарски сезони, мошне детално се заокружува севкупната претстава за разновидните напори на театарот, за неговите напрегања во врска со решавањето на немалите финансиско-материјални проблеми, од една страна, и со сите други обврски што произлегуваат од напорите во уметничка насока. Тука, пред сè, се мисли во постапното надминување на буџетските тешкотии, а веднаш потоа на прашањата за стабилизирање на кадровските, репертоарските и низа други креативни аспекти. Впрочем, скопскиот театар, во поглед на изведените драмски дела, постигнатите режисерски и актерски реализации, кога се суди според истражувањата на тогашната критика, воопшто не заостанувал зад другите театарски центри во Југославија, а можеби и пошироко.

### **Сезона 1930/1931**

Во почетокот на третата деценија, Скопје има околу 64.000 жители. Но, спорд согледувањата на критиката, голем театар како што е театарот во Скопје, за да нема проблеми со посета, треба да постои во град со 500.000 жители! Државната субвенција само делумно го помогнал уметничкиот развој на Театарот. Затоа, тој требало да се бори и да го дополнува буџетот со сопствени приходи. Заради тоа, управата на Театарот била принудена со неприродно брзо темпо да ги подготвува и да ги прикажува премиерите, да има шарен избор на репертоарот со кој ќе ги задоволи различните вкусови и менталитетот на малобројната публика со која треба да ја наполни куќата. Ова не бил проблем само на скопскиот театар, туку и на театрите во Белград, Загреб и Љубљана, кај кои недостигот на средства, исто така, прераснал во хронична болест. Театарот

тогаш започнал да добива сериозен конкурент во тонфилмот. Поради тоа, не е за изненадување што репертоарот на сите народни театри, кај нас и во светот, започна да осцилира: се изоставаат делата на Шекспир, Молиер и низа други осведочени автори. Ваквите реални согледувања на театарската критика не можеле да го изменат животот на театарот, принуден да се движи по несоодветни патишта.

## **Театарот во Скопје од 1936 година до Втората светска војна**

За повеќето од новопоставените пиеси, во текот на сезоната, речено е дека немаат некоја поголема литературна вредност. Од странските пиеси земени се некои што според својата содржина најмногу му соодветствуваат на Скопје, бидејќи тој е „град на чиновници, офицери и трговци кои се доселиле или се вратиле по усвојувањето на нашата просечна градска цивилизација. Театарот не смее да ги нема предвид, а не смее и да не верува дека и таа просечна публика на чиновници - граѓани, во потесна смисла, е без свој особен карактер”.

Наспроти тоа, за ова население е речено дека е со темперамент и со фантазија „што треба да се поттикне. Тоа пет векови се затајувало и затоа уметноста треба да му помогне да се извлече од наследениот мрак, да го изговори зборот што му застанал во грлото. Скопскиот театар треба да биде народен, без онаа официјална голема буква...за малите луѓе”. Понатаму, критиката му советува на театарот да се грижи за подобар репертоар, за дела што ќе бидат примени со поголемо разбирање од најшироката публика.

Со вакви и слични сугестии, критиката ја подучувала управата на Театарот - како и на кој начин да се компонира репертоарот. Практично, острицата на критиката е упатена главно за сметка на новиот управител В. Живоиновиќ кој при поста-

вувањето на репертоарот внесувал свои концепции без да води сметка за вообичаените насоки.

Но, неспорно, со замерките упатени со цел да се подобри репертоарот, критиката укажувала на потребата на Театарот да му се доделат повеќе средства за да може да има свој оркестар и хор. Тоа ќе му овозможи да има поголеми приходи и финансиски побрзо да се осамостои. Актерите биле преангажирани заради чести настапи, тоа физички многу ги исцрпувало наместо за ваквите усилби да примат поголема заработувачка, тие биле полошо платени од своите колеги во Белград, Загреб и Љубљана, а коишто работеле помалку. Оттаму, правилното наградување се сметало за клучно при решавањето на основните проблеми на Театарот.

Сезоната започнала на 30 август 1936 со претставата „Печалбари”, а завршила на 28 јуни 1937 година со „Ветена земја”. Во Скопје, биле прикажани 161 вечерна претстава, 40 дневни, 27 за ученици, 4 за деца, 1 за селани и 1 за војници или вкупно 234 претстави. Во Битола, пак, биле прикажани 14 вечерни претстави, 7 за ученици, во Куманово 1 претстава, во Велес 1 претстава и на турнејата 49 вечерни претстави, 2 дневни и 1 за ученици или во сезоната 1936/1937г., Театарот прикажаал вкупно 309 театарски претстави. Ако кон ова се додадат 18 приредби на Музичката заедница, 2 претстави на скопските гимназијалци и 61 приредба во театарот, вкупниот број на изведените претстави изнесувал 390.

Во текот на сезоната биле прикажани 10 премиери на југословенски автори со 25 претстави и тоа :

„Коштана” од Бора Станковиќ, „Ветена земја” од Боривое Јефтиќ, „Др” од Бранислав Нушиќ, „Нагазил човекот” (Чорбаци Теодос) од Васил Иљоски, „Зла жена” од Јован Ст. Поповиќ, „Отмено друштво” (според романот на Брана Ќосиќ) од Љубинка Бобиќ, „Сили” (според приказни од А. С. Пушкин) од Мила Димиќ, „Госпоѓица како селанка” од Милодраг П. Шапчанин, „Во логорот” од Мирослав Крлежа и „Вода од планината” од Раша Павловиќ - Милан Ѓоковиќ.

Меѓу пиесите, повторно како премиери се: „Ленче Кумановче” од Васил Иљоски и „Измама” од Милован Ѓлишиќ. Овие две пиеси се прикажани 20 пати.

Како претстави од другите сезони играни се: „Печалбари”, „Г-ѓа министерка”, „Господа Глембаеви” и др. Вкупно репризирани се 7, а прикажани се 41 пат.

Прикажани се и 17 пиеси на странски автори со 135 претстави и тоа: „Две дузини црвени каранфили” од Алдо де Бенедети, „Надежи” од Анри Бернстен, „Шума” од Островски, „Света Јованка” од Бернард Шо, „Свадбата на Фигаро” од Бомарше, „Пат по цвеќе” од Валентин Катаев, „Кариерата на канцеларистот Мали” од Вилхелм Лихтенберг, „Венецијанскиот трговец” од Вилијам Шекспир, „Копнеж под брестовите” од Јудин О’Нил, „Нокна служба” од Емил Синек, „Саламејскиот судија” од Калдерон де ла Барка, „Животот е убав” од Марсел Ашар, „Антонија” од Мелихор Ленжен, „Учени жени” од Молиер, „Нора” од Хенрик Ибзен, „Улични музиканти” од Шурек - Сасман и „Големата љубов” од Фрања Молнар. Прикажани се и 4 репризи со 16 претстави.

Скопскиот народен театар е повикан да го негува домашниот репертоар во прв ред и тој таа своја културна улога ја извршува ненаметливо и претпазливо. Природно е што во него, како главно средиште на драмското творештво на оваа почва, можат да се видат сите драмски видови од овие краеве. На повеќето од нив, обично им недостасува литературна култура и неопходна драмска техника и познавање на сценските барања. Меѓутоа, има и такви кои ги задоволуваат условите за прикажување на нивните дела. На таа среќна група ѝ припаѓа и стружанецот, занаетчија Ристо Крле чија пиеса „Парите се отепувачка” во дијалект и со содржина од својот крај, беше прикажана на 27 декември 1938 година во скопскиот театар. Дејствието се случувало во минатото; архитектониката на делото е доста примитивна; низа слики се без вистинска органска врска; потоа многу фолклорни елементи, песни и обичаи; непретенциозно истакнат менталитет на печалбарскиот свет- сето тоа имало жив одсив кај широката публика која ја примила пиесата како нешто свое, блиско. Во тие рамки на секојдневниот живот, нагласена е идејата на писателот: незаситна алчност за пари која преоѓа в страст го мати разумот, води во злостор. Тука е и објаснувањето на насловот, парите се отепувачка. Играта во режија на Ј. Срдановиќ покажа многу добра волја и разбирање на целиот ансамбл, така што делото во целина успеа. Од

изведувачите треба да се споменат Т. Николиќ, Ж. Срдановиќ, А. Џиновиќ, Н. Калипсо, Ј. Срдановиќ, Б. Ѓорѓевиќ, Б. Татиќ, Д. Џимиќ, П. Слука, Н. Урбанова, Д. Стојковиќ, Г. Радосављевиќ. Тешкотиите во дијалектот главно биле совладани, а играта била неусилена и жива. Сцената колоритна.

## **Театарот во Битола во периодот помеѓу двете светски војни (1918- 1941)**

Освен Скопје, во периодот меѓу двете светски војни, во Битола се одвивал најинтензивниот театарски живот. Театарската активност, во овој древен град, преживува крупни осцилации во чија непосредна близина е *Heraclea Linkestis*, каде што се наоѓа релативно добро сочуван амфитеатар што сведочи за постоење на своевиден театарски живот уште во античко време. Причините за тоа се повеќекратни и разновидни, но главно произлегуваат од несоодветната материјална моќ.

Според бројот на жителите, Битола и во тој период е втор град на територијата на денешна Р. Македонија. Во градот кој бил значајно седиште на административната власт, живееле голем број високи чиновници, а исто така, и многу трговци, занаетчи и интелектуалци-мештани. Оттаму, се наложувала константна потреба за основање на сериозна театарска куќа.

Паралелно со ова, новата власт отворено настојувала преку спречување на влијанието на агресивната голомогрчка пропаганда, да парира со своја, која исто така, имала асимилаторски цели. Во тие настојувања, во одделни периоди меѓу двете светски војни, дошло до основање и работење на професионална театарска куќа која при првиот посериозен судир со проблемите била затворена, а потоа повторно била обновена и по кратко време сосем да исчезне.

Но, независно од тоа, предизвиканите празнини поради расфორмирањата, редовно биле надополнувани со гостувањата на скопскиот Театар. Од тие причини, кога се

зборува за театарскиот живот во Битола, во периодот меѓу двете светски војни, не може да се заобиколи улогата што ја доигра оваа куќа.

Впрочем, театарскиот живот во Битола започнал речиси непосредно по пробивот на Солунскиот фронт, што се случил на 28 септември 1918 година. Имено, таканаречениот Воен театар (или дружината на Тоша Јовановиќ), предводен од директорот Михајло Лазиќ, по успешната дејност во Солун, Воден и на фронтот, се вратила во разурнатата и осиромашена Битола. Театарот го променил името во „Градско позориште у Битољу“.

Во трупата на Лазиќ, во септември 1918 година, како режисери работат: Јаков Осиповиќ, Драгољуб Гошиќ, Радомир Савиќ и Радомир Бујдиќ. Во исто време актери се: Катица Лазиќ, Зденка Тешиќ, Љубица Јовановиќ - Штефи, Вилма Јовановиќ, Милица Станисављевиќ, Даница Малиќевиќ, Сима Станоевиќ - Шуќур. Лазар Лазаревиќ, Љубомир Лаловиќ, Страхиња Петровиќ, Љубомир Вукоменовиќ, Коста Илиќ, Никола Диниќ, Стеван Јовановиќ - Штефи, Никола Јовановиќ, Радован Боиќ и Рудолф Србољуб - Хет. Но, составот на групата брзо се менувал. Актерите заминувале во поголеми театри, во кои постоеле подобри услови.

Битола во тоа време имала 28.000 жители, а во првите денови по влегувањето на сојузничките војски, во градот биле стационирани голем број нивни офицери и војници. Српските власти, водејќи сметка за соодветното парирање на пропагандата што се водела од соседна Грција и од поголемиот број гркомани од влашко потекло, жители на Битола, го помагале работењето на Театарот.

И покрај ваквите согледувања и желби, Театарот го следи беспарица за цело време на неговото постоење. Во почетокот се издржува од финансиската помош на воените власти и од приходот што се собирал од сојузничките војници, стационирани во Битола. Подоцна, општинската власт и Министерството за просвета му доделиле месечен буџет. Во својот поопширен напис до воените власти, Михајло Лазиќ, меѓу другото, вели: „И денес, кога нашиот вековен сон за обединување е остварен, театарот „Тоша Јовановиќ“ побрза во својата стара средина за да ја продолжи својата културна задача. Тој беше прв од својот вид

што воскресна во воскреснатата татковина. Меѓутоа, најде незапаметена пустелија во својот крај и осиромашен и упропастен народ. Се судри со непремостливи тешкотии што го довеле во прашање неговиот опстанок. Како управник на тој театар, свесен дека ми е поверена национална мисија... и пред да згасне овој театар, должен сум да ги замолам надлежните за интервенција да се сочува театарот, да се спаси и да се подигне. Тоа го правам со полна одговорност, зошто во овој крај е попотребен театар повеќе од кога и да е порано, имајќи предвид дека Битола е сè уште цел, желба на пропагандата и на Бугарите и на Грците, па во извесна смисла и на Италијанците.

Познати се и бугарските маневри во Швајцарија, па и кај сојузниците, а уште попросирна е играта на Грците, која посебно се илустрира со новата акција во Лерин. Како долгогодишен културен работник во Македонија, со право ми се наметнува прашањето, дали во овие одлучувачки мигови за нашето национално прашање, попотребна е културна работа во Скопје или во Битола?! Зарем, Скопје со договорот од 1912 година не е и од самите Бугари признато како српско место! Сметам дека за ова прашање судот е чист и јасен. Додека денес на скопскиот театар му се дава огромна дотација, битолскиот се наоѓа пред умирање... обемното помагање на скопскиот театар, несомнено ќе го забрза пропаѓањето на битолскиот, дотолку повеќе што управата на скопскиот Театар ги врбува актерите од Битола, нудејќи им големи плати, уште поголеми дневници и ослободување од војска. А јас не можам да им го понудам ниту најпотребното за живот... И тоа што Театарот во Битола до сега можел сам да се издржува, треба да им се заблагодари на обемната помош на сојузниците кои правилно го сфатија неговото значење. Денес, кога сојузничките војски во поголем број ја напуштија Битола, мнозинството жители не се во можност да го посетуваат како порано<sup>77</sup>. На овој акт одговорил управителот на Театарот во Скопје Бранислав Нушиќ, кој вели дека Театарот со кој управува М. Лазиќ е патувачки приватен театар, а не државен... Потоа Нушиќ коментира дали е позначајна Битола или Скопје и со иронија го упатува Лазиќ да ѝ пишува на владата, па со неа да расправа кој град е позначаен.

---

<sup>77</sup> До командантот на Битолската дивизиска област, 20. 2. 1919



За делот на претставката во која Лазиќ говори за својот патриотизам и заслугите на неговиот театар, Нушиќ вели: „Меѓутоа, ако ја сакаме вистината, 1915 година кога ја напуштавме татковината, Лазиќ се наоѓаше во Битола и по само еден час пат со железница веќе се најде на грчка територија. Директорот Лазиќ е единствен од сите српски театри којшто успеал да го спаси својот и имотот на своите членови - гардеробата, репертоарот и сè друго. Во прогонство, г. Лазиќ за себе и за сите свои членови, а благодарение на пресретливоста на воените власти, овозможил ослободување од фронтот. Во Солун и во Воден прикажувал претстави за да го подобри моралот на нашите бегалци во туѓина што му носеле огромни суми како приход”. Потоа, Нушиќ ги фали скопскиот Театар и неговите членови дека биле на фронт,гинеле, биле ранувани и останале голи и боси. А што се однесува до двата актера што ги ангажирал, а кои биле поранешни членови на битолскиот Театар, Нушиќ вели дека е тоа природна појава, бидејќи и од него белградскиот театар зема актери <sup>78</sup>.

Театарот ја прекинал својата активност заради финансиски тешкотии во август 1919 година. Репертоарот во овој период бил составен од следниве претстави: „Измама” од М. Глишиќ; „Ѓидо” од Ј. Веселиновиќ - Д. Брзак; „Хајдук Станко” според Ј. Веселиновиќ; „Зона Замфирова” и „Ивкова Слава” од С. Сремац; „Моминска клетва” од Љ. Петровиќ; „Коштана” од Б. Станковиќ; „Војвода Брана” од С. Буниќ; „Кнез Иво од Семберија”, „Обичен човек”, „Протекција” од Б. Нушиќ; „Голгота” од М. Предиќ; „Јазовец пред суд” од П. Кочиќ; „Хеј Словени ” од Р. Одавиќ, а од странските автори „Ревизор” и „Женидба” од Н. Гогољ; „Париски сиромаси” од Бризбар, „Булинаруви” од М. Ордон, А. Валаберг и А. Керул; „Штедилница” од Е. Лабиш; „Госка” од В. Сарду; „Граѓанска смрт” од П. Цакомети; „Г-ѓа Икс” од А. Бисон; „Г. Алфонс” од А. Дима - Синот.

Истовремено, скопскиот Театар не се откажал од намерата да основа сопствена филијала во Битола, а со тоа да создаде можност сите актери да имаат примања какви што имале до тогаш. Така, тогашниот директор на скопскиот Театар А. Милчиновиќ пишува: „Иако Битола има потреба од постојан театар, како од парче

---

<sup>78</sup> Одговор на Нушиќ до воените власти, 10.3.1919г.

насушен леб, поради овој наш свет во тој убав, но од војната тешко настрадан град, мора да живее, како и заради тамошните гркомани (во пропагандистички цели), не можеше да дојде, барем за сега, до основање на филијала на скопскиот Театар. Обидите што ги направивме вредат повеќе од очекувањата за убава морална и материјална добивка. Трупата, за нешто помалку од еден месец приреди 17 претстави во Битола, стекнувајќи убаво признание не само кај нашите луѓе, туку и кај тамошните гркомани кои беа навикнати на одлични грчки и други патувачки трупи. За престојот на нашиот постојан театар во Битола не беа извршени сите потребни подготовки, а освен тоа, се чини дека на многумина од оние коишто можат да сторат да се создаде таа филијала, не им е јасна нејзината работа, како и тоа што значи и што би можела да значи за нашата работа во Битола. Откако Грците се повлекоа од некои делови на Македонија и прејдоа во Грција, со помош на своите сонародници што останаа во Македонија, работеле со сите сили да освојат што повеќе терен за грчката народна идеја... И плодовите на таа работа побрзо ќе се почувствуваат, ако на неа не се постави противтежа, а таа противтежа би била постојано содејствување и постоење на нашиот театар, а кој на Грците би им бил трн в око. Меѓутоа, она што сега не можеше да се оствари, можеби ќе биде реализирано во не толку далечна иднина, ако оние во чии раце е иднината на нашата држава посакаат да се запознаат со вистинската состојба на работите и ги уважат фактите што не е добро да се презрат. Кога скопскиот Театар ќе се пресели од привремената, поточно невозможната привремена арена во своја вистинска и барем колку толку добро уредена зграда, и кога ќе биде основана неговата филијала во Битола, кога спрема можностите би можел да организира гостувања и во другите поголеми места во Македонија, тогаш скопскиот Театар ќе може да се развие како што треба и во целост да ја исполни задачата за кое е основан<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> А. Милчиновиќ во „Југословенска обнова-њива, Белград, 24 јули 1920г.“

## Основањето на Македонскиот народен театар, Операта и Балетот

### Историја на менаџирање со МНТ

### Состав на МНТ

### Негово создавање

Основањето на Македонскиот народен театар треба да се смета како највисока реализација во времето на штотуку конституираниот АСНОМ, како највисоко претставничко и законодавно тело на македонскиот народ. Слободата станала реалност. Таа е миг што незаобиколно заслужувал да биде тесно поврзан со формирањето на институцијата Македонски народен театар. Првата целовечерна претстава што се прикажала била „Платон Кречет“ на 3 април 1945 година<sup>80</sup> во режија на Тодор Николовски.



<sup>80</sup> Ристо Стефановски, *Театарот во Македонија*, Унија, 1998, стр. 43

Додека „Платон Кречет“ редовно се прикажувал за публиката, Театарот започнал веднаш да подготвува нова пиеса. Во тоа време, тоа чинело големи напори и невиден ентузијазам. Членовите на ансамблот биле млади артисти кои со голем ентузијазам за прв пат во животот излегувале на сцена. Народниот театар, со своите нови претстави, започнал да се развива во правилен пат. Низ него започнал да вее новиот дух на театарот како една културна институција која пред сè имала задача да му служи на народот во неговите напори за културно и за Просветно издигнување на народните маси. Македонскиот театар успешно ја завршил 1945-та година со премиерата на најубавата и бесмртната француска комедија „Тартиф“, во режија на Димитар Костаров. Таа претстава истовремено претставувала и првото класично дело поставено на нашата сцена, класика на македонски јазик.

Со време се создавал Советот на Драмата во рамките на тогашниот менаџмент кој одржувал по 22 седници на кои особено внимание било посветувано на наградувањето на своите членови; Советот на Операта и на Балетот одржувал по 30 седници во годината, 11 седници на работните единици т.н. СТС и по 12 на работните единици; Општ сектор, одржал над 17 седници на Управниот одбор и 8 седници на Советот на театарот во поширок состав, една на Советот во потесен состав и по две одделни со Управниот одбор и Советите на работните единици.

На седниците, вообичаено биле разгледувани и проблемите на финансирањето, составувањето на финансиски план за наредната година, проблемите од тековен и од општ организационо-планирачки карактер, месечните репертоари и воедно се одредувале нивните носители, се донесувале репертоарите и се доделувале уметничките задачи.

Управниот одбор на МНТ ги утврдувал и ја формирал распределбата на работните места; на работното време и на цените на бифето на Театарот, одморите, вработувањата на ученици во работилниците; одредувал хонорари за разни должности; ја донесувал програмата за работа; го разгледувал репертоарот на Драмата, Операта и на Балетот. Исто така, во тогашното менаџирање на МНТ,

Управниот одбор ги донесувал одлуките за цените на влезните билети; назначувал Комисија за попис на инвентарот на МНТ; ги разгледувал завршните сметки; донесувал дефинитивни решенија за најразлични молби, жалби и останато.

Советот на тогашниот МНТ работел во поширок состав, заедно со делегираните и назначени од разни општествено-политички организации и установи, како и во потесен состав - само со избраните од работната заедница на МНТ. Советот одржувал состаноци на кои биле донесени: Правилникот за распределба на личен доход; одлуки за измена и дополнување на Статутот и на некои членови на правилниците; донесена била и дефинитивна одлука за надомест на личен доход во случај на болест и спреченост, а во согласност со законот; именувал жири за спроведување на конкурсот за идејно решение на оперско-балетската зграда на МНТ; донесувал одлуки за редовни и за дополнителни избори во органите на самоуправувањето во МНТ; распишувал конкурси за директор на Операта и на Балетот, за шеф на Балетот и за помошник-управник на МНТ; назначувал вршители на должноста на разни раководни места; ги разгледувал жалбите од работните односи; назначувал комисија за спроведување конкурс за амблем на Театарот; ги разгледувал извештаите од изборните комисии и избирал членови и заменици во Управниот одбор; го разгледувал и го усвојувал финансискиот план за следната година, како и висината на личниот доход на



Новиот објект на МНТ, Скопје, 2011

Управителот на Театарот; носел одлуки за воведување на работните места сценограф и костимограф во Драмата, Операта и во Балетот; именувајќи уметнички совети и друго.

Органите на управување дискутирале за проблемите на заедничките служби и во Општиот сектор. При тоа, се правеле темелни анализи. Брзоплетото и импулсивно реагирање, се сметало дека може да предизвика непоправливи грешки. Правата и принципите се прецизирале слично според правилата на модерниот менаџмент. Се правела дистинкција на правата и на принципите на установите што се занимавале со сценска уметност, а особено се обрнувало внимание да се прецизираат разликите меѓу управувањето и уметничкото раководење; се правела спецификација на општите одредби од законот, Статутот и правилниците на МНТ; демократските права преку самоуправањето барале и дисциплинарни задолженија од самоуправувачите. Преку нивното спроведување, самоуправните органи би можеле да посветат поголемо внимание на идејно - естетските проблеми, на репертоарската политика и на контактите со публиката.

Сценските служби, во градот, опслужувале околу 260 претстави годишно, 11 концерти и академии, 320 маркирани проби на сцена и во пробни сали, соодветен број на генерални, технички и светлосни проби за околу 9 премиерни изведби како и опслужување на разни снимања за радио-телевизиско известување<sup>81</sup>.

Секретаријатот имал задача да ја средува и да ја комплетира личната документација. Во Драмата работеле 30 актери (18 машки и 12 женски). Од тројцата актери еден бил ангажиран во постојан работен однос. Од тројца статисти, двајца биле ангажирани во постојан работен однос. Во Секретаријатот на МНТ работеле: секретар, референт за персонални прашања, две дактилографки, еден архивар и еден курир којшто привремено ги покривал и административните потреби на Театарот. Во службата за пропаганда (СПП) работеле двајца пропагандисти, еден библиотекар, архивар и еден плакатар. Осумтемина службеници, во сметководството, биле минималниот број неопходен за ваква работна организација. Другите

---

<sup>81</sup> Ристо Стефановски, *Театарот во Македонија*, Нова Естетика, Југореклам, Скопје, 2004 г., стр. 192

служби во Општиот сектор, освен хигиеничарките, бројно биле на неопходното ниво.

Македонскиот народен театар уште од самите негови почетоци вниманието го насочувал на две основни задачи - организирање на внатрешното административно и финансиско функционирање и привлекување на потребните кадри.

Репертоарот на театрите се правел поаѓајќи од три основни точки: од артистите со кои располагал театарот; од расположението на публиката кон одреден жанр и од комерцијалниот ефект. Со овие критериуми се добивал хетероген репертоар. Во театрите што се раѓале тогаш, на територијата на земјава: Драмски младински драмски центар, Театар на турски и албански јазик како и театрите во внатрешноста, биле присутни автори како Шекспир, Чехов, Шо, Сартр, Милер, Вилијамс, Диренмат, Бекет, но паралелно со нив биле присутни и многу анонимни и полуанонимни автори. „Добрите театри на своите сцени го поставуваат секое добро, квалитетно дело што е подложно на сценска реализација со нивните изразни средства. Таму и хетерогениот репертоар, благодарение на строгото стилско единство, ни ја расчленува физиономијата на театарот, не ги фрла во расчекор творечките настојувања и барања. Во случајот со нашите театри, кои очигледно не презентираат оформена стилска и творечка физиономија, хетерогеноста на репертоарот повикува на инертен однос кон публиката и она што се нарекува вкус, а на планот на творечките настојувања, нејасност, не ретко конфузност<sup>82</sup>“.

---

<sup>82</sup> Бранко Варошлија: Кон дискусијата за репертоарот на нашите театри, „Млад Борец“ - цитат во книгата Театарот во Македонија од Ристе Стефановски

## Народниот Театар во Битола

во периодот од 1956 до 1965 година

Во текот на своето 20-годишно постоење, Народниот театар од Битола прикажал 3.257 претстави што ги проследиле 1.000.000 посетители, а премиерно биле изведени 164 дела од областа на драмската литература. Тука треба да се додадат и 14 турнеи низ земјава и неколку гостувања надвор од неа на кои битолските сценски уметници се претставиле пред 133.000 гледачи. На сцената биле поставени Плаут, Мариво, Молиер, Шилер, Гогољ, Островски, О'Нил, Милер, Диренмат, потоа Марин Држиќ, Нушиќ, Војдан Чернодрински, Васил Иљоски, Коле Чашуле, Стефан Таневски и Ката Руменова-Мисиркова. Дијапазонот е навистина широк, а забележлива е желбата да се провери и да се овозможи уметничкиот растеж на колективот врз репертоар што бара сценски квалитет и стремеж кон поддршка на домашната драмска литература пишувана на македонски јазик.

На битолската сцена со уметничко реноме се здобиле Мери Бошкова, браќата Димче и Ацо Стефановски, потоа рано починатиот Трајко Чоревски, па Олга Наумовска, Љубиша Трајковски, Петар Стојковски, Станко Стоилковски.

Битолскиот театар заслужува признание затоа што поддржа и на неговата сцена се афирмираа неколкумина млади режисери како Љубиша Георгиевски, Душан Наумовски, Димитар Христов кои направија претстави што претставуваат уметнички дomet на нашата национална култура.

Посебно треба да се споменат оние што со својот престој во овој Театар оставиле видни траги во неговиот развој, како што се покојниот Душко Наумовски како нејзин управник, потоа Мирко и Нада Стефановски, Предраг и Блашка Дишленовиќ, Никола Автовски, Оливера Филипова и други.

Атанас Анастасовски-Цаки е најревностниот проследувач на работата на Битолскиот народен театар. Него го интересира што ѝ претходи на претставата, а за работата на артистите вели дека не е лесно да се биде артист. „Не е лесно да се



биде љубовник, па циркузант, па разбојник, па судија, да се биде сè што многумина се во животот”. Никогаш не би се решил да глуми. Глумењето е дури потешко отколку режирањето, навистина - рекол тој. Пред 10 години имаше желба да ја постави „Без вина виновни”, но сега, веќе не. Сега го интересирала „Леда”.

Атанас Анастасовски (како релевантен пример за успешен менаџер во културна институција, гледано не само од оваа денешна визура, туку и за тоа време), гледал низ дебелиите стакла на ресторанските прозорци во сивата театарска куќа спротива што му се чинело дека треба да порасне. За театар треба голема сцена, голем партер. Тој работел во ресторанот „Македонија”, ги пречекувал и ги испраќал гостите. Четириесет години тој бил редовен посетител на Театарот, знаел како дише, ги помнел и гостувачките театарски групи. Еднаш се насмеал на претставата „Заеднички стан” и еднаш заплакал на претставата „Физичари” во Белград, кога пошол да ги види своите љубимци што гостувале таму. Во оваа кафе-сала, режисерот Љубиша Георгиевски рекол: „Физичари ќе биде сензација.



Оваа драма никој не ја гледал”. А сепак некој ја гледал, Атанас упаднал со зборовите „Кој ќе ги игра Мебиус, д-р Ајнштајн, сестрата Марта”. Многу претстави гледал, а желба му била да ги види „Ана Каренина”, „Воскресение...”. Ги имал гледано пред војната во Битола. Би гледал и опери што ги гледал во Белград - „Трубадур”, „Риголето”, „Кармен”, оперетите „Мамзел Нитуш”, „Три девојчиња”...

Стипендирале режисери, а тие ќе изрежираат по 2-3 дела и ќе си одат. Сите се во Скопје. Паметел сцени, реплики, монолози. Се прашувал како може вооружен човек на сцената да оди без капа, маркиз или контеса да не умее да јаде со цел прибор за јадење, без нож. А тоа се случувало на сцената. Му се допаѓале хумани ликови. Ги помнел ликовите на Тодор Николовски како таткото на Ана Франк, Мери Бошкова како Јана во „Гоце”, Крум Стојанов како Хигинс во „Пигмалион”, Милица Стојанова како Елиза Дулитл во „Пигмалион”. Чангаловиќ, секако. И Олга Наумовска во „Дама со камелии” и Ацо Стефановски. Не ги заборавил јунаците во „Вејка на ветрот”, „Дрвената чинија”, „Интрига и љубов”.<sup>83</sup>

### **Исечоци од критиките:**

Премиерата на хумористичко-сатиричниот колаж „Да се смееш не е грев” во режија на Димитар Христов ја градел врз елементи на мјузикл, кај театарската публика наишла на различен прием. Едни се воодушевувале, а други го напуштиле театарот разочарани. Овој хумористичко-музички коктел има празнини, додека режисерот Димитар Христов вели дека со ваквата претстава сакал да инјектира свежа крв во Драмскиот ансамбл на Битола со намера да ги разбие неговата закоравеност и заостанатост. Битолскиот театар, со драмското реноме подигнато врз Станиславски, чувствува потреба за нови норми за дејствување. Со задоволство би видел на битолската сцена оперета и други експериментални потфати, секако на едно квалитетно ниво. Најдобро остварени

---

<sup>83</sup> Олга Спиркоска: Театарот цел живот, Нова Македонија, 8.1.1965

улоги во Театарот, според него се: Петар Стојковски во „Жур” и „Десно крило”, Коста Џековски, Олга Наумовска и Јоана Поповска како и Васка Бошкова кои биле на висина на своето реноме. Колажот афирмира ново име – Методија Петковски од Младинската сцена. И покрај желбите да се внесе нешто ново, во дотогашната плодна работа, Народниот театар со претставата „Да се смееш не е грев” не постигнал ништо ново, поточно не се дошло кон што се тргнало, да се разбие репертоарското сивило, со современ текст да се дојде поблиску до крајните резултати и можности на артистите. Режијата на Димитар Христов успеала „онаму каде што тоа исклучиво го овозможувало текстот („Плата според учинок” од Серафим, „Поплавени” и „Златен младич” од Поповски). Меѓутоа, тука најмногу се заслужни интерпретаторите на главните улоги. Особено дошле до израз и овој пат уметничките квалитети на Петар Стојковски во „Жур” како и во улогата на Саздан во „Поплавени” и во „Десно крило” од Миле Поповски. Покрај Стојковски, убав впечаток оставиле Коста Џековски, Олга Наумовска, Јоана Поповска и Мара Георгиева. Грешката рецензентот ја наоѓа што се тргнало по кабаретското, забавното, наместо да се води сметка за литературно актуелните квалитети, но и сатиричните тенденции на авторите. Невкусно изгледале балетските игри на осумте ученички и ученици кои го прикажале она што се гледа на секоја средношколска приредба. Во понатамошното пишување на рецензентот, се критикува политиката на Театарот дека „ниту една театарска куќа не може да опстанува со тоа што билетите ќе ги продава до последен за секоја претстава”. Тоа навистина е некаква добивка, но не може да ги покрие трошоците. „Тогаш зошто не се води повеќе сметка за уметничкиот растеж на НТ Битола, ами се задржуваат потпросечни претстави на репертоарот?” На претставата настапил и вокално-инструменталниот квинтет „Комети” кој се претставил со големи амбиции од кого Битола може да очекува повеќе. И музичките импровизации на Јасминка Чакар биле дел од најквалитетното што можело да се чуе и да се види<sup>84c</sup>.

---

<sup>84</sup> Дане Пановски: Никако по вкусот на публиката „Да се смееш не е грев”, Студентски збор 21.5.1965

Во јубилејната сезона 1964/1965, заклучно со април, прикажани се 10 премиери, 200 претстави, посетени од над 50.000 посетители. Сè уште се продолжува со работа без здив и сезоната ќе заврши, да се изразиме со стилот на некои членови на колективот, плодносно и победоносно. „Бегалка” доживеала 53 претстави со над 15.000 гледачи, „Хајди” била изведена 55 пати со над 15.000 гледачи, додека во пролетниот дел „Венчаница” и „Да се смееш не е грев” внесле свежина. Колективот на републичкиот фестивал ќе настапи со „Ужалена фамилија” која зазела значајно место со својот квалитет во тогашниот репертоар.

Завесата на битолската сцена се отворила за да ја означи 21. сезона во оваа куќа на Малиот плоштад. Наместо „Коштана”, била прикажана „Печалбари” која не била поставена од 1950 година. Тоа ќе бидат современи „Печалбари”. Потоа, за десеттина дена, кон крајот на септември, пред публиката се презентирал режисерот Александар Ковачевиќ со премиерата „Вечни студенти” комедија од Зоран Ѓорѓевиќ.

Димче Стефановски вели дека бил прифатен неговиот предлог да се прикажат „Печалбари” од Антон Панов под услов да се внесе нешто ново. Тоа ново ќе биде еден цел чин, елиминиран е класичниот декор со потпирање исклучиво на светлосни ефекти, и како трето, главната акција се сведува на сегашни моменти. Вака конципирани „Печалбари”, напишани пред 40 години, тој смета дека наполно ќе ја осовременат и акцентираат пораката дека печалбарството како појава има негативни последици. Главните улоги ги толкуваа Ацо Стефановски, Јоана Цекова-Поповска, Мара Георгиева, Љубиша Трајковски и други.

Режисерот Александар Ковачевиќ жалел што на почетокот на сезоната не му дава шанса, битолската публика, да го започне со неговиот фах - психолошката драма. Но и покрај тоа, тој оди со оправдан оптимизам и очекува дека комедијата „Вечно студенти” ќе биде прифатена од гледачите, што однапред го гарантираат артистите петар Стојковски-Бабец, Јосиф Јосифовски, Ацо Стефановски, Ратка Захаријева, Мара Георгиева и група млади исполнети со елан: Михајло Петровски

Методија Петковски, Благој Чоревски, Ацо Ѓеровски и други. Еден месец подоцна се очекувала неговата втора режија „Грозје на сонце“ од Лорен Хансбери. Тоа требало да биде нејзино прво изведување на македонски јазик. Пред крајот на годината имал намера на Малата сцена да ја постави „Сите понеделници се исти“ од Димитар Димитровски. Во пиесата ќе се видат младите не само во училишните клуби, туку и на Тумбе-кафе, како и на стадион.

Во разговорот се вклучил и директорот на Театарот Јордан Наневски, кој истакнал дека е здодевно да се говори за недостиг на средства, дека оваа куќа во такви услови со максимални напори остварува речиси неможни резултати. По „Печалбари“, „Вечно студенти“, „Грозје на сонце“, на ред е драмата на Томе Арсовски „Обрачи“ како праизведба. Малата сцена ќе ја подготви монодрамата „Ема“, вдовицата „Јокаста“ од италијанскиот автор Силони во интерпретација на Олга Наумовска. Во меѓувреме, се очекува како детска премиера „Ајдуци“ од Бранислав Нушиќ<sup>85</sup>.

Авторот на пиесата „Печалбари“ Антон Панов, присуствувал на премиерата во Битола. „Такви, какви што ги видовме Печалбари, да речеме во ново руво, во рамките на современ третман на сложената материја каква што е печалбарството, се поставени со мера, но и со јасна порака дека овој стопански феномен, како и да било, има негативни последици“. Сето ова, режисерот го имал предвид и поставувајќи го дејството „во ретроспектива, преку калеидоскопот на времето со цел да ја ублажи дисонантноста на класичниот текст. Уште еднаш се потврдило дека Димче Стефановски, како режисер на битови претстави, строго го концентрирал дејството и одредениот ритам на претставата, елиминирајќи ги сите екскурзии што можат да попречат и да штетат, а се потпира врз пантомимиски ефекти и елементарна трагичност. Слободно може да се каже дека Д. Стефановски, создавајќи ги „Печалбари“, успеал да го најде јазикот што ја сврзува сцената со публиката. Петар Велјановски (Караман Атанас) „даде врвно креирање“. Првенците на битолската сцена Јоана Поповска (Симка), Ацо

---

<sup>85</sup> Д.Д.: Печалбари на Битолската сцена, разговор со режисерот Димче Стефановски и Александар Ковачевиќ и со управникот Јордан Наневски, Нова Македонија, 1.10.1965

Стефановски (Јордан), Петар Стојковски (Кољо), уште еднаш го потврдија своето реноме. Добри креации дадоа и Јосиф Јосифовски, Мара Георгиева и други<sup>86</sup>.

Творечките стремежи на режисерот Димче Стефановски, да ја прикаже драмата во ретроспектива согледана од денешен аспект „заслужува едно вистинско респектирање, зошто актуелноста на печалбарството обусловува една големоважечка потреба од согледување на последиците”. Премиерата беше примена со „воодушевување и беше поздравена од битолската публика”. Режисерот успеал да направи претстава „со мошне приемлив и прифатлив сценски говор, што постојано го апсорбира вниманието на публиката, не дозволува во ниеден миг да биде деконцентрирана. Ова е постигнато со многустрано ангажирање на режијата при оформувањето на ликовите, во изградувањето на сцените и ситуациите, како и со практичното сведување на претставата на два дела, што е овозможено со современото и успешно сценско решение<sup>87</sup>“.

Текстот „Вечно студенти” не поседувал поголеми уметнички вредности, а неговата единствена цел бил да насмее. Режисерот Александар Ковачевиќ, интересот го насочил на играта на актерите, така што го оправдал поставувањето на текстот на сцена, овозможувајќи со тоа извонредно високо ниво на изведбата. Режисерот по втор пат покажал дека поседува режисерски можности за создавање текстови од ваков квалитет. „Оваа премиера е втора по Печалбари во сезоната.

За успешната изведба на претставата најголема заслуга му припаѓа на Петар Стојковски-Бабец, кој неколку години со ред ги насмејува љубителите на драмската уметност во Битола”, потоа на Јосиф Јосифовски (Капетанот), кој „својата игра ја прикажа на висина, одмерено и со длабоко вникнување во ликот”. Заслуга имале и младите артисти Методија Петковски (Перо Мужикот), Михајло Петровски (Лазо Бруцошот), Димитар Илиевски (Боро Шефот), Благоја Чоревски (Ацо Јагулата), Димитар Атанасов (Душко Трилингот), Ацо Ѓоревски (Ѓоко Шизикот). Сите тие настапиле со способности на искусни актери. Заслугата за нивниот настап е и на режисерот кој не дозволил нивната игра да падне на ниско

---

<sup>86</sup> Димитар Димитровски: Печалбари на битолската сцена, Нова Македонија, 1.10.1965

<sup>87</sup> Цане Здравковски: Успешен почеток на новата сезона, Стремеж, бр.5, 1965

ниво. Битолските гледачи долго ќе се сеќаваат на играта на талентираниот артист Методија Петковски. Неговиот Перо Мужик открил „психологија на пропаднат студент на уметничка академија“. Со големо знаење своите улоги ги протолкувале и Ацо Стефановски, Ратка Захаријева, Мара Георгиева, Станко Стоилков и други. Сценското решение на Петар Ангеловски е „на високо рамниште“<sup>88</sup>.

Трета премиера на Народниот театар - Битола била „Швејк во Втората светска војна“ од Бертолд Брехт, во режија на Љубиша Георгиевски. Поминала под знакот на успешни сонгови кои често ја дополнувале претставата. Особено успешен бил Јосиф Јосифовски (Адолф Хитлер) кој „покажа не само приемлива артистичка игра, туку и тоа дека располага со пријатен пејачки глас“. Тоа е прва претстава на Љубиша Георгиевски по враќањето од отслужувањето на воениот рок. Неговата режија се одликувала со интересни обиди комедијата „да се изведе со што поавтентичен, брехтовски дух, при што и овој пат беа забележани убави резултати во тој поглед“. Петар Стојковски (Швејк) „и овој пат со успех ја засмејуваше својата публика“. Во другите улоги настапиле Љубиша Трајковски (Булингер), Димитар Илиевски (Есесовец), Димче Стефановски (Бетшнајдер), Олга Наумовска (Балоун) и други, известува весникот „Вечер“ од 3.12.1965 година.

По одиграната претстава „Швејк во Втората светска војна“ во скопскиот Театар, претставата ја изведе и Театарот во Битола, со подвлечен напор да се долови побрехтовски театар, „односно факторот на чудење е врз Брехт толку многу што се инсистира да се оствари во што поголема мера“. Љубиша Георгиевски инсистирал врз оние елементи што се карактеристични за брехтовскиот театар. Во претставата имало доста од сè она што се смета од брехтовски тип „и не глумење во класична смисла на зборот, и излегување на артистот од состојбата на играње кога по проценка на режисерот тоа беше потребно, и карикирање кога требаше да се постигне поголем ефект итн“.

Изведбата на „Швејк во Втората светска војна“, на битолската сцена, претставуваше едно интересно сценско остварување со доста позитивни елементи. Од изведувачите се издвојувале Петар Стојковски (Швејк) и Јосиф Јосифовски

---

<sup>88</sup> Дане Пановски: Слаб текст добра претстава (Вечно студенти), Студентски збор, 29.10.1965

(Хитлер), кои во моментите кога не карикирале биле мошне сугестивни. Мошне импресивно, „поради доследноста со која карикирањето, кое во неговата улога беше сосема на место, својот лик го изведе докрај беше Љубиша Трајковски (Булингер)<sup>89</sup>“.

„Швејк во Втората светска војна” е прв Брехт на битолската сцена. Режисерот Љубиша Георгиевски строго се придржувал до концептот на авторот и изградил извонредно успешна претстава. Петар Стојковски (Швејк) го толкувал ликот со длабоко вникнување во неговата сложена психологија „одиграл една од своите најкомплексни, но и најцелосно успешни улоги”. И Јосиф Јосифовски е виден во една од неговите најдобри улоги. Љубиша Трајковски покажал „дека поседува големи артистички квалитети и дека подеднакво може да толкува и комични и трагични ликови”. На мошне голема висина биле и играњето на Димче Стефановски, Станко Стоилков, а мошне уверливо дејствувала и Олга Наумовска. Со извонредно успешната претстава, битолскиот ансамбл потврдил дека „поседува артистички способности и за поставување на поголеми сценски дела<sup>90</sup>“.

Најавуваната премиерна изведба на пиесата „Гале” од Владимир Костов, нема да биде поставена на Младинската сцена. Како причина се наведува дека ниту еден од режисерите, во оваа театарска куќа, не сакал да се зафати со нејзиното поставување. Директорот изразил стравување дека можеби економски нема да се исплати нејзиното поставување. Следната година, пиесата била усвоена како квалитетна. Владимир Костов преку страниците на „Битолски весник” полемизирал со некои лица од театарот за нивните претстави.

---

<sup>89</sup> Иван Мазов: Интересно остварување, Нова Македонија, 2.12.1965

<sup>90</sup> Дане Пановски: Брехт на битолската сцена, Студентски збор, 10.12.1965



## **Менаџмент во услови на криза и ниски буџети гледан низ реалната призма - катастрофата во Скопје во 1963-та година и реставрацијата на сите културни институции во Република Македонија - МНТ, Операта, Балетот, Филхармонијата, ансамблот „Танец” и Младинско-детскиот театар**

Во делот од моите докторски студии, којшто ќе го опфати историјатот на театарот во РМ, одлучив да го спојам креативното со применливото. Го одбрав периодот после земјотресот во Скопје во 1963г., како егземпларен пример на криза. Црпејќи граѓа од хроничарот на театарската уметност, а воедно и еден од најдобрите директори во историјата на македонскиот театар г. Ристе Стефановски, ќе се обидам на интересен начин да ја претставам историјата каде што невозможното се среќава со возможното, во насока на успешен менаџмент во кризни времиња, со нула буџет или со помош на донации од соседните републики во тогашна СФРЈ.

Современите состојби во уметноста и во културата кај нас се под силно влијание на:

1. Развојот на процесите на деетатизацијата и демократизацијата на културата и уметноста врз основа на самоуправувањето;

2. Напорите за приближување на уметноста и на културата, всушност, на карактеристичниот начин за нејзино вклопување во нашата единствена економска и политичка структура;

3. Вистинското доближување на одделните културни институции сфатен непосредно спрема човекот како корисник на културните вредности, како „субјект” на културното влијание.

Во 1955 година, просечно четиричлено работничко семејство, за задоволување на културните потреби месечно трошело 834 динари, а во 1961 година таа сума достигнала до 1.031 динар. Кај службеничко семејство, таа сума се движела од 1.113 динари во 1955 година до 3.412 динари во 1962 година. Бројот на кино-посетители во 1953 изнесувал 4.042, а во 1962 година, при ист број киносали, тој број достигнал до 9.000.000<sup>91</sup>.

Постојат три вида институции во областа на културата според степенот на општествената интервенција во нивното финансирање: институции што формираат доход непосредно од граѓаните (кината, издавачките куќи), институции кои, исто така, формираат доход непосредно од граѓаните (радио-телевизија), а другите само делумно преку цените на услугите (театри, музеи, уметнички галерии и други) и на крајот, институции што се финансираат целосно од државата како што се: архивите, заводите за заштита и слично.

„Практиката покажува дека при решавањето на проблемите на финансирањето треба да се напушти буџетското партиципирање, па ќе се задоволуваат само средствата за личниот доход, а остануваат отворени проблемите на основните функции и другите потреби, што на институциите им дава карактер на социјала. Поголем респект кон технологијата на трудот и работните процеси е услов за паралелно утврдување на проблемите и на потребите, услов за поскоро отворање простор за поинаква распределба кај оние институции во кои на системот на доходот уште не му е отворена вратата<sup>92</sup>“.

Во 1962/63 година, обете сезони имале заеднички белези за сите театри во земјата, како на пример изборот на репертоарот кој бил едностран, заеднички, неизбран. Дobar дел драми биле поставувани во повеќе театри истовремено, се чинело дека се има тесен увид во драмската литература и не се познавале можностите на театрите. Изборот бил често инцидентен и зависел од определен број луѓе кои, пак, не биле во состојба да го следат пулсот на публиката, а од што зависел опстанокот на куќата. Поставувани биле дела од светски глас што

---

<sup>91</sup> Ристе Стефановски

<sup>92</sup> Душко Поповски: Деетатизација на културата, „Нова Македонија”, 1 и 2.1.1963

наишло на поткрепа, но секако дека не требало да се запоставува главната задача на театарот, а тоа биле домашните дела. На сцените во внатрешноста, најчесто во Битола, младите режисери доаѓајќи од академиите за свои дипломски работи носеле ретки текстови, што во тоа време било добар знак. Недостасувал широк избор на домашни дела, но било факт дека младите режисери не пројавувале интерес кон домашните автори.

„Вака, како што е сега, изгледа дека театрите прибегнуваат кон репродуцирање, прецвакување и присвојување на една грандиозна фабула дека, всушност, постојат на голема нога, дека се веќе пораснати погоре и повеќе од домашната литература. Во сите театри има млади актери, но за нив не се води доволно грижа и не треба да се препуштаат на случајот, дилетанството и на секакви импровизации<sup>93</sup>“.

Управниот одбор на Народниот театар ја одржал својата 14. седница на 27 мај 1963 година, на која било одлучено Артур Сурмејан да се назначи за шеф на инвестиции и да се појави пред банката како инвеститор за да го потпише договорот со неа за користење на доделените средства од Републиката. Истовремено, донесен бил заклучок да се формира Централна комисија која ќе раководи со инвестициската програма. Донесена била и одлука годишните одмори да започнат на 16 август. Првата претстава во новата сезона да биде оперска, и тоа на 1 октомври 1963 година. Предлогот Димитар Христов да се назначи за технички директор на оваа седница не се разгледувал. За шеф на оформување-планер е поставен Ангел Рашков, а за началник на општиот сектор Стефан Демиров, солист на Операта. Управниот одбор констатирал дека разместувањето на Стефан Демиров и Артур Сулајман не било заради неспособност како солисти во Операта туку напротив, Управата и понатаму на нив ќе смета дека тие спаѓаат во редот на најспособните уметници-солисти на Операта. Донесена е и одлука да им се зголемат припадностите преку покачување на уметничкиот додаток за по 15.000 динари.

---

<sup>93</sup> Божин Павловски: Млади на сцените, „Млад борец, 25.4.1963

На 26 јули 1963 година, Скопје ја доживеа една од најголемите несреќи која однесе многу човечки животи и до темел го разурна најголемиот дел од градот. Се случи катастрофалниот земјотрес. Сите три театри, покрај човечките жртви, ги загубија и своите згради. Првите денови по земјотресот се спасувале повредените, се закопувале загинатите, се расчистувале улиците, се граделе логори под шатори на многу пунктови во околината на градот, се обезбедувало храна, се спасувало сè што можело да се спаси од материјалните добра, едноставно се организирал друг, посебен град под шатори, бараки и слично. Како што е кажано и погоре, сите три театарски згради биле, најблаго речено, онеспособени за да може да се работи во нив. Овде се гледа величината на менаџментот на културни услови во кризни времиња.

Културните институции биле сместени во близина на базенот во Сарај во десеттина поголеми и помали шатори и во нив требале да ја започнат својата активност Народниот театар, Филхармонијата и ансамблот „Танец”. Подолу, од друга страна на базенот, покрај реката Треска бил и логорот на Младинско-детскиот театар.

Собирањето на персоналот започнал од 9-ти август во логорот на Народниот театар, Филхармонијата и Танец, биле обезбедени места за 320 луѓе. Меѓутоа, во случај да пристигнат и семејствата на персоналот кои биле растурени во цела Југославија кај роднини, пријатели или биле сместени од страна на власта, тогаш логорот ќе требал да се прошири. Основен проблем во организацијата на логорот била исхраната. Трите установи вршеле подготовки за да се појават пред скопската публика со заеднички концерт на летната сцена во паркот. Потоа, следеле поголем број настапи по логорите и по населбите во Скопје и евентуално гостување низ Републиката. За настапите по логорите била изградена подвижна сцена која лесно можела да се монтира и да се демонтира. Се размислувало и за гостување во Србија, па Косово и Метохија и во Ниш. За програмата и за настапите се грижела менаџерската комисија. Зградата на театарот била тешко оштетена, а стручните лица биле тие што требале да решат дали ќе може да се адаптира и да се користи. До тој момент, до театарот се градело барака каде што требало да се сместат машини, апаратури, гардероба и друго. Најдобро решение,

во оваа ситуација, била изградба на монтажен театар. За оваа идеја да стане стварност, се чекала помош од Заедницата на професионалните театри на Југославија. Собирање на колективите и отпочнување со естрадна активност, тоа се првите чекори што ги преземаат скопските сценски установи. Натамошни чекори се создавање услови за работа и за сместување на персоналот.

Во Скопје (Сарај), се одржало вонредно пленарно заседание на Заедницата на Југословенските професионални театри со единствена точка на дневниот ред: Катастрофалниот земјотрес во Скопје од 26 јули 1963 година и состојбата на театрите во Скопје. На заседанието, покрај сите управници на театрите од Југославија, присуствувал и Трпе Јаковлевски, член на Извршниот совет на СРМ. Во опширната дискусија, во која учествувале повеќето присутни, се изразува признание на скопските колеги „за вонредните напори што ги вложуваат во овие тешки моменти да го продолжат континуитетот на својата работа и за правилната ориентација, во таа смисла, биле дадени низа предлози за помошта што другите театри и театарските работници можеле да им ја дадат на театрите и нивните членови во Скопје”. Во заклучоците што ги формулирал претседателот на заедницата Милош Хаџиќ биле забележани значајни акции за помош на скопските театри и тоа: „Да се предложи, во рок од една година, да биде воведен театарски динар во износ од 10 динари на сите влезни билети за театарските претстави”. Се предлага, оваа мерка да се воведи и за киното како и за други приредби. Била организирана турнеја на ансамблиите во целата земја, при што ќе можат да се изведат и премиери. Театрите од Југославија, организирале гостувања во Скопје. Била донесена одлука да се испрати апел до сите национални и интернационални театарски организации за помош на постраданите театри во Скопје. Се донела одлука, Српското народно позориште од Нови Сад, Нишкото позориште и Заедницата на професионалните театри, да направат по една барака за 20 лица за сите културни институции во Скопје, а четирите словенечки театри, Народно и Месно гледалиште од Љубљана и театрите од Марибор и Целје, се обврзале да направат реостат за скопскиот Театар. Се одлучило и да се испитаат можности, од страна на Заедницата на југословенските професионални театри, за правење на

една монтажна просторија во која би можеле да се изведуваат репетиции и да се прикажуваат премиери<sup>94</sup>.

Се воделе дискусии на разни нивоа во градот и во Републиката за евентуално дислоцирање на театрите во внатрешноста, а кои би им биле постојани места за активност. Ваквите дискусии биле во склоп на дискусиите - дали Скопје ќе остане на оваа локација или, пак, ќе се дислоцира. Се говорело за секакви можности до конечната одлука, Скопје да остане на истото место, да се сруши она што не може да се поправи, а останатото да се поправи. Овие дискусии, паралелно со расчистувањата и градењето на приградските населби, се воделе кога под Скопје се слушале татнежи, земјата катадневно се тресела во длабочината под Скопје како да вриело. Стравот од преживеаниот земјотрес не ги напуштал граѓаните на Скопје, а овие потреси само го зголемувале. Од друга страна, војската на Југославија со војските на соседните и подалечните земји заедно со разни претпријатија ги расчистувале урнатините, граделе населби. Животот полека, ама сигурно ја победувал смртта. Се воделе дискусии кои и какви културни институции треба да има во Скопје. Според првите пресметки, изградбата на културните институции во новиот град би чинела 28 милијарди динари, бидејќи Скопје бил град без театар, кина, без сали, без музеи, библиотеки, архиви, без зграда за радио и телевизија, со тешко оштетени печатници, без филмски студија и друго. За во иднина се планирало да се изгради една зграда со повеќе сцени и сали во кои би работеле и би настапувале Драмата, Операта, Балетот, Филхармонијата и ансамблот „Танец”, а би се сместила и Концертната дирекција. За Младинско-детскиот театар и Малцинскиот театар, се предвидувале посебни згради. Се сметало дека Драмата на Народниот театар треба да има одделна зграда, но таа замисла како да била отфрлена.

Било одлучено музеите да останат во Скопје и тоа: Историскиот, Археолошкиот, Етнологскиот и Природонаучниот како и Народниот музеј на Скопје. Новина бил предлогот да се формира музеј за земјотресот „Музеј 26 јули”, а имало и мислење

---

<sup>94</sup> К.М.: Вонреден Пленум на југословенските професионални театри – помош ќе укажуваат сите театри во земјата, „Нова Македонија”, 16.8.1963.

едно одделение во музејот на Скопје да му биде посветено на земјотресот. Скопје да добие уметничка галерија, а постоел и предлог да се гради и Центар за ликовно воспитување со изложбен павилјон. Згради требало да добијат и Републичкиот и Општинскиот завод за заштита на културните споменици, Државен и Градски архив, Народна и универзитетска библиотека, Детска како и 4 општински библиотеки. Свои згради, после земјотресот, ќе добијат и „Вардар филм”, „Македонија филм” и Заводот за културно-просветен и наставен филм; 16 киносали, Работнички дом со концертна сала и уште многу домови на културата, Дом на печатот и други<sup>95</sup>.

Од 15-ти август, ансамблите на Народниот театар од Скопје, заедно со Филхармонијата и ансамблот „Танец”, речиси секојдневно настапувале по населбите. До тогаш, нивните заеднички концерти, со одделни фрагменти во исполнување на разни ансамбли, ги гледале 13.000 посетители. Настапите се одржувале на отворено, полјани и на импровизирани сцени. Вакви настапи се одржувале сè до влошување на временската состојба, а било наложено да се подготви и нов репертоар. Стојмир Поповски, управникот на Народниот театар, изјавил дека се наоѓаат пред три алтернативи. „Едната од нив е да се создаде работен простор во новото уште незавршено балетско училиште кое не било оштетено”. За довршување на зградата биле потребни 55 милиони динари. Во неа би можеле да се добијат потребните студија и сали и една поголема сала за работа и камерни настапи. Но, ова решение претполагало разрешување на уште два проблема: поправање на зградата на театарот, која според техничките наоди може да се адаптира и да се користи („Ние сме за нов театар, како што ви е познато, но сметаме дека поправањето на зградата на Народниот театар би претставувала реално вложена инвестиција, бидејќи таа подоцна би можела да му се предаде на некој друг театар или да стане Дом на културата и слично”), и вториот проблем, сместувањето на луѓето за подолготраен престој, поточно проблемот на живеалиштата. „За да го решиме тој проблем немаме свои средства. Освен тоа ни

---

<sup>95</sup> К.Гавриш: Културни институции за ново Скопје, Нова Македонија, 25.8.1963г.

се понудени бараки (од Нови Сад и Ниш со по 20 легла) немаме уште ништо конкретно”.

Како втора алтернатива била изградбата на барака до 1000 метри квадратни за изградба на монтажен театар. Монтажен театар нуди Заедницата на театрите. Според стручњациите, ваквото решение било помалку рационално од првото „од завршувањето и од адаптирањето на новата балетска школа за наши потреби и од напоредното поправање на нашата досегашна зграда”.

Третата варијанта била дислоцирање на Театарот на некое друго место. Се разгледувала и предлог-поканата од Јосип Депенло и Оскар Данон, во текот на таа сезона, Театарот да работи во Дубровник. Имало предлог Театарот да работи и во Охрид, каде што би бил и сместен. Имало и покана за Балетот и за Операта да работат во Риека. Најнова покана, и писмена и усна, дошла од Кочани. Предлагаат и го даваат на користење новиот дом и гарантираат сместување за 40-тина семејства. Тоа би било доволно за Драмата, но не и за целиот театар. Се размислувало во Скопје да се живее и да се работи сè до премиерата, а последните проби и премиерата да се прикажуваат во другите градови. „Ние не можеме и не сакаме да бидеме сосем отцепени од Скопје. Треба да имаме сала во која ќе настапуваме пред скопската публика, макар претставите да ги подготвуваме некаде на друго место. Така, постојано се навраќаме на потребата да се поправи што поскоро нашата зграда. Очекуваме во најскоро време соодветни органи, како Извршниот совет на СР Македонија и Општинското собрание, да прифатат некоја од солуциите што ги набројав”<sup>96</sup>

Трибините, на стадионот во Сарај, дење се претстројувале во репетициона сала за хорот и за оркестарот на Операта, како и за филхармонијата. Балетот, пак, пробал во друга сала во хотелот на спортскиот центар Сарај. Таму се одржувале и пробите на ансамблот на Драмата. Колективот на Театарот бил сместен во шатори во близина на базенот, а секоја вечер настапувал во градските населби. Не било лесно. Уметниците се плашеле за своите гласови кои многу лесно би можеле да ги

---

<sup>96</sup> К. Гавриш: Народниот театар во Скопје-каде за потрајно сместување-три алтернативи-гледалиште за настапи во Скопје во текот на зимата, Нова Македонија, 27.8.1963.



изгубат од влагата, диригентите потешко ги откривале и тешко ги постигнувале финесите. За актерот Димитар Гешоски, публиката реагираше извонредно како никогаш досега - „Гледаме од сцената сосема нови лица и слушаме одушевени аплаузи, изрази на благодарност. Доаѓаат да ни честитаат и велат: - Не сме знаеле каков театар сме имале”. Петре Прличко бил сместен во една куќичка, завеса, ноќна ламба, пред влезот маса, решо. Тој се шегувал: „Напишете дека во куќичката до земјотресот беше моето фиќо, а сега го иселив. Ене го под дрвото”. На забелешката дека раната на челото му е од судирот, одговара: „Како што гледате. А и фиќото е испеглано, ништо не се познава. Можев да загинам, и тоа во судир со запрежна кола. Но, добро е.” Расправал анегдота како го поздравила публиката со аплауз кога излегувал на сцена, а тој во шега дофрлил: „Каков е тоа аплауз? Има само три степени! Јас бегам само кога има пет степени. Ама, право да ви кажам, и да е пет, не би смеел да ја напуштам сцената зашто после во логорот нема да ми дадат манџа”. Солистката на балетот Елица Поповска не се чувствува добро и држела лекови во рацете. Велела дека вежбаат и настапуваат редовно. Една членка, Катерина Попова загинала во земјотресот. Една година пред земјотресот започнала да настапува. Била нежна, русокоса, во урнатините ги нашле нејзините балетски патики.

Милка Ефтимова, млада членка на Операта, непосредно пред земјотресот, постигнала големи успеси на гостувањето во Бугарија, а на Меѓународниот конкурс на млади пејачи, што се одржал на 16 јуни и 8 јули во Софија, таа ја добила третата награда од петте женски награди. Во конкуренција биле повеќе од 100 млади пејачи од 25 држави. Подоцна останале 25. Жирито го сочинувале прочуени имиња како Тоти Делмонте и диригентот Курт Адлер. Во критиката објавена во весникот „Отечествен фронт” пишувало: „Милка Ефтимова им се откри како пејачка со совладан убав глас, со извонредно музикално и емоционално исполнење. Во улогата на Ацучена во Трубадур, таа ни го откри својот голем талент”. Потоа, Милка Ефтимова добила покана за ангажман во Виена, во Лондон како и други многубројни гостувања. Операта ја подготвувала „Кавалерија рустикана”, а балетот „Љубов волшебница”.

По операта „Кавалерија рустикана”, со која истата вечер се прикажувал и балетот „Љубов волшебница”, Народниот театар адаптирал уште две претстави за изведба на отворена сцена, операта „Еро од оној свет” и „Сомнително лице”. До 10 септември, ансамблиите на Народниот театар самостојно или заедно со Филхармонијата на СРМ и ансамблот „Танец” настапиле на летната сцена (со „Еро од оној свет” на 3.9.1963г.).

Со изведбата на „Црнила” од Коле Чашуле, Драмата на Хрватското народно казалиште ја отворила својата сезона. Во претставата како гостин настапил Илија Цувалековски. Илија Милчин работел на обновата на претставата „Црнила” која била прикажана само еднаш. Заедно се откажале од своите хонорари во корист на Фондот за помош на Скопје. Приходот од оваа претстава, како и две изведби на други дела, ХНК ги наменило за истиот фонд. Со тоа, помошта на ХНК и на одделни артисти, ја достигнал сумата од над еден милион динари. Поставувајќи ги „Црнила”, Душко Роксандиќ (интендант на ХНК) изјавил: „Сакаме загрепската публика да ја запознаеме со современото македонско драмско творештво, а во лицето на Коле Чашуле гледаме еден од најзначајните автори на нашата современа драмска литература. Нашата драмска сезона намерно ја отворивме со „Црнила”, бидејќи во часот на несреќата што ѝ се случи на Македонија, како и на сите југословенски народи, на овој начин сакавме да покажеме дека Македонија е присутна меѓу нас. Среќни сме што на свој репертоар имавме дело од македонски автор и што со него можевме да ја отвориме сезоната. „Црнила“, ќе бидат на репертоарот на ХНК цела сезона 1963/64 и заедно со абонманот ќе бидат изведени околу 20 пати<sup>97</sup>“.

Скопскиот театар го напуштил логорот во Сарај. Драмата била на неколкудневна турнеја по Косово и Метохија, а во тек биле и подготовките за поголеми турнеи на сите ансамбли на театарот низ Југославија. Договорот за изградба на монтажен театар бил во фаза на потпишување. Ансамблиите на Театарот веќе имале подобри услови за работа отколку во Сарај. За престојот во логорот во Сарај, Стојмир

---

<sup>97</sup> Ксенија Гавриш: Театарско студио со национален репертоар – Драмска сцена на Хрв.нар.казалиште отворено со „Црнила”, „Нова Македонија”, 15.9.1963

Поповски изјавил: „Во услови на сосема ненормално живеење, при минимални можности за подготовка на програма, колективот на Народниот театар стори сè што беше во рамките на човечките можности и во оние тешки денови по катастрофата успеа да придонесе за разведрување, а со тоа индиректно и за постепено нормализирање на животот во Скопје”. Се настапувало по сите населби од 15 август со комбинирани програми, а и со претстави: Драмата со „Сомнително лице”, Операта со „Кавалерија рустикана”, „Еро од оној свет”, „Мадам Батерфлај” и „Травијата”, а Балетот со „Балетски импресии” и „Љубовта волшебница”. Нивната активност била прекината по првите дождови и заладувањето. Турнеите на Театарот ќе послужат за да се одржи континуитет во работата на Сојузниот фонд за унапредување на културните дејности. Операта требала да гостува на турнеја со „Севилскиот бербер”, „Дон Карлос”, „Орфеј” (постои можност Орфеј да биде во нова режија и кореографија на Димитрие Парлиќ) и „Медиум”. Може да оди „Љубовта волшебница” и „Копелија”...

Враќањето на ансамблиите требало да се совпадне со завршувањето на монтажниот театар и на салата во Балетското училиште. Сезоната била отворена со Драмата, бидејќи оперскиот оркестар требало да оди со Филхармонијата на СРМ на турнеја што ја подготвил диригентот Игор Маркевиќ. За неостварената интеграција на Народниот театар и на филхармонијата, Стојмир Поповски изјавил: „Мислам дека интеграцијата меѓу оперскиот и филхармонискиот оркестар, кој е сè уште многу далеку од своето дефинитивно оформување, беше една многу корисна идеја, и од организациски и од кадровски аспекти на овие две институции, всушност, формирани на еден оркестар. Не е за потценување ни финансискиот аспект, како и постоењето на сосема ненормални, да не кажам, во извесна смисла, неоправдани диспропорции во наградувањето на одделни музичари. Така, членовите на филхармонијата кои учествуваат во нашите изведби, за ист обем на работа имаат безмалку двојно поголеми вкупни примања од музичарите на оперскиот оркестар. Тој факт имаше мошне негативни реперкусии врз флукуацијата на музичкиот кадар”, вели тој, откако ќе изрази жалење што не дошло до интеграција, убеден дека аргументите за интеграција и понатаму ќе бидат актуелни. Операта имала 5

члена на Филхармонијата, додека таа со симфонискиот состав го имала речиси целиот оперски оркестар<sup>98</sup>.

Новата зграда на Балетското училиште се доградувала. Наоколу песок, малтер, греди, уметниците се разминувале со градежниците, ходниците биле прена-трупани со сè и сешто, канцелариите биле импровизирани. Надвор станувало сè постудено. Добиена биле конечно локација за монтажниот театар на Булеварот на ЈНА. Таму ќе оди Драмата, а овде ќе останат Операта и Балетот. Александар Лековски се вратил од Приштина, каде што престојувал една година и бил професор на Вишата педагошка школа и работел на формирањето на Градскиот оркестар. Тие денови одржал свој прв концерт, а Уметничкиот совет на Филхармонијата, ја ставил на програмата за турнејата на Филхармонијата, низ Југославија, неговата композиција „Илинден 63“. Од другата страна на ходникот имало проба на „Покојник“. На излегување, го среќаваме Јован Бошковски, директор на Драмата кој вели: „Во соседната сала се проба „Игра“ на Чашуле, таа не оди на турнеја. Одат претставите „Покојник“, „Сомнително лице“, „Смртта на губернаторот“ и „Црнила“. „Игра“ ја подготвувал Илија Милчин и со неа ќе се отворел новиот монтажен театар. Во пиесата настапувале Нада Гешоска, Љупка Цундева, Дивна Георгиева, Елица Котева, Драги Костовски, Драги Крстевски, Стево Спасовски. Шефот на балетот Јитка Ивевља ги информирала дека на турнеја тргнуваат на 8 декември, а ќе останат 45 дена<sup>99</sup>.

Директорот на драмата Јован Бошковски ги израдувал и јавноста и вработените со изјавата дека во март идната година ќе добијат нов театар „во удобна монтажна зграда која ќе биде повеќекратно посоодветна за оваа дејност од онаа што постоеше покрај Вардар“. Театарот ќе биде лоциран на Булеварот ЈНА, спроти печатницата на „Нова Македонија“ (до декември 2013-та година, старата зграда на МНТ). Проектот на театарот го направил архитектот Мирослав Крстоношиќ од Нови Сад. Се довршува документацијата и наскоро ќе започне со монтажата.

---

<sup>98</sup> Ксенија Гавриш: Од народниот театар – први претстави во Скопје во февруари, „Нова Македонија“, 20.10.1963

<sup>99</sup> К.Г.: Деновиве во најголемиот театарски колектив во републиката – Усилби, очекувања, турнеја, „Нова Македонија“, 24.11.1963

Проблемот на акустиката е решен на најсовремен начин, како и гледливоста кон сцената од сите гледишта на салонот. Во чест на отворањето, за свеченото пуштање во употреба на салонот ќе биде премиерно изведена „Игра“ од Коле Чашуле „чија премиера ќе ја отвори оваа театарска сезона и ќе го забележи почетокот на новата приредувачка дејност во ново Скопје<sup>100</sup>“.

„Пред повеќе од десет години, преовладувало мислењето дека дотогашните театри во градовите во внатрешноста треба да се укинат, чиишто главен инспиратор бил Илија Милчин. Оваа „линија“ не ја прифатиле сите градови во кои имало театри по цена на доста напори, па и со материјални жртви. Охрид не покажал отпор спрема оваа „сугестија“ и неговиот театар бил укинат меѓу првите. Охрид бил отпатен од другите културни центри, а бил и туристички центар и тој е една третина од годината е домаќин на многу летувачи, главно, од нашата Република, раскажува Ристе Стефановски. Овие околности ја наметнале потребата Охрид да има свој театар.

Во последно време, во Домот на културата „Моша Пијаде“, била забележлива активноста на аматерската драмска секција. Во неа работеле напоредно три екипи кои подготвувале разни пиеси. Треба да се напомене дека во тој период Охрид имал погодни просторни услови за театарска дејност со угодно гледалиште, пространа сцена со сите модерни уреди, светлосен парк, удобни гардероби и слично. Се поставува прашањето: Зошто бил затворен Театарот и зошто Охрид немал свој театар? Одговорот би бил немање иницијатива и разбирање, како и необезбеденост со финансиски средства. Кога би се разгледала финансиската состојба на Домот, ќе се види дека пречките не биле непреступливи. Годишниот буџет изнесувал над 30 милиони динари, а овде фигурира и дотацијата на градот од 3.000.000 динари. Ако се започне со полупрофесионален театар со пет – шест актери, постојано вработени, ќе недостасуваат уште 2.000.000 динари. Иницијативата била тука, останувало да се покаже разбирање за потребата, па тие незначителни средства да се обезбедат и Охрид да добиел свој

---

<sup>100</sup> Ј.Б.: Задутре почнува голема турнеја,

театар кој ќе требало да го има приматот и според своето културно-историско значење и според своето денешно место во културно-уметничкиот живот во нашата република<sup>101</sup>”.

Повеќемесечните дискусии и неколкуте состаноци на културните и на општествените работници, дале како резултат обемен и простран предлог за бројот, физиономијата и местото на институциите и установите од областа на културата и уметноста во Скопје. „Една од карактеристиките на предлогот е што визијата за Скопје во иднината ја согледува во хармонично единство со неговата културна традиција”. Во новото Скопје треба да има седум музеи, од кои два нови - „Музејот на современата уметност” и Музејот „26 Јули”, потоа галерија на средновековната уметност. Друштвото на ликовните уметници ќе добие нов салон во центарот на градот, а локацијата на Салонот е предвидена како анекс на зградата на Електростопанската заедница што е во градба спроти Стоковната куќа на плоштадот.

„Вечерва, по година и пол од катастрофалниот земјотрес, на замислените сцени во населбите и импровизираните сцени, по гостувањата насекаде, неуморните службеници на уметничката вистина ќе ги поздравиме во новата Куќа. Искрено, вечерва тие ќе не пречекаат во новиот дом, со нови можности и обврски, тука и не само во овој град. Ќе биде радост: под еден покрив – Театарот и неговата публика. Стари, добро познати пријатели. А меѓу пријателите е така: колку е тешка тагата на разделбата, два пати е поголема радоста на средбата. Среќно!”<sup>102</sup>

„Тоа беше вистинско благородно чувство во вистински театарски амбиент на кој овој град речиси имаше заборавено. Синоќа, првпат по десетици месеци се запалија рефлекторите, проструи низ салата онаа неизвесност пред непосредното кревање на завесата и оној благ допир со првата сцена стана присутност и за овој

---

<sup>101</sup> Јован Костовски: Може ли Охрид да има свој театар, „Културен живот” бр.1,1964

<sup>102</sup> О. Спиркоска: Ануј и суштинските проблеми на животот. Настан, „Нова Македонија”, 19.2.1965

град. Театарската сезона започна. Вратите на театарот се отворија, монтажни, вкусно изградени простории, мало фоаје, гледалиштето вкусно уредено, едноставно и пријатно. Без посебна помпа, на вратата униформирани лица со вкусна работна облека и мало фоаје во кое нема каде да се истресе капутот од снегот што наврнал. Во салата е поедноставно, покомотно. На сцената повторно средба со Мери Бошкова. Дебатираа на скопската сцена двајца млади актери Ристо Шишков и Чедо Христов. Коломба не е дело што зад себе може да ги понесе епитетите на величина. Една шармантна комедија, работена меѓу два поамбициозни текста на авторот, тоа може да го пополни репертоарот. Но, никако да го носи. Ако скопскиот народен театар ја ставил поради првиот факт, можеме да ја примиме благонаклоно. Но, ако е во прашање другото, тогаш нема место за големо задоволство<sup>103</sup>.

Режисерот, Димитар Костаров во идејата на „Коломба”, поточно во последните бумеранг заклучоци „на старата, трагично-цинично расположена актерка, наоѓа дека луѓето се такви какви што се и дека како такви треба да се примат. Режисерот ги избегнува замките на евтина комика „тој ги извлекува акцентите на човечката драма и се обидува да извлече максимум хумана порака”. Ако таквиот ритам го губи здивот „и ако драмата од втор план често пробива како мелодрама во прв план, за тоа како најмногу да е виновна режијата: таа единствено, можеби и премногу правела компромиси со фабулата и ненужно кокетирала со елементот на комичното. Сето друго го носат авторот и потенцијалните можности на составот”. Мери Бошкова (Александра), „Најживотно се вклопува во замислите на режијата”, Љупка Цундева (Коломба) го гради ликот со „извесна воздржаност”, Драги Костовски (Арман) „носи една впечатлива сценска сигурност”, додека Чедо Христов (Жилиен) не ги извлекол потребните димензии. Толкувањето на другите во рамките на стандардното<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Р. Пејко: Убаво во секој поглед, „Вечер”, 20.2.1965

<sup>104</sup> Б. Заревски: Ануј и нашата сцена, „Нова Македонија”, 25.2.1965

Театарот на својата публика ѝ приредил пријатно изненадување, во изведбата учествуваат неколку нови имиња: Ристо Шишков, Чедо Христов, а и враќањето на Мери Бошкова во салата предизвикало возбуда каква одамна не почувствувале и каква одамна сме прижелкувале. Епизодната улога на Ристо Шишков, со забележливи квалитети на сценски настап, била остварена мошне пластично, импресивно и допадливо и оваа негова мала улога уверувала дека е тоа артист со богати надворешни квалитети, извонредна фигура, богат и пријатен глас, ненаметлив гест. И самите овие квалитети, а несомнен е и неговиот талент, покажуваат артист со мошне широк репертоарски дијапазон. Чедо Христов (Жилиен) со своето деби „ги најави своите можности што во никој случај не може да бидат оценети како скромни“. Мери Бошкова „успеа да овладее со сцената, да ѝ се доближи и да ја освои салата што во неа одеднаш го откри својот стар соговорник и пријател... својот врвен акорд го постигнува во финалната сцена“. публиката ја открила „топлата пулсација на еден талент што толку пати ја вознемирувал, ја воодушевувал. Мери Бошкова ѝ беше потребна на таа публика како што и на артистката ѝ е потребна поддршката токму од таа публика пред чии очи растел и се формирал нејзиниот уметнички профил. Од друга страна, да не заборавиме, неколку генерации, што никако не е безначајно, во извесна смисла, го формирале својот вкус токму на остварувањето на Марија Бошкова и нејзините врсници и постари колеги<sup>105</sup>“.

---

<sup>105</sup> Ацо Алексиев: Жан Ануј: „Коломба“, Културен живот, бр.2 и 3, 1956



## Преку театарот од 20 век до современ театар

Театарот и театарските претстави воопшто, претставуваат еден универзален културен феномен кој постои во секое едно општество низ светот и, главно, во длабочината на секое цивилизациско минато на тој свет.

Да го разбереме театарот е она што ни помага да се разбереме ние самите како човечки битија.

Театарот не подучува или поточно ни потскажува за она што сме самите ние. Ни помага да согледаме како околината во којашто живееме делува на фактот кои сме ние и кои ќе постанеме.

Театарот е прекрасен пат кон запознавањето на човекот со самиот себеси и со историјата. Тој ја оживува историјата пред нашите очи и ни ја презентира како нешто живо, актуелно и како такво откинато од мртвото минато, односно како забавна историја наспроти онаа што се учи од учебниците.

Тој нè потсетува дека дури и денес, во цутот на дигиталната ера, човечкото суштество е она што се наоѓа во центарот на збиднувањето на сцената. Театарот прави ние луѓето и директните учесници во него, да црпиме од технологијата, наместо технологијата да црпи од театарот. Со еден збор, театарот е храм што ја чува жива нашата традиција, храм во кој се чува нашата судбина закодирана и затворена во наративот на драматургијата.

Театарот претставува веќе докажан пат кон глобализацијата. Тој помага луѓето од разни култури да се разберат меѓусебно по пат на проследување и проучување на театарскиот перформанс кој по дефиниција, од една страна, е локален т.е. национален, додека, од друга, е дотолку широко универзален доколку е длабоко локален т. е. Национален! Овој парадокс се должи на преплетот на локалното и на универзалното, коишто на определена длабочина дијалектички се пресекуваат напојувајќи се на исти извори. На овој начин, стануваме сè помалку етно-

---

центрични, сè повеќе ги прифаќаат другите култури и поблиску сме до глобализацијата.

Театарот претставува културен простор во којшто општеството се отсликува себеси како во огледало. Тој, всушност, е една лабораторија во која ние можеме да ги истражуваме и да ги проучуваме проблемите што го поделуваат општеството и да се обидеме да ги решиме.

Тој ни помага да ја развиваме нашата креативност. Нашиот образовен систем вложува многу во науката, технологијата, инженерството и математиката, не заборавајќи истовремено на важноста на уметноста.

Дваесеттиот век, кој во поголемиот дел беше полн со насилне, го рефлектира тоа и во тетарските сфери, особено во драматургијата. Со самото тоа, ерата на „модернизмот“ го доведе театарот во криза.

Со почетокот на 21 век, започна и нова ера во театарската уметност. Главно три поголеми театарски движења го карактеризираат театарот денес: Театар на постмодернистички експеримент, отворен театар и театар на оживување на старите пиеси согледани низ нова призма или *theatre of revival*.

Постмодерниот театар претендира да го рециклира, односно да ги деконструира интелектуалните движења од минатото. Тој вид театар е автореференцијален и во себе ја содржи сопствената критика, пародија или деконструкција.

Иако произлегува од антиреалистичките движења, тој во себе не ги содржи естетичкиот и социјалниот оптимизам. Културните производи на постмодерниот театар често ги истражува дисконтинуитетите, фрагментите и изненадувањето. Песимизмот, фрагментираноста и одбивање на можноста од значење се појавува во уметничкиот феномен познат како дадаизам. Во поновите пиеси на Семјуел Бекет, недостига хронолошка линеарност, а наспроти тоа тие се полни со флешбекови, сцени кои се извртени по својата хронолошка линеарност, а за таквите пиеси заеднички се и брзите промени на временските збиднувања.

Современиот театар претставува, исто така, отворен театар, за идеите на западната цивилизација, машко-доминирачката цивилизација на вчерашноста/минатото.

Денес, сè повеќе се среќаваме со жените како главни чинители во театарот, почнувајќи од лидери во организацијата наречена театар, па сè до жени автори и добитнички на етаблирани меѓународни награди. Жената, во театарот денес, претставува агент на промените, како во драмската дејност така и во општеството, осврнувајќи се на проблемите со поголемо внимание отколку што се правело тоа низ историјата, кога често постоеле мизинтерпретации и борба за признавање на жените денес, но и низ историјата.

Театарот на етничките припадности, најчесто содржат видливо и растечко присуство на Афро-Американците, Латино-Американци и Азиско-Американци, кои се појавуваат или во облик на интеракција или во етнички идентифициран театар.

Во моментот, најпознати во САД се водечкиот американски автор Аугуст Вилсон и Театро Кампензино, како и пиесите на Дејвид Хенри Хуанг, Сузан-Лори Паркс, артисти од темната раса, кои во моментот ги креираат најинтересните, добро опремените и најартистичните театарски претстави на денешниот театар во САД. Прифаќањето на различноста на полот, хомосексуалноста и етничката припадност, како и бојата на кожата, допринесе мултикултурализмот да одигра голема улога во експанзијата на современиот театар низ светот и неговата глобализација.

Театарот на римејкот или новиот пристап на класичните пиеси како што тоа се именува кај нас, означува оживување на пиесите од минатото, во себе содржи постмодернистички конотации и продукции кои се обидуваат да внесат свеж живот во драматиката на претходно поставуваните, општо познати автори. Овој вид театар се шири легитимно како еден од најприфатените театарски активности низ светот докажувајќи ја вечната актуелност на театарот како таков...

Театарот на перформансот и Танцовиот театар ја прошируваат театарската дејност во вид на голем број визуелни дирекции кон останатите сфери на

уметноста, како што се сликарството, скулптурата и филмот, исто така, истражувајќи го театарскиот вокабулар на човечкото тело и физичките објекти во драмски или во чисти тетарски ситуации.

Денес, соло перформансите се разликуваат драстично од порано. Денешните *one man show* ја експлоатираат поконвенционалната драматургија на неперсонализација, заснована на комплексна драматургија на автобиографски основи.

Водечките режисери, во САД и во Европа, се забележани со своите уникални квалитети, а исто така, и со релативно новите методи што ги споделуваат со останатите. Многу од нив, на пример, поставуваат не-драмски текстови, истражуваат и инкорпорираат Азиски театар/Источен театар, нивни текстови и елементи, и со тоа стануваат експанзивно интернационални и мултикултурни во нивните идејни простори. При тоа се користат со елементи од класиката (модерна или античка) и ги ревидираат новите начини на дејствување театар кои се од фундаментално значење за истиот низ светот.

Современиот театар, денес се среќава на многу места и може да се сретне на исто толку најразлични и невообичаени сцени. Во САД, на пр., Broadway, Off-Broadway, Off-Off-Broadway. Непрофитните театри најчесто нудат римејкови на пиеси, поставување на нови пиеси или нивни експерименти. Аматерскиот театар во академските заедници најчесто рефлектира професионална практика, а нуди и финансиски побезбедна средина за експериментирање. Шекспир фестивалите, пак, на кои се играа пиесите на бардот и останати класици, примарно место заземаат за време на летните одмори. Исто така, за време на летото функционираат и многу други професионални театри на чии летни сцени се прикажуваат мјузикли и комедии. Театарот е витален на интернационално ниво-Англија, Франција и Германија, исто така, произведуваат најразличен микс од традиционален и од оригинален театар.

Првиот и најрадикалниот теоретичар во постмодерниот театар, во смисла на постмодерниот како реакција на модерниот театар, а најмногу во смисла на ослободувањето од модерните клишеа на театарската режија, е режисерот Гордон

Крејг<sup>106</sup> со својата визија за театар на супермарионета како замена за актерот, како и со својата визија за театар, во којшто текстот нема да биде главната вредност, туку сите вредности ќе бидат еднакво релевантни ( тотален театар). Во таа негова реакција на модерната, Гордон Крејг имал најрелевантен соработник во лицето на славниот сценограф Адолф Апиа<sup>107</sup>.

Оваа Крејгова визија, подоцна ја преземаат Всеволод Мејерхолд<sup>108</sup>. Еве како гледал тој на театарот: Уметничкото дело може да делува само со помош на фантазијата. Поради тоа, делото мора постојано да ја буди фантазијата. Волтер рекол: „Тајната да се биде здодевен е да се каже сè<sup>109</sup>“.

Антонен Арто<sup>110</sup>, во Франција, се смета за најголем гениј и реализатор на постмодерната во театарот. За жал, изрежирал само 4 претстави кои немале успех кај тогашната публика. Неговата визија за театарот е суштински постмодерна, иако театарот тогаш (во тресеттите години на 20 век), сè уште не се нарекувал постмодерен. Еве како тој го гледал театарот како уметнички феномен: „Театарот којшто режијата и изведбата ги потчинува на текстот (во смисла на театарот на модерната, (мој коментар), е театар на бедниците, лудаците, сексуалните манијаци, антипесниците, позитивистите, накратко - западњаците“<sup>111</sup>.

Бертолд Брехт<sup>112</sup>- германски драмски писател, режисер, поет, раскажувач и теоретичар, во буквална смисла на зборот, бил еден од најголемите драмски автори на дваесеттиот век. Важи за основоположник на епскиот театар. Првите текстови ги објавил во 1914г. за време на неговите студии по филозофија и медицина. Неговата прва драма Баал, ја напишал на крајот од Првата светска војна (1918). Следат драмите – „Тапани во ноќта“ (1919), и „Во џунглата на

---

<sup>106</sup> Гордон Едвард Крејг (1872-1966), Англиски театарски модернист и теоретичар, режисер и актер;

<sup>107</sup> Адолф Апиа (1868-1928), Швајцарски архитект и теоретичар за сценско осветлување;

<sup>108</sup> Всеволод Емилевич Мејерхолд (1874-1940), Руски театарски режисер, актер и продуцент;

<sup>109</sup> Цитат од книгата на Всеволод Мејерхолд- „О Позоришту“, Нолит, Београд, 1976

<sup>110</sup> Антоан Мари Џосеф Арто (1896-1948), Француски драматург, есеист, поет, актер;

<sup>111</sup> Цитат од „Современата југословенска режија“, Стериино Позорје, Нови Сад, 1987г;

<sup>112</sup> Бертолд Брехт (1898-1956), еден од најголемите, ако не и најголемиот светски режисер и многу значаен драмски автор (Мајка Храброст, Добриот човек од Сечуан, Газда Пунтила и неговиот слуга, Швејк во Втората светска војна и тн..) меѓу двете Светски војни во Германија;

градовите“ (1921). Еден од неговите најголеми успеси е „Опера за три гроша“ (музика Курт Вајл). Создавач е на влијателната теорија на театарот, наречена - Елски театар, според која претставата не треба да биде во функција гледачот емотивно да се идентификува со ликовите, туку да предизвикува рационално преиспитување и критика за она што го гледа на сцената. Неговата интенција била да го натера гледачот да ја искористи сопствената критичка моќ со цел да го препознае злото во општеството и да го промени.

Тој е создавач на политичкиот театар. Пиесата „Мајка Храброст“ (1941), претставува драма – историја. Како и целото негово творештво, така и овој драмски текст говори за важните прашања за човековата егзистенција, а се однесува на современата стварност и бесмисленоста на војната. Изведена е во неговиот театар во Берлин, во 1948 година, една година по неговото враќање од САД.<sup>113</sup>

Костимите и декорот, за потребите на претставата „Мајка Храброст“ ги правел славниот дизајнер Волфанг Рот<sup>114</sup>. Позната е славната сугестија што Брехт му ја задал на својот соработник, дизајнерот Рот, во поглед на идејните решенија за костимите на „Мајка Храброст“. Тој му рекол: - „Учи од историјата, но во вистинскиот момент отфли ја. Не давај значење на историската релевантност!“<sup>115</sup>

Питер Брук<sup>116</sup> е еден од најголемите светски режисери, роден во Лондон, Англија. Во 1943 г. ја режирал неговата прва театарска претстава „Др. Фауст“, во *Torch Theatre* во Лондон. Неговото поле на истражување е театарот како

---

<sup>113</sup> „*Great Directors at Work- Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*“, од David Richard Jones, University of California Press, Berkeley and Los Angeles California, University of California Press, Ltd., London England, 1986, The Regents of The University of California, USA, стр. 83, 115;

<sup>114</sup> Волфанг Рот(1910-1988), славен дизајнер, предавач на Берлинската ликовна академија, дизајнер на политички ангажиран театар;

<sup>115</sup> „*Great Directors at Work- Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*“, од David Richard Jones, University of California Press, Berkeley and Los Angeles California, University of California Press, Ltd., London England, 1986, The Regents of The University of California, USA, стр. 129;

<sup>116</sup> Питер Брук, роден во 1925 г., Сигурно најголемиот светски режисер од втората половина на 20-ти век. Познат и по својот теориски пристап на театарот изнесен во книгата *Empty Space* (Празен простор). Основните негови премиси се: сцената е празен простор, кој треба да се исполни со осмислен живот, и, театарот е игра-двајца играат-третиот гледа;

апстракција и ритуал. Театарот, според него, не може да биде реален, драматичен и значаен.<sup>117</sup> Брук сакал да ја покаже вистинската движечка сила на нашето време, наместо секојдневните социјални теми, и дали сме сигурни дека во корелација со дваесеттиот век, големите апстракции - брзината, квалитетот, просторот, енергијата, бруталноста - не претставуваат поконкретни и понепосредни факти коишто имаат директно влијание врз нашите животи, отколку таканаречените конкретни теми.<sup>118</sup>

Концептуалноста и процесот стануваат субјекти на уметноста. Брук изјавува дека единственото заедничко нешто, што го имаат сите видови и правци во театарот, е потребата од публика. Најпозната негова постановка е пиесата „Мара/Сад“ (1964)<sup>119</sup>. Инаку авторот на драмскиот текст „Мара/Сад“ е писателот и славниот театарски дизајнер и сликар Питер Вајс<sup>120</sup>.

Од овие процеси на ферментирање на првичните постмодерни театарски идеи, се родија великаните на постмодернизмот во втората половина на 20 век. Пољациите Гадеуш Кантор („Мртва класа“ и „Виелеполе“), и Жежи Гротовски („Постојаниот Принц“, „Орфеј“); Американците Џулиен Бек заедно со Џудит Малина („Затвор“), Ричард Шекнер („Бакхи“, „Дионис“), Роберт Вилсон („Ајнштајн на плажа“); Италијанецот Џорџо Стрелер („Опера за три гроша“); Романците Еуџенио Барба („Пепелот на Брехт“, „Куката на татко ми“), Ливиу Чулеи („Човекот што правеше дожд“, „Ревизор“); Русите Јуриј Љубимов

---

<sup>117</sup> „*Great Directors at Work- Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*“, од David Richard Jones, University of California Press, Berkeley and Los Angeles California, University of California Press, Ltd., London England, 1986, The Regents of The University of California, USA;

<sup>118</sup> Цитат од *Happy Days and Marienbad, Peter Brook, in Marowitz, Milne, and Hale, The Encore Reader*, стр. 169, 165, 251;

<sup>119</sup> Во 1964, пиесата е преведена од Џофри Скелтон со лирска адаптација на Адриан Мичел, изведена на сцената на *Royal Shakespeare Company*, во режија на Питер Брук, а во главните улоги настапиле: Јан Ричардсон како Мара, Патрик Меџи како де Сад и Гленда Џексон како Шарлот Кордеј. За прв пат е изведена на 29 Април во театарот Шилер во Берлин, во режија на Конрад Свинарски (полски марксист), а дизајнот бил секако доверен на авторот на текстот Питер Веис;

<sup>120</sup> Питер Вајс (1916-1982), Германски писател, сликар и уметник, познат по неговиот драмски текст *Marat/Sade* и новелата *Естетика на отпорот (The Aesthetics of Resistance)*;

(„Маестро и Маргарета“) и Антониј Ефрос („Мртви души“, „Женидба“, „Вишновата градина“); Германецот Питер Штајн („Спасени“).

Многу од овие претстави, децидно релевантни за развојот на постмодерниот театар, се играни и во Белград, во рамките на интернационалниот фестивал БИТЕФ<sup>121</sup>. Поточно во неговиот златен период од 1967 до 1980 година. Така, на пример, на БИТЕФ се одиграни претставите: „Крал Лир“ на Питер Брук, „Постојаниот принц“ на Готовски, „Мртвата класа на Кантор“, „Затвор“ на Џудит Малина и Бек, „Женидба од Ефрос“, „Хамлет“ на Љубимов итн.

На истиот фестивал БИТЕФ во 1967 год., претставник на Југославија беше претставата „Покојник“ на Љубиша Георгиевски и Драмски театар од Скопје.

Така, светскиот фестивал БИТЕФ одигра пресудна улога во продорот на постмодерниот театар на просторите на поранешна Југославија, чии претставници се Словенецот Миле Корун („Дух во Шентифлоријанската долина“ и „Златното чевелче“), Хрватот Георгиј Паро („Кристофор Колумбо“ и „Аретеј“), Србинот Љубиша Ристиќ („Играјте тумор во главата“ и „Ослободување на Скопје“), Душан Јовановиќ („Жртви на модата бум бум“), Македонецот Љубиша Георгиевски („Лир“ од Едвард Бонд и „Гробница за Борис Давидович“ од Данило Киш) и други.

Овој бран ја зафаќа и Македонија при што се истакнуваат, основоположници на македонската театарска постмодерна, режисерите Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски и неколку други познати режисери, нивни ученици (Сашо Миленковски, Љупчо Георгиевски, Александар Поповски), како и Бранко Ставрев со своите режии на битови драми... Овде можат да се сместат и неколку драмски автори од најразлични генерации. Тука несомнено спаѓа Коле Чашуле и тоа не само со својата постмодерна „Карипскиот министер“ и „Суд“ туку и со римејковите на „Црнила“, „Вител“. Потоа, тука е Богомил Ѓузел со својата пиеса „Адам и Ева“ и „Јов“, па Горан Стефановски со своите пиеси „Диво месо“, „Лет

---

<sup>121</sup> БИТЕФ- Белградски интернационален театарски фестивал, еден од најстарите и најрелевантните театарски фестивали во светот, основан од град Белград, на 26-ти Декември, 1967 г.



во место“ , „Хај-Фај“. Потоа, Дејан Дуковски со „ММЕ,, и „Балканот не е мртов“. Тука е и Јордан Плевнеш со своите пиеси „Еригон“ и „Р“.

Тука треба да се споменат уште неколку релевантни драмски писатели со своите изразито атрактивни и за публиката и за критиката пиеси како што се култната „Чија си“ и пиесата „Грев или шприцер“ од Сашко Насев.

Потоа, Венко Андоновски со пиесите „Кандид во земјата на чудата“, „Светица на темнината“, „Олово на перница“.

Исто така, овде спаѓа и Љубиша Георгиевски со пиесите „Филоктет“, „Геноцид“, „Александар“ и „Случајот Елсинор“.

Овој бран продуцира повратна насока од Македонија кон БИТЕФ со претставите на режисерите Слободан Унковски („Хрватски Фауст“) и Љубиша Георгиевски („Гробница за Борис Давидович“). Овие двајца режисери имаат значителен импакт во светскиот театар со своите режии во САД, Русија, Полска, Италија, Грција, Романија, Бугарија, Хрватска, Србија итн. што недвосмислено сведочи за огромниот напредок на македонскиот театар.

Водечка ролја, во овој напредок, во рамките на постмодерната одиграа театрите Драмски Театар - Скопје со претставите „Покојник“, „Партитура за еден Мирон“, „Карипскиот Министер“, „Црнила“, „Диво месо“, „Лет во место“, „Хај –Фај“, „Хамлет“, „Ослободување на Скопје“, „Адам и Ева и Јов“ итн. Македонски Народен театар со „Кенгурски скок“ од Живко Чинго во режија на Бранско Ставрев, „СУД“ од Коле Чашуле, „Глембаеви“ од Крлежа, „Вишник“ од Чехов сите во режија на Љубиша Георгиевски. Во овој циклус на македонската постмодерна не треба да се испуштат и неколкуте култни претстави на Народниот театар од Битола – „Свадбата на Мара“ според романот на Владимир Костов во драматизација и во режија на Љубиша Георгиевски, „Балканот не е мртов“ од Дејан Дуковски во режија на Сашо Миленковски, „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле во режија на Љупчо Георгиевски, како и „Хамлет“ во режија на Љубиша Георгиевски...

## **Краток осврт на фестивалите Охридско лето и Струшки вечери на поезијата**

### **ОХРИДСКО ЛЕТО – СВЕТСКА КУЛТУРНА МАНИФЕСТАЦИЈА**

Во далечната 1961 година, на 4 август, во Охрид блеснала искрата на светлината под чудесните сводови на преубавата катедрална црква Св. Софија, дел од монументалните древни вредности на Охрид, од 11 век. Тој блесок го означил почетокот на манифестацијата која во тоа време како да била предредена од Бога, во градот со 365 цркви – Охрид, духовната престолнина на Македонија, градот на древноста, град со долговековна културна историја. Исполнет со вредности на античката цивилизација, градот со првиот сесловенски универзитет во Европа, градот на Самоиловото царство и на крајот – градот репрезент на целокупната македонска култура и историја. Тој блесок произлегол од грлото на оперската певица Ана Тофовиќ Липша, со што се означил почетокот на Фестивалот, за подоцна да го носи официјалното име – ОХРИДСКО ЛЕТО. Во првите години од постоењето на фестивалот, во програмскиот концепт, од една страна, се настојувало да се обезбеди уметнички квалитет, а од друга страна, грижата и потребата за застапеност на делата инспирирани од светото дело на браќата Св. Кирил и Св. Методиј, со што би се нагласило значењето на Охрид како лулка на словенската писменост.

Така, од година во година, Охридско лето прераснува во светски познат фестивал на чијшто репертоар настапувале и настапуваат, безмалку, најдобрите музичари во светот. Исто така, во неговата драмска програма, од година во година, настапуваат сè позначајни претстави од познати домашни и светски автори. Така, на сцените во Предворјето на Св. Софија, Долни Сарај, Самоиловата тврдина, Св. Наум, Сараиште, Плаошник и др., се остварени претстави за паметење, според текстови од домашни и светски драмски автори или светски класици, како што се Шекспир, Молиер, Чехов, Гогољ, Брехт, Нушиќ или, пак, старогрчките Софокле, Еврипид, Аристофан, итн.

Денес, фестивалот Охридско лето, навистина достигнува импозантен подем, што му дава за право да се смета за манифестација од светски рамки. Покровител на фестивалот е Претседателот на Р. Македонија и Министерството за култура на РМ.

## СТРУШКИ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА- ФЕСТИВАЛ

Струшките вечери на поезијата се светска културна поетска манифестација што се одржува еднаш годишно во Струга. На поетскиот фестивал, меѓу другото, се доделува најголемото признание „ЗЛАТЕН ВЕНЕЦ“, за целокупна поетска дејност на поет вреднуван како еден од врвните во светот. Се доделува и наградата „БРАКА МИЛАДИНОВЦИ“, за најдобра поетска книга на македонски јазик.

На 15 јули, далечната 1961-та година, се одржувало литературно поетско читање по повод излегувањето на Зборникот на Браќата Миладиновци, од страна на група истакнати македонски писатели. Тогаш, се дошло до идејата дека постојат сите услови оваа културна манифестација да прерасне во манифестација со фестивалски карактер што ќе се одржува секоја година. Оваа идеја била прифатена од Друштвото на писателите на РМ и од Министерството за култура, едногласно. Така, од година во година, бројот на учесниците на Фестивалот се зголемувал, па во 1964 година прераснува во општо југословенски фестивал на кој земале учество поети од сите простори на тогашна Југославија. А веќе наредната 1965-та година, Фестивалот ги преминува југословенските граници и поприма карактер на меѓународна поетска манифестација на која учествувале еминентни светски поети, а меѓу кои се истакнуваат подолу наградените:

- Пабло Неруда, Чиле
- Мирослав Крлежа, Хрватска
- Булат Окуцава, СССР
- Еуџенио Монтале, Италија
- Десанка Максимовиќ, Србија

- Ханс Енценсбергер, Германија
- Блаже Конески, Р. Македонија
- Никита Станеску, Романија
- Јосип Бродски, САД и многу други...

Од летото 1991 година, Фестивалот – Струшки вечери на поезијата, се одржува во самостојна и независна Република Македонија.

Од особено значење е да се потенцира постоењето на Музејот за театарска уметност, кој иако е во зародиш, и токму заради зародишот, неговото значење станува преобладавајќо. До скоро, во нашата земја немаше една толку значајна институција за негување и заштита на репутацијата на театарските институции.



Новиот објект на МНТ, каде се формира и Музејот на театарската уметност

## Заклучок

Моето истражување на темата театар, менаџмент, продукција, дизајн, комуникација, маркетинг, новинарство итн., забележува дека духот на времето постојано наметнува брзо менување на фокусот на вниманието, привилегии на изразот на новите технологии, осцилации на капацитетот и определбата на уметничките дела и нивните менаџери.

Моето истражување покажува дека, се чини, оти сè повеќе на едни исти уметнички дела им се препишуваат уметничка вредност, за веќе по многу кратко време тоа да се прогласи за псевдоуметност.

Според триесетгодишното работно творечко искуство, од коешто го црпам моето емпириско истражување, независно каде сум работела (овде или во странство), и независно во кој медиум (во театар со директен ангажман или во други медиуми со студиски ангажман), менаџерството и уметничкиот чин се покажувале дотолку занаетчиски целисходни и творечки содржајни, доколку биле во функција на општата комуникациска рамка на целината (театарската претстава).

Мојот труд е заснован на повеќе креативна, субјективистичка, уметнички детерминирана и поадекватна методологија за негово проучување. Овде појдов од самото тоа што уметничкото ги црпи сите горенаведени категории.

Сепак, во делот кој најмногу го истражувам, а тоа е менаџментот, мојот теориски труд е детерминиран повеќе егзактно и објективистички. Тука се наложува прашањето: до која мера самиот труд може да се прилагоди по сличност со практичките, емпириските, субјективни уметнички резултати, а при тоа да не ги фетишизира, и со тоа практиката да се отргне од контролата на теоријата *ex cathedra*, та наместо теоријата да ги објаснува практичките феномени на менаџментот, да се добие обратен резултат, практиката да ја објаснува теоријата.

Сметам дека и двете методологии, во моево истражување, ги доведувам до точката на помирување кое е диктирано од еден епистемолошки став, кој како и секој став може да се побива и да се брани (овде не сакам да се откланам од

темата), и гласи: Субјектот (мислителот) го пре/познава својот објект (во случајов темата – менаџмент) до таа мера до која бива препознат во него.

Со еден збор, моето истражување опфаќа споредба на процедури со конкретни емпириски резултати, постигнати низ призмата на конкретни творечки методи, како и бесконечно истражување на темата - менаџмент со угледот на културните институции. Потоа, опфаќа споредба на конкретни творечки резултати пошироко од најтесниот обем на темата со други такви.

Во истражувањето во овој докторат, изнесувам споредбени теориски анализи на творечки резултати од доста оскудната историја на менаџментот на театарот во минатото, потоа потенцирам примери од областа на театарот и менаџментот, богати со ингениозност и голема знаковност и нивно меѓусебно споредување низ времињата.

Сето ова погоренаведено, го збогатувам со помош на живи, нагледни и сè уште творечки функционални резултати, како од нашето поднебје, така и од светската менаџерска сцена. Овој метод е врвен и до сега непревозмогат како метод, во смисла на педагошка методологија.

Во тој контекст, менаџментот како наука буквално навлегува како најважна компонента на даденото уметничко дело, како негова комуникациска линија, при тоа не само пасивно поддржувајќи ги режисерските концептуални рамки - независно од тоа дали се работи за театарска претстава, филм, тв-серија, циркус, тв-медиум и сл., туку и укажување на постојана поддршка и заземање одговорност околу авторската компонента во самиот уметнички чин.

Ова денешно време со сигурност не претставува време на еманципиран стил. Се чини дека ова е век на агонија во кој секој ќе си дозволи да го наметне својот уметнички стил, она што порано не постоело. Сè почесто се среќаваме со слаби уметници кои клонат кон неактуелни и невкусни банални теми со кои привлекуваат внимание и инстант успех.

Од таа причина неопходно е присуството, соживотот со менаџерот на културната институција, кој со своите атрибути изнесени погоре во моите исцрпни истражувања, со својот углед, образование, со својата вродена спосо-

бност за тимска работа во којашто, од една страна, ќе даде апсолутен целосен придонес на целината, додека од друга страна, ќе даде најсилен можен замав на личната одговорност и креативност истовремено.

Творечкиот чин се состои и произлегува од судирот на овие две спротивности. Потребната авторска, уметничка и психолошка контрола над овој судир подразбира многу пософистицирани методолошки приоди на менаџерот кон уметничкиот чин, од оние кои ги среќаваме денес, за жал.

Тука лежи тајната на успехот во целина со нашата творечка судбина. Менаџерот како коавтор на конечниот естетички исход, по пат на синхроност и флексибилност, а не само инструмент на контрола.

За жал, денес во современиот театар, излишно е да се потенцира дека во отсуство на моќен режисерски концепт и егзекуција (во режисерско-менаџерски пристап), во отсуство на познавање на менаџмент во услови на ниски (кризни) буџети, менаџерот лесно може да прибегне кон правење компромиси за сметка на минлив блесок, така што е многу веројатно дека ќе го поевтини и осовремени (наспроти (вонвремени) театарскиот впечаток.

Уште при првиот судир со мојата одамнешна провокативна цел, а тоа беше и е моето истражување за докторските студии на тема менаџирање со угледот на културните институции, на сега тема која никогаш до не е третирана во историјата на македонскиот уметнички менаџмент, нити во историјата на македонскиот театар, почувствував дека мојот придонес кон ова истражување ќе се состои и ќе наметне еден нов код, една нова етика, една нова појава во историјата на менаџментот со културните институции во РМ.

Тоа, секако е резултат од импактот кој го имаше мојата огромна желба врз мојата амбиција да ја остварам таа желба и со својот докторски труд да дадам свој личен белег во историјата на театарот и управувањето со таа институција. Импакт на штиците што живот значат, врз мојот живот кој веќе неколку децении е работно одбележан токму на тие штици. Но, со единствена цел, а тоа е подобрување на третманот на уметноста, наречена театар, нејзините членови и зголемување на целокупниот углед, односно негово враќање.

И за крај, како обид за методолошко синтетизиран заклучок на моето досегашно истражување, сакам да сумирам дека мојот труд ја претставува мојата пловидба во моите сништа, сè со цел следејќи го моето долгогодишно истражување на ова поле, за конечно да дојдам до интуитивно-когнитивните идеи и цели тесно врзани со науката - менаџирање на културна институција – театар.

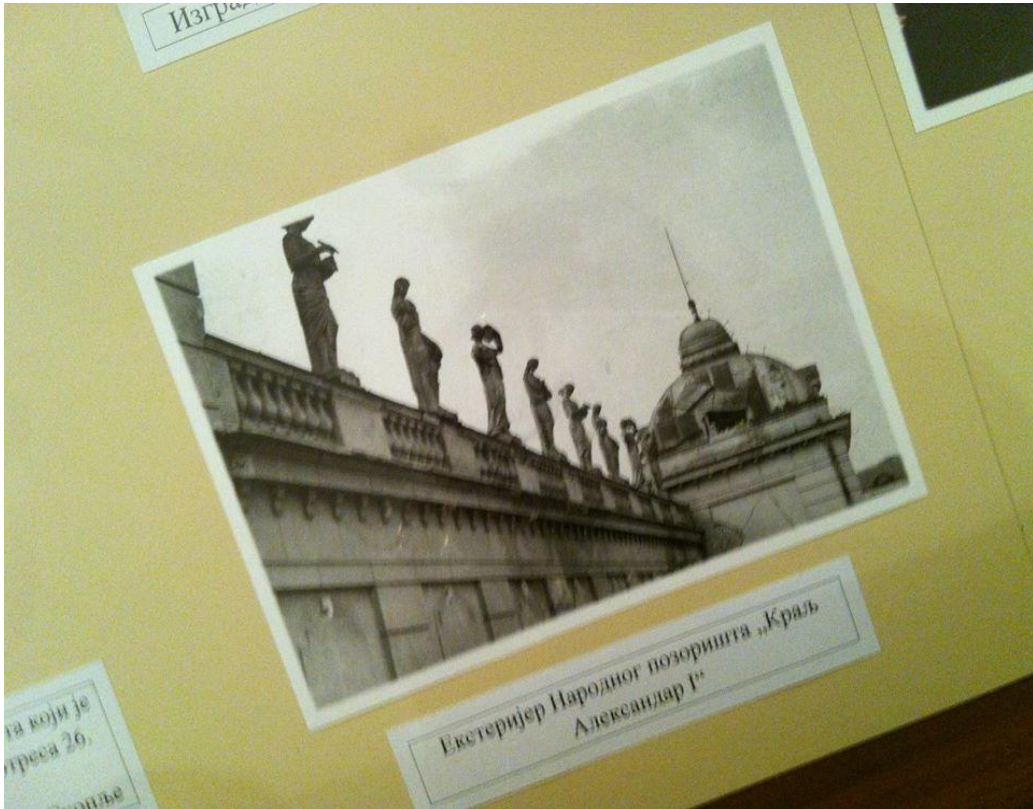


Во прилог на мојата дисертација, доставувам албум од мои лични фотографии (истражувања), направени за време на изложбата посветена на настанокот на Македонскиот народен театар- МНТ, уште од неговите најрани почетоци. Изложбата беше отворена на 26-ти Јуни, 2013-та година во Белград, Р.Србија.



**Четврти период рада:**  
 Позориште се подиже на виши уметнички ниво и финансиски стабилизује. Негују се гостовања, глумачке прославе и бесплатне претставе под водство на Вазарској бановина. Режија добија посебан значај који има у модерној поворничкој уметности. Глумачки ансамбл је био хомоген, на одређеном уметничком нивоу, освежен младим снагама.









Ансамбл Народног позоришта у Скопљу са управником  
Браниславом Војиновићем



Злочин и казна: Л. Јовановић, Миливоје Живановић, М. Величковић,  
1932-1933.

НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ  
„КРАЉ АЛЕКСАНДАР I“  
СКОПЈЕ

Сезона 1938-1939. Претстава бр. 125

АБОНМАН А  
У претплати комад бр. 12

У уторак, 27 децембра 1938 год.

П р в и п у т  
**НОВАЦ ЈЕ УБИСТВО**

Комад из Јужносрбијанског живота у 4 чина с певањем

Написао: Христо Ј. Крлевић  
Музика: Ст. Мил. Штјачког

Редитељ: Ј. Срдановић

Л И Ц А :

У првом делу:

Митре, сиромашан земљорадник	Тодор Николић
Мара, његова жена	Живка Срдановић
Анђело, њихов син	Душан Стојковић
Ката, њихова кћи	Налча Калипсо
Коте, Митретов рођак	Јосиф Срдановић
Депа, његова жена	Добраца Цвикић
Фросе, Митретова кума	Пава Саука
Слава ) Фросина деца	Рада Божиновић
Тана )	Димитрије Божиновић
Панке, кариџија	Бранко Ђорђевић

У другом делу:

Митре	Тодор Николић
Мара, његова жена	Живка Срдановић
Анђело, њихов син	Андо Цвикић
Ката, њихова кћи	Налча Калипсо
Софре, њихов зет, Катин муж	Градмир Радосављевић
Ана, Софретова кћи	Нада Урбанова
Јанкула, земљорадник	Бранко Татаћ
Један сељак	Добраца Веселиновић
Прво дете	Мара Ранковић
Друго дете	Вера Ранковић
Једна жетварка	Драга Илић

Ж е т в а р к е

Први део догађа се 1903 год. Други део након двадесет година, у року од 24 часа

Ц Е Н Е М Е С Т А :

Ложа у партеру (са 6 места) 120.— дин.  
Фотеље у партеру: I—II ред 20.— дин.; IV—VI ред 17.50 дин.; VII—XI ред 15.— дин.; XII и XIII ред 12.50 дин.; XIV—XVI ред 10.— дин.  
Ложа на I балкону (са 6 места) 60 дин.

Први балкон: I ред 17.50 дин.; II ред 15.— дин.; III и IV ред 12.50 дин.; V—VII ред 10.— дин.; VIII и IX ред 7.50 дин.  
Други балкон: седнице у средини I ред 10.— дин.; II ред 7.50 дин.; III ред 5.— дин.; IV и V ред 3.50 дин. Седнице са стране 4.— дин.  
Стајање 3.50 дин.

Почетак тачно у 8 $\frac{1}{2}$  часова увече

Улазнице се продају сваког дана на позоришној благаяни (Главни улаз) од 11—13 часова, а на дан претставе од 11—13 часова и од 17 часова па до почетка претставе. Тога дана могу се купити и улазнице за сваку претставу која је на репертоару у току седмице, претплатне књижице за абонемане А и В, као и претплатни купони за 10 претстава са попустом од 40%, као и књижице за чиновничке повластице са 30% попушта. Телефон бр. 30

Резервисана места, ако се не подиђу до 18 час. на дан претставе, биће продата.

Четвртак, 29 децембра: ЧОВЕК БЕЗ ХУМОРА





Стева Јовановић и Милан Вујковић у представи *Бела болест*, 1937/1938.



Милутин Јаснић, Нада Урбан и Мери Подхраски у представи *Рођака Бета*, 1937/1938.



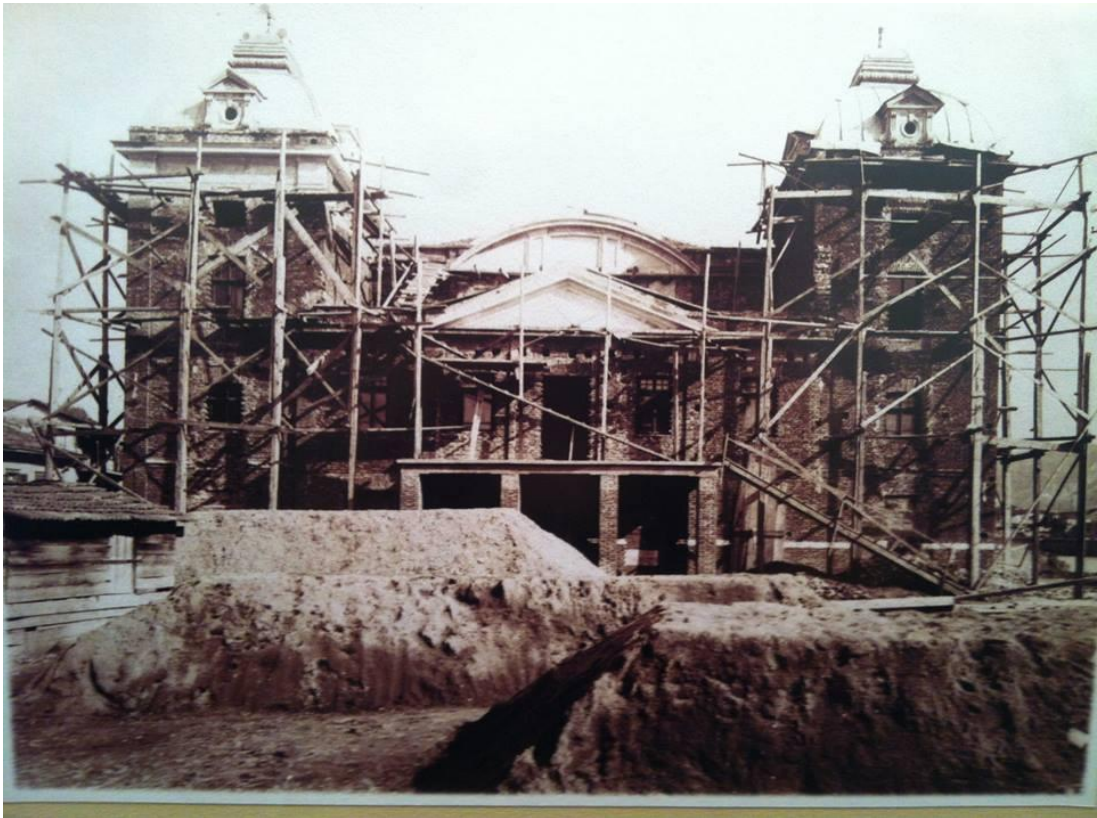
Милутин Јаснић и Синиша Раваси у представи *На посету*, 1937/1938.



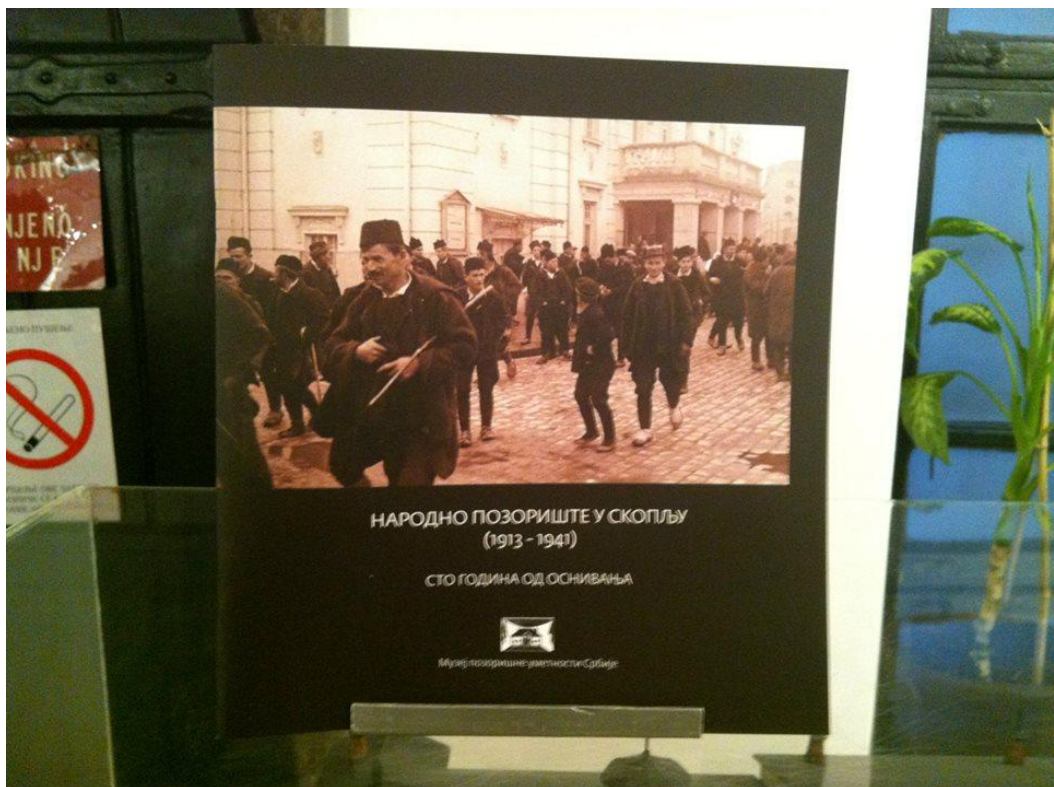
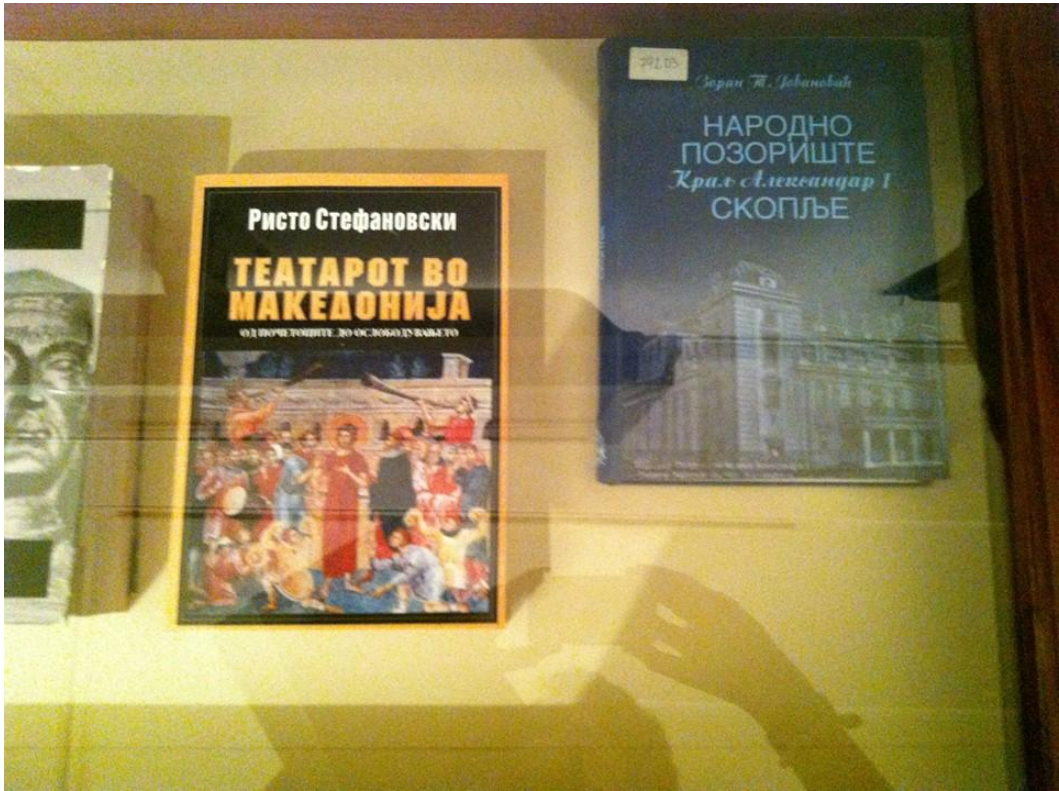
Владимир Србинец и Анђелко Штимцић у представи *Иудаја код Новаре*, 1937/1938.

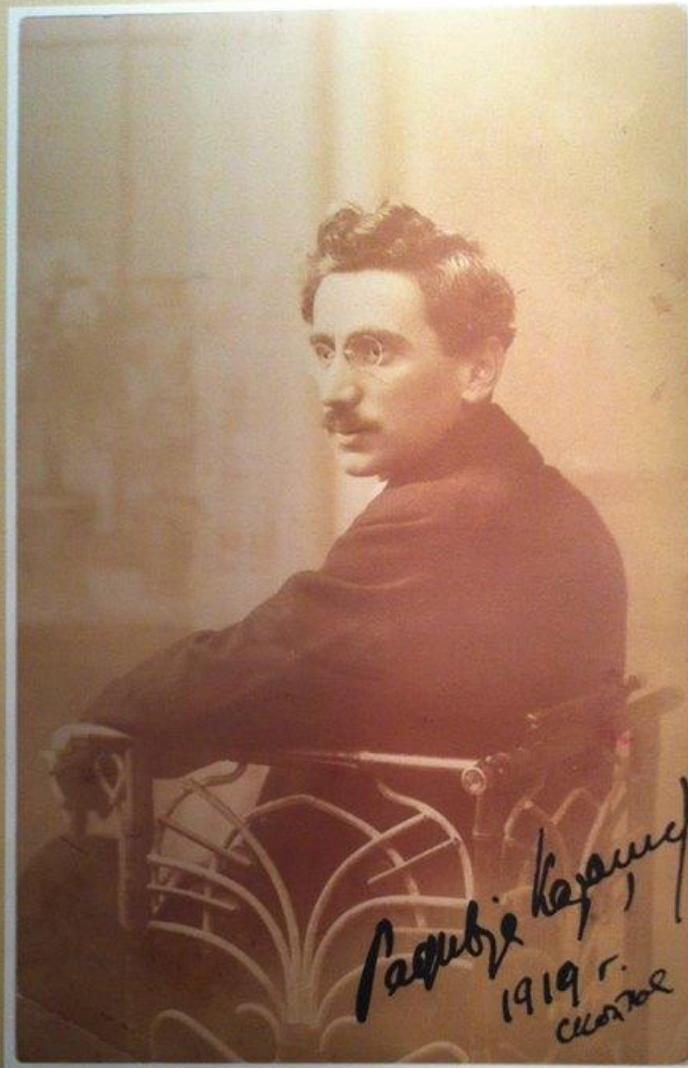


Сцена из представе *Божи човек*, 1930-1931.









Радивоје Караџић, управник (1922-1928)

**Трећи период рада Позоришта:**

Отворена је нова зграда Позоришта 1927. уз извођење прве драме на македонском дијалекту *Старо Скопје*; репертоар су красила дела светских класика и нова дела домаћих југословенских драматичара (Јован Танић, Василије Илић и Пера Ж. Илић). Уведене су турнеје широм Јужне Србије које су приближиле позоришну уметност најширој публици. Позориште добија званичан назив – Народно позориште Краља Александра Првог.

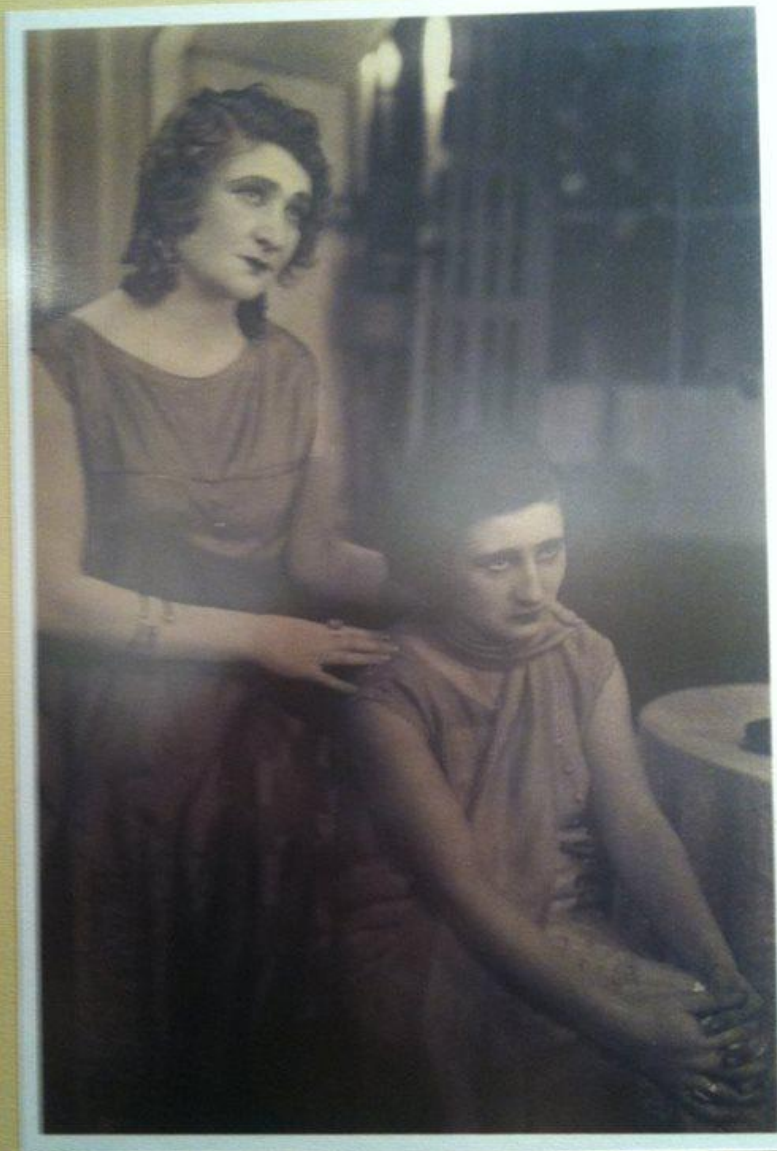
Изградња новог Позоришта трајала је осам сезона због смена управа, ресорних министарстава и њихових одлука, односа међу општинским и обласним властима, лоших материјалних услова и организације посла.

До завршетка зграде 1927. скопско Позориште је променило осам зграда – по четири позоришне и кафанске локале с импровизованим позорницама.



#### **Четврти период рада:**

Позориште се подиже на виши уметнички ниво и финансијски стабилизује. Негују се гостовања, глумачке прославе и бесплатне представе под ведрим небом по Вардарској бановини. Режија добија посебан значај који има у модерној позоришној уметности. Глумачки ансамбл је био хомоген, на одређеном уметничком нивоу, освежен младим снагама.



*Како би хтела:*  
Александра Лескова и Деса Марковић, 1924.





Његово Величанство

**АЛЕКСАНДАР I**

по милости Божјој и вољи народној  
КРАЉ ЈУГОСЛАВИЈЕ

благословио је поштомати следећи Указ

*На изборима Савлада Министара правде*

одлучује се:

Господин *Вукотић* и *г-р Стамболић*  
уредници парламентарног новинарства у Београду

Краљевским одредбом  
БЕЛЕГА ОРАД  
и *и др.*

Његов Министар правде  
*и др.*

Министар правде *Александар*

*и др.*

Министар Краљевских одреда *и др.*

Господин *Вукотић* и *г-р Стамболић*  
као дописници одлучивања

16. јуна 1936. год.

у Београду

Министар Краљевских одреда

*и др.*

Министар Краљевских одреда

*и др.*



# НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ КРАЉА АЛЕКСАНДРА I.

СКОПЉЕ  
1928

Несла, 13. маја

Вечерња представа 176.

НОВ КОМАД

НОВ КОМАД

## СТАРО СКОПЉЕ

Слика из скопског живота у 3 чина са певњем и баетом. Написао и музичку удеоно Пера Ж. Илић.  
Декорације рађене по нацрту сценографа и сликара Ђорђа Петровића.

Директор: Јарко Пашетић.

Режисер: Јосиф Срдановић.

### Л И Ц А :

Козе, ангаџа  
Лозка, његова жена  
Антонче-Томе } њихова деца  
Марџи-Марџи }  
Ђорђе, ситничар-бакалин  
Јорданка, његова жена  
Петрица-Тана, Јорданкина кћи на друго браво  
Томче, коцкарски оцафиски старешина  
Магда, његова жена  
Санда, тетка, жена из суседства  
Димче, његов син, другар Антонијев  
Томе, коцкар  
Шандора  
Беоцара  
Алвина  
Савкара  
Беврекара  
Моккар  
Буркара  
Кокочар  
Мокочар

Јосиф Срдановић  
Јанка Срдановић  
Реља Бурић  
Добрила Цвикић  
Пера Јовановић  
Пава Алексановић  
Ана Дорџан, к. г.  
Милутин Цвикић  
Несенка Милутић  
Рузика Габосављевић  
Петар Петровић  
Јанко Ракуша  
Тодор Николић  
Милан Ракић  
Милан Лекић  
Младен Николић  
Тодор Николић  
Глигорје Ђоковић  
Јавор Томачић  
Симеон Стајић  
Илија Лекић

У баету чистача учествују: Војница Липошћан, Наза Липошћан, Ђерка Липошћан, Драга Илић, Анастасија Боротињка, Александра Исајева.

Турска жандарма, војница српско, аузи жене и деца. Догађа се у Скопљу пред балкански рат и неколико дана после ослобођења Скопља. Први и други чин код Козета у дворишту, трећи чин на улици пред Козетовом и Ђорђевић дућаном.

### Почетак представе тачно у 8 часова у вече

Улазнице се продају сваког дана на позоришној касијани (главна улаз) од 9 до 1 часа у подне, а на дан представе и од 4 по подне до почетка представе.

Од тренутка кад представе почиње нико се неће пусти у позоришну дворану до свршетка чина.

ЦЕНЕ БИЛЕТА: У партеру: Ложа (са 6 места) Дин. 120; Фотела 1 и II ред Дин. 20; III до VII ред Дин. 15; VIII до XVI ред Дин. 10; Први Балкон: Ложа (са 6 места) Дин. 90; Фотела 1 и II ред Дин. 15; Седиште III до IX ред Дин. 10; Други Балкон: Седиште средња 1 ред Дин. 10; II до V ред Дин. 6; Седиште са стране 1 ред Дин. 4; II ред Дин. 3; Стајале Дин. 2.

### ПОВЛАСТИЦЕ НЕ ВАЖЕ

Позориште Краља Александра I, Скопје

Први комад на дијалекту који је изведен на свечаном отварању нове зграде, на иницијативу управника Караџић да се за свечаност напише дело са мотивом из народног живота у Повардарију. Писан је на српском књижевном језику док је музички део од око двадесетак песама остао на дијалекту, како их певају у Повардарију.



**Бранислав Нушић,  
покретач и први управник Народног позоришта у Скопљу  
(1913-1915)**

Његова идеја да покрене неопходан културни живот је уродила плодом: различите националности и сталеже је сусрео с лепотом сценске речи домаћих и страних драматичара, упознао их са сценским креацијама глумаца, редитеља, сценографа и костимографа. То је скупа формирало публику која се упознавала са позоришном уметношћу.



МНТ Скопје, Р. Македонија 2015



## Библиографија

1. Адигес, Исак, 2010, *Управување со корпоративни циклуси*, М-6 Едукативен Центар- Скопје;
2. Адигес, Исак, *Менаџмент за култура*, e- book;
3. Arto, Antoan, 1971, *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd;
4. Artu, Harrvud, 1998, *Istorija Pozorista*;
5. Bearden, William O., 2005, *Marketing: Principles and Perspectives*, 4/e, McGraw-Hill/Irwin;
6. Byrnes, William, 2009, *Management and the Arts*;
7. Bernstein, Joanne Scheff, 2007, *Arts Marketing Insights: The Dynamics of Building and Retaining Performing Arts Audiences*;
8. Brook, Peter, 1925, *Empty Space*;
9. Brustein, Robert, 1971, *Revolution as Theatre*, Liveright, New York;
10. Bergson, Henry, 1911, *Creative Evolution*;
11. Bates, Alfred, 1908, *The Drama: Its History, Literature and Influence on Civilization*;
12. Brocket, Oscar, 1964, *The Theatre, An Introduction*;
13. Барциева Донка, 2009, *Историја на дизајн*;
14. Безданов Гостимир, 1987, *Увод во уметноста на медиумите*;
15. Conte, David and Langley, Stephen, 2007, *Theatre Management*, Quite Specific Media Group, Ltd.Hollywood, CA, USA;
16. Corrigan, Robert W., 1981, *The Making of Theatre*, Scott, Foresman and Company, USA;
17. Corrigan, Robert W., 1979, *The World of the Theatre*, Scott, Foresman and Company, Glenview, Illinois;
18. Craig, Edward Gordon, 1911, *On the Art of the Theatre*, Routledge, London;
19. Cutlip, Scott M., Center, Allen H., Broom, Glen M., 2005, *Effective Public Relations*, 9-th Edition, Prentice Hall;
20. D'Amico, Silvio, 1972, *Povijest dramskog teatra*, Nakladni zavod MH, Zagreb;

21. Drucker, Peter F., 1990, *Managing the Nonprofit Organization*, Harper Collins Publishers, New York;
22. Derrida, 1993, *The Architecture of Deconstruction*, Mark Wigley;
23. *Dictionary of Social Sciences*, 2002, Oxford University Press;
24. Davies, Penelope, Denny Walter, Frima Fox Hofrichter, Janson's History of Art;
25. Frensis, 1970, *Suština pozorišta*, Nolit, Beograd;
26. Grotowsky, Jerzy, 1968, *Towards the Poor Theatre*, Simon and Shuster, New York;
27. Gheon, Henry, 1961, *The Art of the Theatre*;
28. Георгиевски, Љубиша, 2008, *Онтологија на театарот, Театро*, Макавеј;
29. Георгиевски, Љубиша, 2008, *Човекот и маската*;
30. Hawkins, T., Menear P., 1988, *Stage Management And Theatre Administration*, Phaidon Press;
31. Heisenberg, Werner, 1970, *Phylosophical Problem of Kquantum Physics*;
32. Хомер, 1982, *Илијада*, превод: Михаил Д. Петрушевски, (во оригинал датира од 1194 до 1184), Македонска книга;
33. Ивановски, Иван, Георгиевски, Владимир, 2001, CD, *The World Encyclopedia od Contemporary Theatre*;
34. Јаќовски, д-р Бошко, 2003, *Стратешки маркетинг*, постојан учебник Скопје;
35. Јаќовски, д-р Бошко, Ристевска д-р Снежана, 2007, *Маркетинг*, 8-ма книга, постојан учебник, Скопје;
36. Jacques, Derrida, 1973, *Speech and Phenomena and other Essays on Husserl's Theory of Signs*, David B. Allison translation, Evanston, Northwestern University Press;
37. Jacques, Derida, 1995, *Derrida and Authobiography*, Cambridge University Press;
38. Johns, David Richard, 1986, *Great Directors at Work- Stanislavsky, Breht, Kazan, Brook*;
39. Lazic, Radoslav, 2004, *Filozofija pozorišta*, Foto futura;
40. Lawrens Cahoon, 2003, *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, 2-nd Edition, London: Blackwell Publishing, Ltd.;
41. Кориган, Роберт, 1990, *Театарот во потрага по своето вистинско место*, Македонска книга, Скопје;

42. Kotler & Armstrong, 2000, *Marketing- An Introduction*, Prentice- Hall, New Jersey;
43. Kotler, Philip; Keller M. Kevin, 2005, *Marketing Management*, 12<sup>th</sup> Edition, Prentice Hall, New Jersey;
44. Комиссаржевский, Федор, 2005, *Уникалне материали по историји костима с древнеиших времен*, (репринт), Москва;
45. Larcher, 1829, *Larcher's Notes on Herodotus*;
46. Meyerhold, Vsevolod Emilevich, 1969, *Meyerhold on Theatre*, London: Methuen and New York: Hill and Wang;
47. Marinetti, Filippo Tommaso Emilio, 1909, *Le Figaro, The Founding and Manifesto of Futurism*;
48. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1872, *The Birth of Tragedy*;
49. Popovic, Mica, 1983, *Ishodiste slike*, Nolit, Beograd;
50. Randall, Geoffrey, 1998, *Principles of Marketing (Principles of Management Series)*, Thomson Business Press;
51. Richard Johnes, David, 1986, *Great Directors at Work- Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, University of California Press, Ltd., London, England, The Regents of the University of California, USA;
52. Scott, David Meerman, 2010, *The New Rules of Marketing and PR: How to Use Social Media, Blogs, News Releases, Online Video, and Viral marketing to Reach Buyers Directly*, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, NJ, USA;
53. Sivadas, E. and Baker- Prewitt, J.L., 2000, *An Examination of the relationship between service quality, customer satisfaction and store loyalty*, *International Journal of Physical Distribution and Distribution Management*, 28(2);
54. Стефановски Ристо, 1990, *Театарот во Македонија*;
55. Стефановски, Ристо, 2014, *Мојот театар*, втора книга, Академски печат, Скопје;
56. Стефановски, Ристо, 2004, *Театарот во Македонија*, Нова естетика, Pro Littera, Скопје;
57. Стефановски, Ристо, 2006, *Летопис на Македонската драма (1997-2005) и Театарот во Македонија (1958-1976)*, Pro Littera, Скопје;

58. Стефановски, Ристо, 2003, *Театарот во Македонија*, книга прва, Pro Littera, Скопје;
59. Стефановски, Ристо, 1990, *Театарот во Македонија*, Мисла, Скопје;
60. *Современата Југословенска режија*, 1987, Стериино Позорје, Нови Сад;
61. Turner, Victor, 1989, *Od rituala do teatra*, August Cezarec- Zagreb;
62. Цепаровски, Иван, 2000, *Отаде системот*, Култура, Скопје;
63. Wood, David, 1993, *Of Derrida, Heidegger, and Spirit*, Northwestern University Press;
64. Webb, Duncan, 2004, *Running Theaters: Best Practices for Leaders and Managers*, Allworth Press, New York;
65. Wood, David, 1973, *Speech, Phenomena, and Other Essays of Husserls Theory of Signs*;
66. Willett, John, 1979, *The Thearte of Erwin Piscator*, Homes & Meier Publishers, INC. New York;
67. Webster, Frederick E.; Jr iYoram Wind, 1972, *Organisational Buying Behaviour*, Englewood Cliffs, Nj: Prentice Hall;
68. Интернет;

Лектура:  
Зорица Велкова