

am
fi
te
at
er

Journal

6. Letnik / Volume 2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

ARS ACADEMICA

Број 6, година V, Скопје - Љубљана, 2018.

sl()gi SLOVENSKI
GLEDALIŠKI
INSTITUT

Univerza v Ljubljani
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



Ljubljana, 2018

am
fi
te
at
er

6. Letnik / Volume 2 Številka / Number

Revija za teorijo scenskih umetnosti
Journal of Performing Arts Theory

ARS ACADEMICA

Број 6, година V, Скопје - Љубљана, 2018.

AMFITEATER

Revija za teorijo scenskih umetnosti / Journal of Performing Arts Theory

Letnik / Volume 6, Številka / Number 2

ISSN 1855-4539 (tiskana izdaja)

1855-850X (elektronska izdaja)

Glavna in odgovorna urednica / Editor-in-Chief: Maja Šorli

Uredniki tematskega bloka / Editors of the Thematic Block: Aldo Milohnič, Ana Stojanoska, Maja Šorli

Uredniški odbor / Editorial Board: Bojana Kunst, Barbara Orel, Primož Jesenko, Blaž Lukan, Aldo Milohnič, Tomaž Toporišič, Gašper Troha

Mednarodni uredniški odbor / International Editorial Board: Mark Amerika (University of Colorado, US), Marin Blažević (Sveučilište u Zagrebu, HR), Ramsay Burt (De Montfort University, GB), Joshua Edelman (Manchester Metropolitan University, GB), Jure Gantar (Dalhousie University, CA), Janelle Reinelt (The University of Warwick, GB), Anneli Saro (Tartu Ülikool, EE), Miško Šuvaković (Univerzitet Singidunum, RS), S. E. Wilmer (Trinity College Dublin, IE)

Soizdajatelj: Slovenski gledališki inštitut (zanj Mojca Jan Zoran, direktorica)

in Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (zanjo Tomaž Gubenšek, dekan)

Published by: Slovenian Theatre Institute (represented by Mojca Jan Zoran, Director) and University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television (represented by Tomaž Gubenšek, Dean)

Prevod v slovenščino / Translation to Slovenian: Barbara Skubic

Prevod v angleščino / Translation to English: Katja Kosi, Barbara Skubic

Lektoriranje slovenskega besedila / Slovenian Language Editing: Andraž Polončič Ruparčič

Lektoriranje angleškega besedila / English Language Editing: Jana Renée Wilcoxon

Bibliotekarka / Librarian: Bojana Bajec (UL AGRFT)

Korektura / Proofreading: Aldo Milohnič, Ana Stojanoska, Maja Šorli, Jana Renée Wilcoxon

Oblikovanje / Graphic Design: Simona Jakovac, Nina Šturm

Priprava za tisk / Typesetting: Nina Šturm

Tisk / Print: CICERO, Begunje, d.o.o.

Število natisnjenih izvodov / Copies: 250

Revija izhaja dvakrat letno. Cena posamezne številke: 10 €. Cena dvojne številke: 18 €. Letna naročnina: 16 € za posameznike, 13 € za študente, 18 € za institucije. Poštšina ni vključena.

The journal is published twice annually. Price of a single issue: 10 €. Price of a double issue: 18 €. Annual subscription: 16 € for individuals, 13 € for students, 18 € for institutions. Postage and handling not included.

Prispevke, naročila in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva / Send manuscripts, orders and books for review to the Editorial Office address:

Amfiteater, SLOGI, Mestni trg 17, Ljubljana, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: amfiteater@slogi.si

Ljubljana, december 2018 / Ljubljana, December 2018

Revija za teorijo scenskih umetnosti Amfiteater je leta 2008 ustanovila Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. / Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory was founded in 2008 by the University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television.

Revija je vključena v / The journal is included in: MLA International Bibliography (Directory of Periodicals).

Izdajo publikacije sta finančno podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. / The publishing of Amfiteater is supported by the Slovenian Research Agency and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

ARS ACADEMICA

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

Број 6, година V/N.6, Year V

UDK 78(05) 791(05) 792(5)

ISSN 1857-9477

Главен и одговорен уредник/Editor-in-Chief: Ана Стојаноска/Ana Stojanoska; Соња Здравкова
Џефароска/Sonja Zdravkova Djeparoska

Уредници на тематскиот блок/Editors of the Thematic Block: Алдо Милохник, Ана Стојаноска, Маја
Шорли/Aldo Milohnić, Ana Stojanoska, Maja Šorli.

Меѓународен уреднички одбор/International Editorial Board: Милена Анева (Југозападен
универзитет „Неофит Рилски“, Благоевград, Бугарија)/Milena Aneva (Southwest University “Neofit Rils-
ki”, Blagoevgrad, Bugaria), Ана Марија Боља/Ana Maria Bolya (Hungarian Dance Academy, Hungary), Дејв
Вилсон (Викторија Универзитет – Велингтон, Нов Зеланд)/Dave Wilson (Victoria University of Wellin-
gton, New Zeland), Лада Дураковиќ (Музичка Академија, Пула, Хрватска)/Lada Duraković (Academy of
Music, Pula, Hrvatska), Зоран Живковиќ (Филолошки факултет, Белград, Србија)/Zoran Živković (Facul-
ty of Philology, Belgrade, Serbia) Мишел Павловски (Институт за македонска литература, Македонија)/
Mishel Pavlovski (Institute for Macedonian Literature, Macedonia), Александра Портман (Универзитет
Берн, Швајцарија)/Alexandra Portman (University of Bern, Switzerland), Леон Стефанија (Универзитет
Љубљана, Словенија)/Leon Stefanija (Ljubljana University, Slovenia), Ана Стојаноска (Факултет за
драмски уметности – Скопје, Македонија)/Ana Stojanoska (Faculty of Dramatic Arts – Skopje, Macedo-
nia); Соња Здравкова-Џефароска (Факултет за музичка уметност – Скопје, Македонија)/Sonja Zdravkova
Djeparoska (Faculty of Music Art – Skopje, Macedonia)

Издавачи: Универзитет „Св.Кирил и Методиј“, Скопје, Факултет за драмски уметности – Скопје,
Факултет за музичка уметност – Скопје.

Published by: University “Ss. Cyril and Methodius” University – Skopje, Macedonia, Faculty of Dramatic
Arts – Skopje and Faculty of Music Art - Skopje

За издавачите: Лазар Секуловски (декан, ФДУ - Скопје) и Тодор Светиев (декан, ФМУ - Скопје)

For publishers: Lazar Sekulovski (Dean, FDA, Skopje) and Todor Svetiev (Dean, FMA, Skopje)

Превод на словенечки: Дарко Јан Спасов

Translation to Slovenian: Darko Jan Spasov

Превод на англиски: Александар Зафировски

Translation to English: Aleksandar Zafirovski

Лектор: Тодорка Балова

Macedonian Language Editor: Todorka Balova

Contents / Содржина / Kazalo

Preface	9
Уводник	11
Uvodnik	13
Thematic Block / Тематски блок / Tematski blok	
<i>Aldo Milohnić and Ana Stojanoska:</i>	
An Introduction to Macedonian-Slovenian Theatre Relations (1990–2015)	17
Вовед во Македонско-словенечките театарски врски (1990–2015)	23
Uvod v makedonsko-slovenske gledališke vezi (1990–2015)	31
Articles / Статии / Razprave	37
<i>Zala Dobovšek and Sasho Dimoski:</i>	
The Theatre Bridge between Macedonia and Slovenia: Theatre Festivals	39
Театарски мост меѓу Македонија и Словенија: Театарските фестивали	59
Gledališki most med Makedonijo in Slovenijo: gledališki festivali	61
<i>Sasho Dimoski, Ana Stojanoska, Hristina Cvetanoska:</i>	
The Influence of Slovenian Theatre in Macedonia (from 1990 until the Present)	65
Влијанието на словенечкиот театар во Македонија (од 1990 до денес)	79
Vpliv slovenskega gledališča v Makedoniji (od 1990 do danes)	83
<i>Sonja Zdravkova Djeparoska and Aldo Milohnić:</i>	
From Yugoslav Ballet to Post-Yugoslav Contemporary Dance: Permutations in Collaborative Practices between Macedonian and Slovenian Dance Scenes	87
Од југословенскиот балет до постјугословенскиот современ танц: Пермутации во колаборативните практики меѓу словенечката и македонската танцова сцена	105
Od jugoslovanskega baleta do postjugoslovanskega sodobnega plesa: premene sodelovalnih praks med makedonsko in slovensko plesno sceno	109
<i>Hristina Cvetanoska and Gašper Troha:</i>	
Polite Ignorance: The Exchange of Drama between Slovenia and Macedonia from 1990 till 2015	113
Љубезно игнорирање: Размена на драмски текстови меѓу Словенија и Македонија во периодот од 1990 до 2015 година	135
Vljudna brezbržnost. Izmenjave slovenske in makedonske dramatike med letoma 1990 in 2015	139
Contributors	143

Interviews / Интервјуа / Intervjuja	149
Dejan Srhoj: Dance is an Overlooked Potential of Intercultural Cooperation	151
Дејан Срхој: Танцот е пренебрегнат потенцијал на меѓукултурната соработка	161
Dejan Srhoj: Ples je spregledan potencial medkulturnega sodelovanja	171
Slobodan Unkovski: Theatre as a Relationship	181
Слободан Унковски: Театарот како релација	189
Slobodan Unkovski: Gledališče kot odnos	197
Razprave / Articles	205
<i>Barbara Orel:</i>	
Zametki postdramskega gledališča na Slovenskem: Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič (1955–1967)	207
The Origins of Postdramatic Theatre in Slovenia: Balbina Battelino Baranovič's Experimental Theatre (1955–1967)	221
<i>Mateja Fajt:</i>	
»Šiv ni šiv«. Vloga in pomen dela krojačic, šivilj, garderoberk, garderoberjev in čevljarjev v slovenskem institucionalnem gledališču	225
"A Seam is not a Seam": The Role and Meaning of the Work of Seamstresses, Tailors, Dressers and Shoemakers in Slovenian Institutional Theatre	261
Recenzija / Book Review	265
<i>Tomaž Toporišič:</i>	
Teoretizirano zgodovinjjenje avantgard	
Aleš Erjavec: (<i>Heteronomija umetnosti in avantgard</i>)	266
Navodila za avtorice_je	274
Submission Guidelines	276
Vabilo k razpravam	278
Call for papers	279

Preface

Maja Šorli, Editor-in-Chief of *Amfiteater*

Ana Stojanoska, Editor-in-Chief of *Ars Academica*

The present issue is a joint edition of two journals of performing arts, namely, the Slovenian journal *Amfiteater* and the Macedonian journal *Ars Academica*. The motive behind this decision was the bilateral research project *Macedonian-Slovenian Theatre Relations (from 1990 until the Present)*, carried out during 2017 and 2018 by the Faculty of Dramatic Arts, Skopje and the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana. The main goal of the project was to determine, record and evaluate the mutual cooperation of theatre artists from both countries in the period 1990–2015. The results of the project are presented in the special editorial, prepared by the heads of the Macedonian and Slovenian teams, Ana Stojanoska and Aldo Milohnič.

The thematic block brings four articles examining Slovenian-Macedonian relations that have developed in theatre festivals and in the area of dance and drama, plus two interviews, one with choreographer, dancer and dance teacher Dejan Srhoj, and the other with theatre director Slobodan Unkovski, which provide further insights and shed more light on Slovenian-Macedonian relationships.

In addition to the articles dedicated to international cooperation, this issue also includes three contributions delving into research themes particularly relevant for Slovenian theatre. Barbara Orel's article discusses the origins of postdramatic theatre in Slovenia, which she detects already in Balbina Battelino Baranovič's Experimental Theatre (1955–1967). Mateja Fajt provides the first in-depth investigation of the backstage work done by seamstresses, tailors, dressers and shoemakers in Slovenian institutional theatre, while Tomaž Toporišič reviews the book *Heteronomija umetnosti in avantgard* [The Heteronomy of Art and the Avant-gardes] by Aleš Erjavec, and finds that it is "a fresh and immensely readable book that brings comprehensive insights into the radical politicised avant-gardes".

The team of the project *Macedonian-Slovenian Theatre Relations* and the editors of the journals *Amfiteater* and *Ars Academica* wish you a pleasant read and a happy 2019!

Translated by Katja Kosi

Маја Шорли, главна и одговорна уредничка на списанието *Amfiteater*

Ана Стојаноска, главна и одговорна уредничка на списанието *Ars Academica*

Пред нас е заедничкиот број на двете списанија за изведувачки уметности, на словенечкото списание *Amfiteater* и на македонското *Ars Academica*.

Причината за таквата одлука беше билатералниот проект *Македонско-словенечки театарски врски (од 1990 до денес)*, што заеднички беше воден во 2017 и 2018 година, од страна на Факултетот за драмски уметности во Скопје и Академијата за театар, радио, филм и телевизија во Љубљана. Главната цел на проектот беше да се идентификуваат, евидентираат и и да се оценат учествата на театарските уметници од двете земји за периодот 1990-2015 година, како што е претставено во посебен воведен текст, подготвен од страна на водителите на меѓународниот проект Ана Стојаноска и Алдо Милохник.

Во тематскиот блок во кој се вклучени четири научни трудови во кои авторите и авторките ги истражуваа словенечките и македонските односи, поточно областите на театарските фестивали, танцот и драмата се додадени уште две интервјуа. Во разговорите со кореографот и танчарот Дејан Срхој и режисерот Слободан Унковски, се осветли македонско-словенечката соработка на малку подетален начин.

Освен меѓународната соработка, имаме три словенечки придонеси. Барбара Орел во својата студија ги втемелува почетоците на постдрамскиот театар во Словенија, во експерименталниот театар (1955-1967). Матеја Фајт ја претставува првата сеопфатна анкета на затсценската работа на шивачките, кројачите, гардеробата, и чевларите во словенечкиот институционален театар, Томаж Топоришиќ, па во рецензијата на книгата *Хејерономија на уметноста и авангардата на Алеш Ерјавец* препознава дека „носи свеж и истовремено исклучително добро читлив и заоблен поглед на радикалната политизирана авангарда!“.

Тимот на Македонско-словенечките театарски врски и уредништвото на списанијата *Amfiteater* и *Ars Academica* ви посакува добро читање и многу среќа во 2019 година!

Maja Šorli, glavna in odgovorna urednica revije Amfiteater

Ana Stojanoska, glavna in odgovorna urednica revije Ars Academica

Pred nami je skupna številka dveh revij za scenske umetnosti, in sicer slovenske revije Amfiteater ter makedonske revije Ars Academica. Povod za tako odločitev je bil bilateralni projekt *Makedonsko-slovenske gledališke vezi (od leta 1990 do danes)*, ki sta ga med letoma 2017 in 2018 izvajali Fakulteta dramskih umetnosti iz Skopja in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo iz Ljubljane. Glavni namen projekta je bil ugotoviti, zapisati in oceniti sodelovanje gledaliških umetnikov iz obeh držav v obdobju 1990–2015, predstavljen pa je v posebnem uvodniku, ki sta ga pripravila vodji tega mednarodnega sodelovanja Ana Stojanoska in Aldo Milohnić.

V tematskem bloku smo štirim razpravam, v katerih avtorice in avtorji pregledajo slovensko-makedonske odnose, ki so se spletli na gledaliških festivalih ter na področjih plesa in dramatike, dodali še dva intervjuja. V pogovorih s koreografom, plesalcem in plesnim pedagogom Dejanom Srhojem ter z režiserjem Slobodanom Unkovskim tako še malo podrobneje osvetljujemo slovensko-makedonske razmere.

Poleg prispevkov, posvečenih mednarodnemu sodelovanju, so še trije, ki obravnavajo domače teme. Barbara Orel v svoji razpravi utemeljuje zametke postdramskega gledališča na Slovenskem, ki jih razkriva že v Eksperimentalnem gledališču (1955–1967) Balbine Battelino Baranovič. Mateja Fajt predstavlja prvo temeljito raziskavo zaodrškega dela krojačic, šivilj, garderoberk, garderoberjev in čevljarjev v slovenskem institucionalnem gledališču, Tomaž Toporišič pa v recenziji knjige *Heteronomija umetnosti in avantgard* Aleša Erjavca ugotavlja, da ta »prinaša svež in hkrati izjemno dobro berljiv ter zaokrožen pogled na radikalne politizirane avantgarde«.

Ekipa projekta *Makedonsko-slovenske gledališke vezi* in uredništvi revij Amfiteater ter Ars Academica vam želimo lepo branje in srečno v letu 2019!



Thematic Block / Тематски блок / Tematski blok

An Introduction to Macedonian-Slovenian Theatre Relations (1990–2015)

Aldo Milohnić and Ana Stojanoska

The articles published in this joint issue of *Amfiteater* (Ljubljana) and *Ars Academica* (Skopje) have been developed during the two-year (2017–18) bilateral research project *Macedonian-Slovenian Theatre Relations (from 1990 until the Present)* carried out by the Faculty of Dramatic Art, Skopje and the Academy of Theatre, Radio, Film and Television of the University of Ljubljana (UL AGRFT). It was generously supported by the Slovenian Research Agency and the Macedonian Ministry of Education and Science. The main goal of the project was to determine, record and valorise the mutual cooperation of theatre artists from both countries. The research comprised collaborative practices in all main fields of performing arts (drama, opera and ballet/dance theatre), including visits from individuals and whole ensembles. The reception, criticism and important artistic achievements accomplished by these artists and art institutions were also studied by the Macedonian and Slovenian researchers involved in this project.¹

The final results of the project were presented at a conference organised by the Faculty of Dramatic Art in Skopje on 5 November 2018. It was the first academic conference focused entirely on Macedonian-Slovenian theatre relations in the last 25 years. It should be mentioned, however, that during that same period several other conferences devoted to bilateral (and partly also regional) cultural cooperation took place in Macedonia and Slovenia. If we mention only a few of them organised by the project partners of the research presented in this joint issue of *Amfiteater* and *Ars Academica*: the Faculty of Dramatic Arts, Skopje held several international theatre conferences (*Balkan Theatre Sphere*, 2003; *Intercultural Theatre*, 2005; *Theatre and Identity*, 2006; *Theatre and Memory*, 2007), where theatre scholars from Slovenia took part among other active participants while the most recent international conference organised by the UL AGRFT was *Performing Arts, Migration, Politics: Slovenian Theatre as an Agent of Intercultural Exchange* (in the frame of the Maribor Theatre Festival, 2015) where Ana Stojanoska presented a paper on the topic of Macedonian-Slovenian theatre relations.²

1 Members of the Macedonian team: Hristina Cvetanoska, Sasho Dimoski, Dragana Miloshevski Popova, Ana Stojanoska (head of the team), Sonja Zdravkova Djeparoska; members of the Slovenian team: Zala Dobovšek, Aldo Milohnić (head of the team), Maja Šorli, Gašper Troha.

2 Ana Stojanoska. "Makedonsko-slovenske gledališke povezave" [Macedonian-Slovenian Theatre Relations]. In *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, edited by Barbara Orel. UL FF and UL AGRFT, 2017, pp. 281–306.

Macedonia and Slovenia were a part of the same state for almost seventy years: firstly, in the Kingdom of Yugoslavia (between WWI and WWII) and then in the Socialist Federative Republic of Yugoslavia (1945–91). Cultural collaborations and exchanges between Slovenia and Macedonia in the last 25 years have been generated from the relatively rich cultural connections established in the previous decades. Macedonian and Slovenian theatres have their own history of continuous relations; relations that are based on similar and close theatrical traditions and the permanent desire for cooperation. During the institutionalisation of national theatres within the same state apparatus, especially in the time before and after WWII, that meant deliberately linking theatre centres from all cities of the former common country. In the preceding period, however, these relations were kept alive thanks to the travelling theatre practices as well as the vision and dedication of some theatre enthusiasts. In the last decades of the previous century, the relationship between Macedonia and Slovenia on the theatre level was built mainly through mutual participation on different festivals and visits of respective artists from both countries.

Because of various limitations (in terms of time, finances and human resources), our research could only be a pilot project aiming to provide a basis for further, more complex and more detailed research on the topic. One of the most useful tools developed within this project for future researchers of Macedonian-Slovenian theatre relations is a digital database containing information on theatre artists, performances and institutions that have participated in the bilateral cooperation in the last 25 years.³ Although we have collected relevant data from different sources (such as the *Slovenian Theatre Annual* published by the Slovenian Theatre Institute, an early version of the Macedonian theatre database maintained by Faculty of Dramatic Art, Skopje, the archives and documentation of theatres, reliable Internet sources, etc.) and we have done our best to create as complete picture of this bilateral cooperation as possible, we are completely aware that the database is still incomplete and needs improvement. Therefore, we would be grateful to any institution or individual who might contribute corrections and/or additional data.

The data collected within the project was processed according to several methodological principles set up by our research group. The main division was between guest performances and visits (or collaborations) of individual artists. Guest performances were further divided into two subcategories: first, the performances from one country invited by theatres from other county as occasional guest practices, and second, the performances from one country taking part in the programmes of theatre festivals in the other country. Bilateral collaborations of individual artists were also divided into two subcategories: first, the artists on short (or occasional) visits, typically for taking part in respective theatre productions or for contributing plays, music, etc. (we call this group “guests” or “non-residents”), and

³ The database is accessible at the following link: www.fdu.ukim.edu.mk.

second, the artists originally coming from one country and staying for a considerably long period (many years) in the other country (we call them “residents”). These divisions into categories and subcategories were the most important methodological tools not only in the phase of data collecting but also in the phase of data analysis.

Although it may be incomplete in the present state of the project, the database allows us to draft at least preliminary statistics. The most important finding of the quantitative part of our research is the fact that Macedonian-Slovenian theatre exchange is significantly asymmetric in all categories and subcategories. As in Bronislaw Malinowski’s famous description of “*Kula*”, a traditional form of exchange from Trobriand Islands, where two kinds of artefacts are constantly travelling in opposite directions,⁴ in Macedonian-Slovenian theatre exchange, performances are mainly travelling from Slovenia to Macedonia while theatre artists are predominantly travelling from Macedonia to Slovenia. It is quite obvious if we compare the data collected in our database: in the observed period (1990–2015), 69 Slovenian productions participated in the Macedonian theatre festivals and only 33 Macedonian productions in the Slovenian theatre festivals (in addition, 13 Macedonian productions were invited by Slovenian theatres to perform as guest performances at their stages). On the other hand, Macedonian artists accomplished 227 individual collaborations (105 as “guests” and 122 as “residents”) or on average 8.4 collaborations per season, while their Slovenian colleagues participated in productions of Macedonian theatres only 52 times (all of them as “guests”) or on average 1.8 collaborations per season. The most common professions of Macedonian theatre artists regularly or occasionally working in Slovenian theatres are: among “guests”, the first three professions are director, music designer and opera singer; while among “residents”, the two most frequent professions are dancer and dramaturg. In the case of Slovenian theatre artists collaborating in Macedonian theatres, the three top professions among “guests” are playwright, director and dancer, while we could not detect any Slovenian “resident” in Macedonian theatres.

Zala Dobovšek and Sasho Dimoski, authors of the text on Macedonian-Slovenian exchange in the context of theatre festivals, utilised the quantitative methodological approach in analysing the statistical data. On the one hand, the authors analyse the presence of the Slovenian theatre productions at the various theatre festivals in Macedonia, and on the other, the presence of the Macedonian theatre productions and theatre artists at different theatre festivals in Slovenia. In the conclusion of the paper, they present the cumulative results of the bilateral research, emphasising the most frequent exchange habits through Macedonian and Slovenian theatre festivals in the last 25 years. Two festivals deserve to be highlighted in terms of presenting Macedonian theatre productions in Slovenia and vice versa: the Slovenian festival *Ex Ponto* and the Macedonian festival *MOT – Mlad otvoren teatar* (Youth Open Theatre). During the

⁴ Necklaces of red shell in one direction, bracelets of white shell in the opposite direction; see Bronislaw Malinowski. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge, 1932, p. 81.

almost two decades of its existence, *Ex Ponto* presented to the Slovenian audience a lot of different genres, artists, themes and formats of Macedonian theatre. Founded in 1975, MOT is the leading Macedonian festival profiled as a festival of experimental theatre forms and stage laboratories. A special phenomenon, analysed more in detail in Dobovšek's and Dimoski's article, is the constant presence of the Mladinsko Theatre (SMG – Slovensko mladinsko gledališče, meaning "Slovenian Youth Theatre") at MOT; in the observed period, MOT hosted 25 performances produced by the Mladinsko Theatre.

This impressive number of guest performances by the Mladinsko Theatre at MOT is also part of a wider topic elaborated in the text written by Sasho Dimoski, Ana Stojanoska and Hristina Cvetanoska. It is a phenomenological study analysing the individual factors of influence of the Slovenian theatre on the Macedonian theatre production. The main focus of the authors is on the influence of the aesthetics of the Mladinsko (especially through its continuous presence at MOT) and the influence of several contemporary Slovenian theatre directors to the poetics and aesthetics of the Macedonian theatre. A close research of the influence of Slovenian theatre on the trends in Macedonian theatre in the last three decades led the authors to the conclusion that the influence of many guest Slovenian theatre productions as well as the work of Slovenian directors in different Macedonian theatres has left considerable traces in the Macedonian theatre scene and significantly influenced its aesthetics.

In the period of its existence, the Yugoslav federation provided not only material support to professional theatre institutions, but also stimulated cultural collaboration among the federal republics. In their article on Macedonian-Slovenian relations in ballet and contemporary dance, Sonja Zdravkova Djeparoska and Aldo Milohnić explain that especially nonverbal forms of artistic expression, such as ballet and dance, were adequate communicators in a multinational and multilingual state as was the Socialist Yugoslavia. However, the processes of dissolution of the former Yugoslavia and the establishing of the independent states of Macedonia and Slovenia produced significant changes in the field of dance and opera theatre. The main characteristics of these changes were, on the one hand, a rapid diminishing of collaborations between national ballet and opera institutions, and on the other hand, a gradual increasing of cooperation between non-governmental organisations active in the creation, promotion and exchange of contemporary dance production. In the context of their article, Djeparoska and Milohnić also analyse the ratified agreements between Slovenia and Macedonia in the field of culture. The "Agreement on Cooperation in Education, Culture and Science between the Government of the Republic of Macedonia and the Government of the Republic of Slovenia," which was signed in 1993, provided an appropriate legal background for further normative acts that regulated concrete ways and forms of collaboration in culture. The main critique of the authors is that the level of intercultural exchange presupposed in these bilateral

agreements is rather modest and unambitious, especially in the field of dance where the exchange of folkloristic dance groups is explicitly stipulated while exchanges of ballet and contemporary dance performances are not mentioned at all.

Hristina Cvetanoska and Gašper Troha have labelled the sporadic presence of texts by Macedonian playwrights in the repertoires of Slovenian theatres and vice versa as “polite ignorance”. The exchange in the field of the dramatic text seems to be almost vanishing; in the period from 1990 till 2015, only six plays by Macedonian authors were staged in Slovenian theatres and eight plays by Slovenian ones in Macedonian theatres. Though at first sight it might seem to be a natural decline after the disintegration of the former Yugoslavia, the authors think that it can be only partly the case. In their article, they analyse the reasons for a reciprocal ignorance and detachment for the recent, contemporary dramaturgy between these two countries. In their opinion, the reasons for this indifference are neither the scarce translation nor unsuitable motives and themes. Their analysis of the dramatic texts staged in Macedonia and Slovenia shows some similarities in the motives that inspired the authors and motivated the directors to stage particular texts. Their conclusion is that the mutual “polite ignorance” is probably the result of a more general turn of Slovenian and Macedonian cultural policies characterised by the decreasing of interest in historically and geographically closer cultural environments and the increasing of interest in the EU, the USA, etc.

These academic papers are complemented by interviews with two artists: the first, with Macedonian director Slobodan Unkovski who works frequently in Slovenian theatres, and the second, with Slovenian dancer and choreographer Dejan Srhoj who has a lot of experience in joint, collaborative choreographic projects and co-productions between Slovenian and Macedonian nongovernmental organisations, including regional dance platforms, such as the Nomad Dance Academy.

The bilateral research project *Macedonian-Slovenian Theatre Relations (from 1990 until the Present)* gives us an opportunity to explore the theatre ties between Macedonia and Slovenia in the recent decades and the impact of social, economic and political circumstances on collaborative theatre practices. A number of renowned directors, choreographers, performers, composers, set and costume designers as well as entire ensembles from Macedonia visit Slovenia and vice versa. Our papers published in *Amfiteater* and *Ars Academica* are focused on a theoretical overview of their activities, on an analysis of the mutual reception, impact on repertoires, manners, poetics and aesthetics of theatre practices as well as on the potential collaborations that might follow in both directions. We hope that our research will contribute to a better understanding of the past processes of exchange and stimulate a more intensive collaboration between Slovenian and Macedonian theatre artists and institutions in the future.

Вовед во Македонско-словенечките театарски врски (1990-2015)

Алдо Милохник и Ана Стојаноска

Текстовите објавени во ова заедничко издание на *Amfiteater* (Љубљана) и *Ars Academica* (Скопје), беа развивани за време на двогодишниот (2017-2018) билатерален истражувачки проект *Македонско-словенечки театарски врски (од 1990 до денес)*, којшто беше изработен од страна на Факултетот за драмски уметности, Скопје и Академијата за театар, радио, филм и телевизија, Љубљана. Проектот беше поддржан од страна на Словенечката агенција за истражување и македонското Министерство за образование и наука. Главната цел на проектот беше одредување, запишување и проценување на заедничката соработка меѓу театарските уметници од двете земји. Истражувањето ги обедини сите полиња на изведбените уметности (драма, опера и балет/танц-театар), вклучувајќи посети од страна на индивидуалци и ансамбли. Рецепцијата, критиката и важните уметнички достигнувања остварени од овие уметници и уметнички институции беа, исто така, проучени од страна на македонските и словенечките истражувачи вклучени во проектот. Членови на македонскиот тим беа: Христина Цветаноска, Сашо Димоски, Драгана Милошевски-Попова, Ана Стојаноска (водител на тимот) и Соња Здравкова-Џепароска; членови на словенечкиот тим беа: Зала Добовшек, Алдо Милохник (водител на тимот), Маја Шорли и Гашпер Троха.

Конечните резултати од проектот беа презентирани на конференција организирана од страна на Факултетот за драмски уметности во Скопје, на 5.11.2018 година. Тоа беше прва академска конференција фокусирана исклучиво на Македонско-словенечките театарски врски во последните 25 години. Треба да се спомене дека за време на тој период, неколку други конференции беа посветени на билатералните (парцијално и регионални) културни соработки што се одржаа во Македонија и во Словенија. Ако споменеме само некои од нив, организирани од партнерите во проектот, презентирани во ова заедничко издание на *Amfiteater* и *Ars Academica*: Факултетот за драмски уметности – Скопје одржа неколку меѓународни театарски конференции (*Balkan Theatre Sphere, 2003; Intercultural Theatre, 2005; Theatre and Identity, 2006; Theatre and Memory, 2007*), каде што зедеа учество театролозите од Словенија, меѓу другите активни учесници, додека, пак, на најрецентната меѓународна конференција организирана од АГРФТ насловена како *Performing Arts, Migration, Politics: Slovenian Theatre as an Agent of Intercultural Exchange*; во рамки на Театарскиот фестивал во Марибор, 2015) каде што активно учество зеде

Ана Стојаноска со презентација на трудот посветен на македонско-словенечките театарски врски.¹

Македонија и Словенија речиси седумдесет години беа дел од иста држава: поаѓајќи од Кралството Југославија (меѓу двете светски војни), па сè до Социјалистичка Федеративна Република Југославија (1945-1991). Соработката во областа на културата и културолошката размена меѓу Словенија и Македонија во изминатите 25 години изградена е од релативно богати културолошки врски, воспоставени во претходните декади. Македонските и словенечките театри имаат своја сопствена историја на континуирани врски; врски кои се изградени врз сличните и блиските театарски традиции и постојаната желба за соработка. За време на институционализацијата на националните театри во заедничката држава, особено во времето пред и по Втората светска војна, тоа подразбираше наменско поврзување меѓу театарските центри од сите градови од поранешната заедничка држава. Во понатамошниот период овие врски беа одржувани благодарение на патувачките театри како и на визијата и посветеноста на неколку театарски ентузијастички. Во последните децении на минатиот век, врската меѓу Македонија и Словенија во театарска смисла беше градена главно низ заеднички учества на различни фестивали и посети од страна на респектабилни уметници од двете земји.

Заради различните ограничувања (во смисла на време, финансии и човечки ресурси) нашето истражување може да биде само пилот-проект што ќе постави темел за идните, посложени и подетални истражувања на темата. Една од најупотребливите алатки за идните истражувачи на македонско-словенечките театарски врски, развиена во рамки на овој проект, е дигиталната база на податоци која содржи информации за театарските уметници, изведувачи и институции кои учествувале во билатералната соработка во изминатите 25 години. Иако собравме различни податоци од различните извори (како што е *Словенечкиот театарски годишник* што го издава Словенечкиот театарски институт, првите верзии од македонската театарска база на податоци одржувана од страна на Факултетот за драмски уметности, Скопје, архиви и театарски документи, поверливи интернет-извори итн.) дадовме сè од себе за да ја изградиме целосната слика за оваа билатерална соработка и едновремено сме свесни дека оваа база на податоци е сè уште нецелосна и треба да биде подобрена. Затоа, би биле благодарни за исправките и/или додавките на податоци од страна на секоја од институциите или поединците кои можат да придонесат во истражувањето.

Собраните податоци од проектот беа обработени според неколку методолошки принципи поставени од страна на истражувачките групи. Главната поделба беше поставена меѓу гостувачки изведби и посети/гостувања (или соработки) на поединечни

¹ Ana Stojanoska. "Makedonsko-slovenske gledališke povezave" [Macedonian-Slovenian Theatre Relations]. Во *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, уредено од Barbara Orel. UL FF and UL AGRFT, 2017, pp. 281-306.

уметници. Гостувачките изведби, натаму, беа поделени во две поткатегории: прво, изведби од едната земја поканети од страна на театри во другата земја како честа практика на гостувања, и второ – изведби од едната земја кои биле во рамки на театарски фестивали во другата земја. Билатералната соработка меѓу поединци-уметници, исто така, беше поделена на две поткатегории: прво, уметници на краток (или наменски) престој, најчесто со цел учество во респективни театарски продукции или соработници на претставата, музиката и сл. (оваа група ја нарекуваме гости или „нерезиденти“) и второ, уметници кои доаѓаат од едната земја во другата и остануваат на одреден подолг период (повеќе години, ги нарекуваме резиденти). Овие поделби по категории и поткатегории беа важни методолошки алатки не само при собирањето на податоците, туку и при анализа на собраните податоци.

Иако можеби е нецелосна во сегашната состојба во која проектот се наоѓа, базата на податоци ни овозможува да ја извлечеме барем прелиминарната статистика. Најважното откритие при квантитативниот дел од истражувањето е фактот дека македонско-словенечката театарска размена е значително асиметрична во сите категории и поткатегории. Како што е тоа во познатиот опис на Бронислав Малиновски на „кула“, традиционална форма на размена меѓу Тробријандските острови, каде што два различни вида артефакти, константно патуваат во спротивен правец². Во македонско-словенечката театарска размена театарската размена најчесто претставите патуваат од Словенија до Македонија, додека поединечните театарски уметници преодоминантно патуваат од Македонија до Словенија. Мошне е очигледно ако ги споредиме податоците во базата на податоци: во периодот на кој се однесува истражувањето (1990-2015), 69 словенечка продукција учествувала на различните театарски фестивали во Македонија, додека само 33 македонски продукции зеле учество на словенечките театарски фестивали (како доаѓава, 13 македонски продукции биле поканети од страна на словенечките театри со цел да настапат како гости изведувачи на нивните сцени). Од друга страна, македонските уметници оствариле 227 поединечни соработки (105 како гости и 122 како резиденти) или просек од 8,4 соработки по сезона, додека нивните словенечки колеги учествувале во македонски продукции само 52 пати (сите како гости) или просек од 1,8 соработка по сезона.

Најчести професионални групи меѓу македонските театарски уметници кои редовно или повремено работеле во словенечките театри се: меѓу гостите, првите три професии се: автор на музика, режисер и оперски пејач, додека меѓу резидентите, две најчести професии се балетски играч/танчар и драматург. Во случајот на словенечки театарски уметници кои соработувале со македонските театри трите топ-професии меѓу гостите се драмски автор, режисер и танчар, но не можевме да детектираме ниту еден словенечки резидент во Македонија.

² Гердан од црвени школки во еден правец, бразлетни од бели школки во спротивниот правец. Види во: Bronislaw Malinowski. *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge, 1932, p. 81.

Зала Добовшек и Сашо Димоски, авторите на текстот за македонско-словенечката размена во контекст на театарските фестивали, го искористија квантитативниот методолошки пристап при анализирање на статистичките податоци. Од една страна, авторите го анализираа присуството на словенечките театарски продукции во различни театарски фестивали во Македонија, а од друга пак, присуството на македонските театарски продукции и театарски уметници во различни театарски фестивали во Словенија. Во заклучокот на трудот, тие ги презентираат кумулативните резултати од билатералното истражување, нагласувајќи ги најчестите навики на размена на македонските и словенечките театарски фестивали во последните 25 години. Два фестивали кои заслужуваат потенцирање во смисла на претставување на македонската театарска продукција во Словенија и обратно: словенечкиот фестивал *Ex Ponto* и македонскиот фестивал *MOT - Mlad Otvoren Teatar*. Во речиси дводецениското постоење на *Ex Ponto*, пред словенечката публика биле претставени различни жанрови, уметници, теми и формати од македонскиот театар. Основан во 1975 година, MOT е водечки македонски фестивал профилиран кон експерименталните театарски форми и сценски лаборатории. Специфичен феномен, детално анализиран во текстот на Добовшек и Димоски е постојаното присуство на СМГ (Словенско младинско гледалиште) на MOT; во набљудуваниот период, MOT бил домаќин на 25 продукции на СМГ. Овој импресивен број на гостувања е квантитативен индикатор на значајното влијание на словенечкиот театар во македонската театарска продукција. Импресивната бројка на гостувачки претстави на СМГ на MOT е исто така дел од пошироката тема елаборирана во трудот напишан од Сашо Димоски, Ана Стојаноска и Христина Цветаноска. Тоа е феноменолошка студија која ги анализира индивидуалните фактори на влијание на словенечкиот театар во македонската театарска продукција. Главниот фокус на авторите е влијанието на естетиката на СМГ (посебно низ постојаното присуство на MOT) и влијанието на неколку современи театарски режисери на поетиката и естетиката на македонскиот театар. Прецизното истражување на влијанието на словенечкиот театар на трендовите на македонскиот театар во последните три децении, ги води авторите до заклучокот дека влијанието на многуте гостувачки словенечки театарски продукции, како и работата на словенечките режисери во различни македонски театри има оставено значителна трага на македонската театарска сцена и сигнификантно влијание во неговата естетика.

Во периодот на своето постоење, Југославија овозможуваше не само материјална поддршка за професионалните театарски институции, туку и ја стимулираше културолошката соработка меѓу републиките на федерацијата. Во нивниот труд за македонско-словенечките врски во балетот и современиот танц, Соња Здравкова-Џепароска и Алдо Милохник го објаснуваат тоа дека, особено невербалните форми на уметничкото изразување, како што се балетот и танцот, беа соодветни комуникатори во мултинационалната и мултилингвалната држава, каква што беше Социјалистичка

Југославија. Но, процесот на распаѓањето на Југославија и формирањето на новите независни држави, Македонија и Словенија, предизвика значајни промени особено во полето на танцот и операта. Главната одлика на овие промени, од една страна, беше брзото ослабување на соработката меѓу националните балетски и оперски институции, а од другата страна – пораст на соработката меѓу невладините организации вклучени во создавањето, промоцијата и размената на современите танцови продукции. Во контекст на нивниот труд, Џепароска и Милохник, исто така ги анализираа ратифицираните договори меѓу Словенија и Македонија во полето на културата. Договорот за соработка во образованието, културата и науката меѓу Владата на Република Македонија и Владата на Република Словенија, потпишан во 1993 година обезбеди законска позадина за натамошни нормативни акти за регулирање на конкретни начини и форми на соработка во културата. Главната критика на авторите е дека степенот на интелектуална соработка во овие билатерални договори е скромн и неамбициозен, особено во полето на танцот каде што е загарантирана размената на фолклорните групи, додека размените во балетот и современите танцови изведби воопшто не се ни споменуваат.

Христина Цветаноска и Гашпер Троха го именуваат реткото присуство на текстови од македонски драмски писатели на реперотарите на словенечките театри, и обратно, како „љубезно игнорирање“. Размената на драмски текстови речиси исчезнува: во периодот од 1990 до 2015 г. само 6 текстови од македонски автори биле поставени на сцена во словенечките театри, додека 8 словенечки во македонските. На прв поглед тоа личи дека е природна реакција по распадот на поранешната Југославија, на што авторите сугерираат дека делумно е точно. Во нивниот текст, тие ја анализираат причината за реципрочното игнорирање и неприфаќање на современите актуелни драматски меѓу двете земји. Според нивното мислење, причините за индиферентноста не се ниту во преводите ниту во неприфатените мотиви и теми. Нивната анализа на драмските текстови поставени во Македонија и во Словенија покажува сличности во мотивите што ги инспирирале авторите и ги мотивирале режисерите да постават на сцена одредени текстови. Нивниот заклучок е дека заедничкото „љубезно игнорирање“ е најверојатно резултат на промената курсот на културалните политики на Словенија и на Македонија, вртејќи се од блискиот историски и географски интерес кон ЕУ, САД итн. Текстови од македонски драмски писатели ретко се поставуваат на репертоарите на словенечките театри, каков што е и обратниот случај. Овие научни трудови се заокружени со интервјуа на двајца уметници, прво, со македонскиот театарски режисер Слободан Унковски, кој често работел во словенечките театри, и потоа со словенечкиот танчар и кореограф Дејан Срхој, кој има големо искуство во заедничките, соработувачки кореографски проекти и копродукции меѓу словенечките и македонските невладини организации, вклучувајќи регионални танцови платформи, како што е Nomad Dance Academy.

Билатералниот истражувачки проект Македонско-словенечки театарски врски (од 1990 до денес) ни дава можност да ги истражиме театарските јазли меѓу Македонија и Словенија во минатите декади, како и влијанието врз социјалниот, економски и политички ориентир на соработката на ниво на театарски практики. Голем број реномирани режисери, кореографи, изведувачи, композитори, сценографи и костимографи, како и цели ансамбли од Македонија ја посетиле Словенија и обратно. Нашите текстови, развивани низ билатералниот истражувачки проект и објавени во заедничкото издание на *Amfiteater* и *Ars Academica* се фокусирани на теориското разгледување на овие активности, на анализа на заедничката рецепција, влијание врз репертоари, начини на изведба, поетики и естетики на театарските практики, како и потенцијални соработки што можат да следат во двете насоки. Се надеваме дека нашето истражување ќе придонесе кон подобро разбирање на процесите на размена од минатото и ќе стимулира посилна соработка меѓу македонските и словенечките театарски уметници и институции во иднината.

Uvod v makedonsko-slovenske gledališke vezi (1990–2015)

Aldo Milohnić in Ana Stojanoska

Prispevki v pričujoči skupni številki revij *Amfiteater* in *Ars Academica* so nastali v okviru bilateralnega projekta *Makedonsko-slovenske gledališke vezi (od leta 1990 do danes)*, ki je potekal dve leti (2017–2018) v sodelovanju med Fakulteto dramskih umetnosti iz Skopja in Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo iz Ljubljane. Projekt sta podprla Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Ministrstvo za izobraževanje in znanost Republike Makedonije. Glavni cilj projekta je bil ugotoviti, zapisati in oceniti sodelovanje gledaliških umetnikov iz obeh držav v obdobju 1990–2015. Raziskava je zajela vsa glavna področja scenskih umetnosti (dramo, opero in balet/ples), vključno z obiski posameznikov in celotnih ansamblov. Makedonski in slovenski raziskovalci, ki so bili vključeni v projekt, so proučevali tudi recepcijo, kritiko in pomembne umetniške dosežke teh umetnikov in institucij.¹

Končni rezultati projekta so bili predstavljeni na konferenci, ki jo je 5. novembra 2018 organizirala Fakulteta dramskih umetnosti v Skopju. To je bila prva znanstvena konferenca, ki je bila v celoti posvečena makedonsko-slovenskim gledališkim povezavam v zadnjih 25 letih. V tem obdobju so se vendarle zgodila tudi nekatera druga znanstvena in strokovna srečanja v Makedoniji in Sloveniji, ki so se ukvarjala z bilateralnim (delno tudi regionalnim) sodelovanjem v kulturi. Če omenimo le nekaj konferenc, ki sta jih organizirali partnerski instituciji v raziskovalnem projektu, katerega izsledke predstavljamo v tej skupni številki revij *Amfiteater* in *Ars Academica*: Fakulteta dramskih umetnosti iz Skopja je organizirala več mednarodnih konferenc o gledališču (*Balkanska gledališka sfera*, 2003; *Medkulturno gledališče*, 2005; *Gledališče in identiteta*, 2006; *Gledališče in spomin*, 2007), na katerih so sodelovali tudi raziskovalci iz Slovenije, medtem ko je na nedavni mednarodni konferenci *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav (v okviru Festivala Borštnikovo srečanje, 2015)*, ki jo je organizirala Akademija za gledališče, radio, film in televizijo iz Ljubljane, Ana Stojanoska predstavila referat o makedonsko-slovenskih gledaliških povezavah.²

¹ Članice in član makedonske raziskovalne skupine so bili Hristina Cvetanoska, Sašo Dimoski, Dragana Miloševski Popova, Ana Stojanoska (vodja tima) in Sonja Zdravkova Džeparoska; članici in člana slovenske raziskovalne skupine pa Zala Dobovšek, Aldo Milohnić (vodja tima), Maja Šorli in Gašper Troha.

² Stojanoska, Ana. »Makedonsko-slovenske gledališke povezave.« *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, ur. Barbara Orel, FF UL in UL AGRFT, 2017, str. 281–306.

Makedonija in Slovenija sta bili skoraj sedemdeset let del iste države: od Kraljevine Jugoslavije (med svetovnjima vojnoma) do Socialistične federativne republike Jugoslavije (1945–1991). Sodelovanje na področju kulture in kulturna izmenjava med Slovenijo in Makedonijo temeljita na sorazmerno bogatih kulturnih povezavah, vzpostavljenih v preteklih desetletjih. Makedonska in slovenska gledališča imajo lastno zgodovino nepretrganih povezav; povezav, zgrajenih na podobnih in sorodnih gledaliških tradicijah ter stalni želji po sodelovanju. V času institucionalizacije nacionalnih gledališč v skupni državi, zlasti v času pred drugo svetovno vojno in po njej, je to pomenilo namensko povezovanje gledaliških centrov iz mest nekdanje skupne države. V nekem drugem obdobju so te povezave vzdrževala potujoča gledališča ter vizija in posvečenost nekaj gledaliških navdušencev. V zadnjih desetletjih preteklega stoletja so se gledališke vezi med Makedonijo in Slovenijo večinoma gradile s skupno udeležbo na različnih festivalih in z obiski uglednih umetnikov iz obeh držav.

Zaradi različnih omejitev (v smislu časa, financ in človeških virov) je lahko naša raziskava le pilotski projekt, ki bo kvečjemu zagotovil solidno podlago za prihodnje zahtevnejše in podrobnejše raziskave na to temo. Eno najuporabnejših orodij za prihodnje raziskovalce makedonsko-slovenskih gledaliških povezav, razvito v okviru tega projekta, je digitalna podatkovna baza z informacijami o gledaliških umetnikih, uprizoritvah in institucijah, ki so bilateralno sodelovali v preteklih 25 letih.³ Čeprav smo zbrali različne podatke iz različnih virov (kot so *Slovenski gledališki letopis*, ki ga izdaja Slovenski gledališki inštitut, prva različica makedonske gledališke podatkovne baze, ki jo je pripravila Fakulteta dramskih umetnosti v Skopju, arhivi in dokumentacije gledališč, izbrani spletni viri itn.) in smo si močno prizadevali, da bi ustvarili čim popolnejšo sliko bilateralnega sodelovanja, se zavedamo, da je podatkovna baza še pomanjkljiva in bi jo bilo treba dopolniti. Zato bi bili hvaležni institucijam ali posameznikom, ki lahko prispevajo morebitne popravke in/ali dodatne podatke.

Podatke, ki smo jih zbrali v okviru projekta, smo obdelali v skladu z nekaj metodološkimi načeli, ki sta jih določili raziskovalni skupini. Glavna razdelitev je bila narejena med gostujočimi predstavami in gostovanji (ali sodelovanji) posameznih umetnikov. Gostujoče predstave so bile naprej razdeljene v dve podkategoriji, in sicer predstave iz ene države, ki so gostovale v drugi državi na povabilo posameznih gledališč iz te države, ter predstave iz ene države, ki so gostovale v drugi v okviru gledaliških festivalov. Bilateralno sodelovanje med posameznimi umetniki je bilo prav tako razdeljeno v dve podkategoriji, in sicer umetniki na kratkem (ali občasnem) obisku, najpogosteje z namenom sodelovanja v posameznih gledaliških produkcijah kot avtorji besedil, skladatelji ipd. (to skupino imenujemo *gostje* oziroma *nerезidenti*), ter umetniki, ki prihajajo iz ene v drugo državo in v njej bivajo več let (imenujemo jih *резidenti*). Te razdelitve v kategorije in podkategorije so bile pomembna metodološka orodja tako pri zbiranju podatkov kot pri njihovi analizi.

³ Baza je dostopna na spletnem naslovu www.fdu.ukim.edu.mk.

Ne glede na to, da je podatkovna baza v sedanji fazi projekta morda nepopolna, nam omogoča pripravo vsaj začasne statistike. Najpomembnejša ugotovitev v okviru kvantitativnega dela raziskave je dejstvo, da je makedonsko-slovenska gledališka izmenjava dokaj asimetrična v vseh kategorijah in podkategorijah. Podobno kot v primeru tradicionalne menjave na Trobriandskih otokih (»kula«), ki jo je orisal antropolog Bronislaw Malinowski,⁴ ko dve zvrsti dobrin nenehno potujeta v nasprotnih smereh, predstave najpogosteje potujejo iz Slovenije v Makedonijo, medtem ko gledališki umetniki večinoma potujejo iz Makedonije v Slovenijo. Ta ugotovitev izhaja iz primerjave zbranih podatkov: v obdobju, ki ga je zajela naša raziskava (1990–2015), je 69 slovenskih produkcij sodelovalo na različnih gledaliških festivalih v Makedoniji, medtem ko je samo 33 makedonskih produkcij nastopilo na slovenskih gledaliških festivalih (poleg tega so slovenska gledališča povabila še 13 makedonskih predstav, ki so gostovale na njihovih odrih). Po drugi strani so makedonski umetniki izvedli 227 posamičnih sodelovanj (105 kot *gostje* in 122 kot *rezidenti*) ali v povprečju 8,4 sodelovanja na sezono, medtem ko so njihovi slovenski kolegi v makedonskih produkcijah sodelovali le 52-krat (vedno kot *gostje*) in tako opravili v povprečju 1,8 sodelovanja na sezono. Najpogostejše poklicne skupine med makedonskimi gledališkimi umetniki, ki so redno ali občasno delali v slovenskih gledališčih, so med *gosti* režiser, avtor glasbe in operni pevec, medtem ko sta najpogostejša poklica med *rezidenti* plesalec in dramaturg. V primeru slovenskih gledaliških umetnikov, ki so sodelovali z makedonskimi gledališči, so v kategoriji *gostov* vodilni poklici dramatik, režiser in plesalec (v makedonskih gledališčih nismo zaznali prav nobenega slovenskega gledališkega umetnika, ki bi ga uvrstili v našo kategorijo *rezidentov*).

Pri pisanju prispevka o makedonsko-slovenskih izmenjavah v okviru gledaliških festivalov sta Zala Dobovšek in Sašo Dimoski izhajala iz zbranih kvantitativnih podatkov in njihove statistične obdelave. Avtorja analizirata prisotnost slovenskih predstav na gledaliških festivalih v Makedoniji in makedonskih na festivalih v Sloveniji, v sklepnem delu članka pa predstavita kumulativne rezultate bilateralne raziskave in izpostavita ključne značilnosti te oblike izmenjav v zadnjih 25 letih. Festivala, ki si zaslužita posebno omembo v smislu predstavitve makedonske gledališke produkcije v Sloveniji in obratno, sta slovenski festival Ex Ponto in makedonski festival MOT – Mlado odprto gledališče. V skoraj dveh desetletjih obstoja je festival Ex Ponto slovenski publiki predstavil različne umetnike ter zvrsti, teme in formate makedonskega gledališča. MOT, ki je bil ustanovljen leta 1975, je vodilni makedonski festival, naravnani k eksperimentalnim gledališkim oblikam in odrskim laboratorijem. Pojav, ki sta ga avtorja posebej izpostavila, je stalna prisotnost Slovenskega mladinskega gledališča (SMG) na MOT; v opazovanem obdobju je MOT gostil 25 produkcij SMG.

⁴ Ogrlice iz rdečih školjk v eno, zapestnice iz belih školjk pa v drugo smer; prim. Malinowski, Bronislaw. *Argonavti zahodnega Pacifika*. Aristej, 2018.

To impresivno število gostovanj SMG na festivalu MOT je hkrati del širše teme, ki so jo v posebnem članku obdelali Sašo Dimoski, Ana Stojanoska in Hristina Cvetanoska. V tej fenomenološki študiji avtorji analizirajo posamezne dejavnike vpliva slovenskega gledališča na makedonsko. Pri tem se osredotočajo na vplive estetike SMG (zlasti skozi njegovo kontinuirano prisotnost na festivalu MOT) in na vplive nekaterih sodobnih slovenskih gledaliških režiserjev na poetiko in estetiko makedonskega gledališča. Poglobljena raziskava vpliva slovenskega gledališča na gibanja v makedonskem gledališču v zadnjih treh desetletjih je avtorje pripeljala do sklepa, da so številna gostovanja slovenskih predstav pa tudi sodelovanja slovenskih režiserjev v različnih makedonskih gledališčih pustila opazne sledi na makedonski gledališki sceni in občutno vplivala na njeno estetiko.

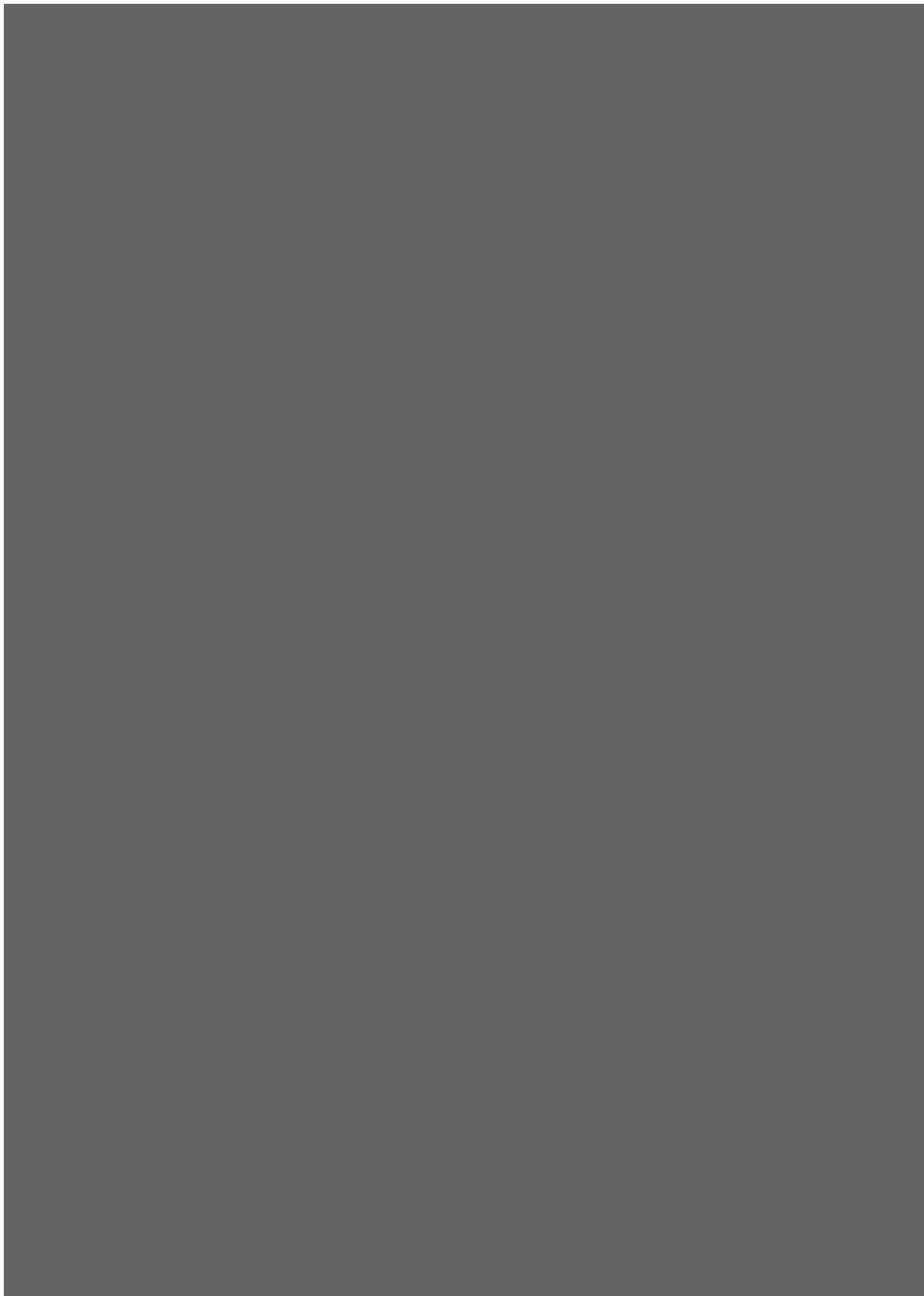
V času svojega obstoja je Jugoslavija poklicnim gledališkim institucijam nudila ne le materialno podporo, temveč je med republikami federacije spodbujala tudi kulturno sodelovanje. V njenem članku o makedonsko-slovenskih izmenjavah v baletu in sodobnem plesu Sonja Zdravkova Džeparoska in Aldo Milohnič razlagata, da so bile zlasti neverbalne oblike umetniškega izražanja, kot sta balet in ples, ustrezni komunikatorji v večnacionalni in večjezični državi, kakršna je bila socialistična Jugoslavija. Proces razpada Jugoslavije in oblikovanje novih neodvisnih držav, Makedonije in Slovenije, je povzročil pomembne spremembe zlasti na področju plesa in opere. Glavni značilnosti teh sprememb sta bili po eni strani hitro zmanjševanje sodelovanja med nacionalnimi baletnimi in opernimi institucijami ter po drugi strani krepitev sodelovanja med nevladnimi organizacijami, vključenimi v ustvarjanje, promocijo in izmenjavo sodobnih plesnih produkcij. Avtorja analizirata tudi bilateralni sporazum in poznejše programske dokumente o sodelovanju v kulturi, ki sta jih Makedonija in Slovenija ratificirali od svoje osamosvojitve do danes. *Sporazum o sodelovanju v izobraževanju, kulturi in znanosti med Vlado Republike Makedonije in Vlado Republike Slovenije*, podpisan leta 1993, je zagotovil zakonsko podlago za sprejem normativnih aktov za urejanje konkretnih načinov in oblik sodelovanja na področju kulture. Avtorja menita, da je raven medkulturnega sodelovanja, ki jo predvidevajo ti bilateralni sporazumi, žal preveč skromna in neambiciozna, zlasti na področju plesne umetnosti, kjer se izrecno ureja izmenjava folklornih plesnih skupin, medtem ko izmenjave na področju baleta in sodobnega plesa niso niti omenjene.

Besedila makedonskih dramatikov se redko uvrščajo na repertoarje slovenskih gledališč, enako je z uprizarjanjem slovenske dramatike v Makedoniji. Hristina Cvetanoska in Gašper Troha ta pojav imenujeta »vljudna brezbržnost«. Izmenjava dramskih besedil je tako rekoč zamrla: v obdobju med letoma 1990 in 2015 je bilo le šest besedil makedonskih avtorjev uprizorjenih na odrih slovenskih gledališč in osem besedil slovenskih avtorjev v makedonskih gledališčih. Čeprav je to na prvi pogled morda videti kot pričakovano zmanjšanje po razpadu nekdanje skupne države, avtorja

menita, da to ne drži povsem. V članku analizirata možne razloge tega vzajemnega ignoriranja in trganja vezi med državama na področju sodobne dramatike. Po njunem mnenju razlogi za to indiferentnost niso ne redki prevodi ne neprimerni motivi in teme dramskih besedil, saj njuna analiza besedil, ki so bila uprizorjena v Makedoniji in Sloveniji, kaže prav nasprotno. Avtorja skleneta, da je »vljudna brezbržnost« najverjetneje posledica splošnih sprememb v usmeritvah kulturnih politik Slovenije in Makedonije, za katere je značilno upadanje zanimanja za geografsko in zgodovinsko bližja okolja ter obračanje k EU, ZDA itn.

Znanstvene članke dopolnjujeta pogovora z makedonskim režiserjem Slobodanom Unkovskim, ki je pogosto delal v slovenskih gledališčih, ter s slovenskim plesalcem in koreografom Dejanom Srhojem, ki si je veliko izkušenj nabral s skupnimi koreografskimi projekti in koprodukcijami med slovenskimi in makedonskimi nevladnimi organizacijami, vključno s plesnimi platformami, kot je Nomadska plesna akademija (Nomad Dance Academy).

Bilateralni projekt *Makedonsko-slovenske gledališke vezi (od leta 1990 do danes)* je omogočil pilotno raziskavo gledaliških vezi med Makedonijo in Slovenijo v preteklih desetletjih ter analizo vpliva družbenih, ekonomskih in političnih razmer na bilateralno sodelovanje gledaliških institucij in posameznikov. Veliko število uglednih režiserjev, koreografov, performerjev, skladateljev, scenografov in kostumografov ter celotnih ansamblov iz Makedonije je obiskalo Slovenijo in obratno. Članki, ki so nastali v okviru bilateralnega raziskovalnega projekta in so objavljeni v skupni številki slovenske revije Amfiteater in makedonske revije Ars Academica, so osredotočeni na teoretsko obravnavo teh izmenjav, analizo vzajemne recepcije, vpliv na repertoarje, način izvedbe, poetike in estetike gledaliških praks pa tudi na potencialna sodelovanja, ki bi lahko sledila v obeh smereh. Upamo, da bo naša raziskava prispevala k boljšemu razumevanju procesov izmenjave v preteklosti in spodbudila sodelovanje med makedonskimi in slovenskimi gledališkimi umetniki ter institucijami v prihodnosti.



Articles / Статии / Razprave

The paper offers two perspectives for analysing this specific cultural collaboration based on statistical analyses of the data collected during the bilateral research project between Macedonia and Slovenia in the field of the theatre. On the one hand, the authors analyse the presence of the Slovenian theatre productions at the various theatre festivals in Macedonia, and, on the other, the presence of the Macedonian theatre production and theatre artists at different theatre festivals in Slovenia. In the conclusion, they present the combined results of the bilateral research, emphasising the most frequent exchange habits found in the Macedonian and Slovenian theatre festivals during the last 25 years. The total sum reveals a discrepancy in the bilateral collaboration: 69 Slovenian productions participated in the Macedonian theatre festivals; 33 Macedonian productions in the Slovenian theatre festivals and 13 Macedonian productions in various theatres in Slovenia. The international festivals Ex Ponto (Slovenia) and MOT (Macedonia) played a crucial role in this relation.

Keywords: theatre, festival, collaboration, production, Macedonia, Slovenia

The Theatre Bridge between Macedonia and Slovenia: Theatre Festivals

Zala Dobovšek and Sasho Dimoski

Introduction: A post-Yugoslav theatre bridge

Being part of the former Yugoslav federation for a long period of time, Macedonia and Slovenia have built a strong cultural collaboration, both bilaterally and with the other federal republics. Since 1991, the year when both countries became independent states, bilateral collaboration between Macedonia and Slovenia in the field of performing arts has continued with relatively high intensity through the exchange of theatre performances, work on co-productions, festival participations as well as the exchange of individual artists (actors, directors, costume and stage designers, composers, choreographers, etc.).¹ In this article we focus on the theatrical crossroads that are most crowded and accessible to Macedonian and Slovenian spectators, that is, theatre festivals, which also offer a social context. As Willmar Sauter puts it in his text about festivals as theatrical events: “A theatrical event is not only the encounter between a performance and its audience in a given place at a certain time, but includes also the complexities of the society in which it takes place. A theatrical event does not happen in a vacuum, but is closely related to such factors as aesthetics, the economy, education, attitudes, status, traditions, etc.” (“Festivals” 18–19). He goes on to “extend these aspects of the theatrical event to the scale of an entire festival”.

According to statistical data collected within the bilateral research project *Macedonian-Slovenian Theatre Relations (from 1990 until the Present)*, in the period 1990–2015 there were 46 Macedonian productions in Slovenia and 69 Slovenian performances in Macedonia. The article is thus structured in two parts. In the first part, we present all the different festivals and theatres that invited Macedonian theatre to Slovenia, that is, 33 productions at festivals and 13 guest performances at selected Slovenian cultural institutions. In the second part, we concentrate on Slovenian events in Macedonia, which were all organised within festivals. Again, we name all the festivals and list the theatres that toured to Macedonia since the independence of both states. In the conclusion, we expose the strongest connections between both states: the festivals *Ex Ponto* and *MOT*. In this article, the data has been arranged into tables to offer insight into the relational forms of the bilateral collaborations; especially to see the proportion

¹ For more on Macedonian-Slovenian theatre relations since 1913, see Stojanoska (“Makedonsko-slovenske gledališke povezave”).

between festivals and other guest performances in Slovenian theatres. The data referring to the Slovenian side of theatre production and festivals was collected from the *Slovenian Theatre Annual* published by the Slovenian Theatre Institute (SLOGI) which offers the best overview of the Macedonian and Slovenian collaborations. The data from Macedonia is based on an early version of the Macedonian theatre database maintained by Faculty of Dramatic Art, Skopje, archives and documentations of theatres, reliable internet sources, etc.

First Driveway: From Macedonia to Slovenia

The Macedonian theatre was presented to the Slovenian audience mostly within various international festivals. There were also a few “independent”, one-off guest performances at Slovenian national and other theatres such as: Slovenian National Theatre Drama Ljubljana (SNG Drama Ljubljana), the Drama of the Slovene National Theatre Maribor (Drama SNG Maribor), Slovene National Theatre Nova Gorica (SNG Nova Gorica), Mladinsko Theatre (Slovensko mladinsko gledališče), Celje People’s Theatre (Slovensko ljudsko gledališče Celje), Prešeren Theatre Kranj (Prešernovo gledališče Kranj), Cankarjev dom Cultural and Congress Centre (Cankarjev dom), most of the time based on a kind of bilateral “agreement”. As we will see, the most important role in collaborating with Macedonian theatre productions was played by the International Festival Ex Ponto (based in Ljubljana), followed by the Primorska Summer Festival (Slovenski primorski poletni festival), then Ljubljana International Festival of Pantomime (Ljubljanski mednarodni festival pantomime) and then a few guest performances at Maribor Theatre Festival (Festival Borštnikovo srečanje), Festival Exodus and the Week of Slovenian Drama (Teden slovenske drame). In the observed period, Slovenian festivals and individual theatres hosted 46 guest performances (including co-productions) from Macedonia.

Table 1. Slovenian festivals hosting Macedonian performances (1990–2015)

Slovenian festivals hosting Macedonian performances	Number of performances
Ex Ponto Festival	17
International Mime Festival in Ljubljana	3
Primorska Summer Festival	3
Kluže Festival	2
Week of Slovenian Drama	2
Maribor Theatre Festival	1

Slovenian festivals hosting Macedonian performances	Number of performances
European Month of Culture	1
Exodos International Festival	1
Festival Ljubljana	1
Mej(ni)fest – NETA Festival	1
International Philosophical Symposium Miklavž Ocepek	1
Total	33

Table 2. Slovenian theatres hosting Macedonian performances (1990–2015)

Slovenian theatres hosting Macedonian performances	Number of performances
Prešeren Theatre Kranj	3
Mladinsko Theatre	2
Slovene National Theatre Nova Gorica	2
Celje People's Theatre	2
Slovenian National Theatre Drama Ljubljana	1
Drama of the Slovene National Theatre Maribor	1
Cankarjev dom Cultural and Congress Centre	1
Koper Theatre (Gledališče Koper)	1
Total:	13

Ex Ponto (1993–2016)

The Ex Ponto International Festival was one of the most important theatre organisations which highly valued inter-cultural contacts between the countries of the former Yugoslavia. Ex Ponto was launched in 1993 (before other important international festivals in Slovenia such as Exodos (1995), City of Women (1995) and Young Lions (Mladi levi) (1998)) by the B-51 Cultural Society, whose work has been rooted from the outset in a solid humanistic, political and social foundation. At the beginning, Ex Ponto was a festival with minimal financial support but a huge amount of enthusiasm and strong belief. Focusing on maintaining connections with other parts of the former Yugoslavia and South-Eastern Europe, the annual Ex Ponto festival presented national and international contemporary theatre and performing arts works. Ex Ponto was also a member of the New European Theatre Action (NETA) and since November 2007 served as the seat of the NETA

Secretariat. "During its over 16 years of activity, Eš Ponto has succeeded to achieve its initial goal to stimulate communication and international cooperation and exchange between the Balkans and other East European countries, as well as with Western Europe, through presenting contemporary theatre and performing and visual arts productions to Slovene and international audiences" ("Depot: Eš Ponto", online).

According to Ana Perne, the festival's name already announces its aim – to build a bridge between former republics of Yugoslavia. She points out the tendency of Eš Ponto to be a highly multimedia festival, at least during the first decade. Eš Ponto had two main programme components: first, to retain connections not only *with* but also *between* the republics of former Yugoslavia (which have been burdened with nationalism, ethnic conflicts and economic difficulties) and second, "to acquaint the Slovenian audience with their performing trends and wider social situation" ("Družbenokritični angažma" 195). The painful context of war gave Eš Ponto the impulse to give these kinds of political (and yet intimate) themes a place and time to be seen, articulated, interpreted. Especially at the very beginning, the festival always included all nations from former Yugoslavia, later, it also invited artists from other countries (Romania, Bulgaria, Hungary, etc.). In the second part of her article, however, Perne becomes more critical, saying that the programme of Eš Ponto was focused on new approaches in performing art – yet every year it became more and more disperse, sometimes giving the impression that its programme was made almost by chance. According to Perne, by trying to attract a wider audience, Eš Ponto put a greater emphasis on quantity instead on quality (199).

The New European Theatre Action (NETA) was established in Nova Gorica, Slovenia, in 2005, with an aim to promote cultural co-operation between European countries (including Macedonia) by exchanging performances, artists and engage in publishing projects. NETA became a big and crucial part of the Eš Ponto programme and art politics. According to the portal *Culture.si*, "NETA seeks to remove the obstacles which stand in the way of creating a 'no-visa/no-border cultural space' for theatre and to enhance general cultural co-operation."²

² The same portal describes NETA as follows: "In 2014 the NETA network comprises 69 theatres and festivals from 20 European countries. [...] The idea of setting up a professional European theatre network was first raised in November 2004 at the inaugural meeting of representatives of theatres and festivals from Albania, Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, Montenegro, Croatia, Macedonia, Russia, Slovenia, Serbia, and Turkey, which was held in Bitola, Macedonia. Striving to overcome local, regional, and national interests in a sense of developing synergies on a European level, NETA members engage in international co-productions and exchange of performances, thus contributing to cultural diversity and intercultural exchange" ("New European Theatre Action").

Table 3: Macedonian theatre productions (excluding co-productions) at the Festival Ex Ponto (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	YEAR
National Theatre Kumanovo	V. Plavevski: <i>Break up</i>	2003
Turkish Drama Theatre Skopje	W. Shakespeare: <i>The Tempest</i>	2005
National Theatre Vojdan Chernodrinski, Prilep	B. Brecht: <i>Drums in the Night</i>	2008
Skopje City Theatre	S. Beckett: <i>Krapp's Last Tape</i> (performed at Festival Kluže)*	2009
Sofija Ristevska	V. Andovski: <i>Border</i>	2009
Sofija Ristevska	<i>Dirty Stories</i>	2009
Small Drama Theatre, Bitola	D. Dukovski: <i>Other Side</i> (performed at Festival Mej(ni)fest – Neta Festival)	2009
National Theatre Vojdan Chernodrinski, Prilep	B. Brecht: <i>The Caucasian Chalk Circle</i>	2011
Small Drama Theatre, Bitola	F. G. Lorca: <i>The House of Bernarda Alba</i>	2012
The Theater of an Actor, Skopje; Intercult, Stockholm	Plato: <i>The Apology by Socrates</i>	2012
Small Drama Theatre, Bitola; Drama-Puppet Theater Vratza, Bulgaria	E. Ionesco: <i>The Chairs</i>	2013
National Theatre Vojdan Chernodrinski, Prilep	B. Brecht: <i>Schweik in the Second World War</i>	2014

* The Kluže Festival was produced by the B-51 Cultural Society, which also founded the Ex Ponto International Festival.

In Table 3, we see that during almost two decades of its existence, Ex Ponto presented not only many different genres, artists, themes and formats of Macedonian theatre but also its ideological and artistic shapes to the Slovenian audience, although the guest performances were mostly from national institutions (National Theater Kumanovo, Skopje City Theater, National Theater Vojdan Chernodrinski, Prilep, etc.) and based on some classical, well-known playwrights (Plato, Shakespeare, Lorca, Brecht, Beckett, Ionesco, among others).

International Mime Festival in Ljubljana (2003–2006)

The short-lived International Mime Festival in Ljubljana also played an important role in hosting Macedonian performance artists in Slovenia. The first edition of the festival happened in 2003, its aim was to establish pantomime as equivalent to other performing art practices and genres as well as to make a step in the wider popularisation of

pantomime as such. The festival collaborated with two Macedonian pantomime artists between the years 2004 and 2006. Vojo Cvetanovski (1981), who performed twice at the festival, graduated in 2003 from the National Academy of Theatre and Film Arts “Krstov Sarafov” in Sofia. Trajče Gjorgiev (1967), who performed at the festival in 2006, graduated from the Faculty of Drama Arts in Skopje and since 1997 has been working in the Macedonian National Theatre (MNT). Working with deaf people for seven years in the field of mime, he has produced seven performances with this community.

Table 4. Macedonian theatre productions at the International Mime Festival in Ljubljana (1990–2015)

PANTOMIME ARTIST	PERFORMANCE	YEAR
Vojo Cvetanovski	<i>Imagination</i>	2004
Vojo Cvetanovski	<i>Love tales/stories</i>	2005
Trajče Gjorgiev	<i>Human</i>	2006

Maribor Theatre Festival

In the period 1990–2015, the Maribor Theatre Festival first hosted a Macedonian guest performance in Slovenia in its accompanying programme in 1993, the performance by Akademski teatarski laboratorij, Skopje, which staged Žanina Mirčevska’s play *Dream* (Son). Since then, the Maribor Theatre Festival, the oldest and the most prominent theatre festival in Slovenia, has never hosted any performance from Macedonia – despite the fact that its focus has become strongly international in the last decade.

The Week of Slovenian Drama (1971–)

The Week of Slovenian Drama is the central festival for performances of Slovenian plays, organised annually by the Prešeren Theatre Kranj with the support of the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia and the Municipality of Kranj. It encourages the staging of performances of national drama as well as its production, promotion and presentation abroad. To achieve that, the festival cooperates with Slovenian and international theatres and theatre institutes.³ The Week of Slovenian Drama also presents Slovenian playwrights’ works staged abroad.

³ Important contributions to the encouragement of creating Slovenian drama are annual playwriting workshops, mentored by renowned Slovenian and foreign playwrights, reading performances and presentations of the nominated plays and cooperation with the Academy of Theatre, Radio, Film and Television and the Faculty of Arts, both of the University of Ljubljana. The festival started in 1971.

The Week of Slovenian Drama hosted the most recent Macedonian guest performance in Slovenia till now. It was *The Gorge* (Žrelo) by Žanina Mirčevska, a Macedonian playwright and dramaturg who has been based in Slovenia for more than two decades. Mirčevska's play, subtitled as "drama-grotesque," was staged by Drama Theater Skopje in 2014. In Slovenia, the play was nominated for the annual Slavko Grum Award for the best new Slovenian play and had its first production at SNT Drama Ljubljana in 2009.⁴ It was described as "one of the most original Slovenian texts to appear in the past couple of years" and as "a humorous, original and bold comment on the globalised world" ("Žanina Mirčevska", online). In this play, we can find a certain subtext of the author's double identity position; she is an ethnic Macedonian, based in Slovenia who in this case describes some basic Slovenian national "archetypes" while the play is being staged in a Macedonian theatre in Skopje.

Only one other author appears in this context – Dušan Jovanović (also a theatre director and essayist), whose drama was staged at the National Theatre Kumanovo (1993) and was presented to Slovenian public in 1994. His *Antigone* (as part of his *Balkan Trilogy*) stands for one of the most important plays in the Slovenian history of drama because of its strong political and yet symbolical message and connotations. As the play is set in the middle of wartime, in the centre of a besieged town, the gesture of producing this performance in Macedonia and presenting it in Slovenia – during a period when the war in ex-Yugoslavia was at its most intense – was extremely important, both politically and artistically.

Table 5. Macedonian theatre productions at the Week of Slovenian Drama (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	YEAR
National Theatre Kumanovo	D. Jovanović: <i>Antigone</i>	1993
Drama Theatre Skopje	Ž. Mirčevska: <i>The Gorge</i>	2014

Exodos (1995-)

In the next case, we see the rare occurrence of a dance performance from Macedonia to be hosted at a Slovenian festival. In 2011, Dance Studio Zodijak (Prilep) came to the Exodos Festival in Ljubljana with the performance *Bug's*, featuring the Macedonian artist Kire Miladinovski. In 1998, Miladinovski established Zodijak, a dance studio for research, production and education in contemporary dance. He received the Best Choreography Award at the state festival for modern dance Mak Dance, Kumanovo. In 2008, he

⁴ For further data and analysis of Macedonian-Slovenian plays see article by Gašper Troha and Hristina Cvetanoska in this issue.

was a Nomad Dance Academy⁵ student and the following year, he participated in the scholarship programme DanceWEB as part of Impulstanz in Vienna. *Bug's*, named after the famous Las Vegas Drag Queen bar, is a performance inspired by marginalised groups in the heterosexist societies, representing the imagery through which imagination, concentration and outward appearance develops.

The Exodos International Festival of Contemporary Performing Arts was established in 1995 and was always directed to give a mixture of practical, theoretical and educational aspects. As the main programme was always rounded out with other festival formats such as discussions, round tables, workshops or interventions into the public space, non-drama performing practices were consistently included (performances, lecture performances, contemporary dance, physical theatre, etc.). From 1999 till 2011, Exodos Institute organised the festival annually; the following editions have been biennial, following sudden financial cuts from Ministry of Culture (it lost about 2/3 of its previous budget), which threatened its existence. Anyway, it has made many connections and connected international projects and until now has presented more than 600 artists from all continents, including Macedonia.

The Primorska Summer Festival (1993-)

In the years 1997–99 Macedonian theatre production frequently attended the Primorska Summer Festival, launched in 1993 as a co-production with the Koper Theatre. The main goal of the festival is to present performances in the specific natural ambient of the Slovenian coast and local city architecture. The summer period gives an opportunity to perform outdoors, in the wider public sphere, not only to get away from the black box format, but also and mostly to discover and redefine some interesting historical spots in different towns – infiltrating them with performances. We could say that a strong purpose of the festival is to re-create towns by spreading out different performative spaces.

Table 6. Macedonian theatre productions at the Primorska Summer Festival (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	YEAR
Youth Cultural Center Skopje MKC, Skopje	G. Stefanovski: <i>Bacchanalia</i>	1997
Youth Cultural Center Skopje MKC, Skopje; Eurokaz, Zagreb	<i>Caesar</i>	1998
National Theatre Bitola	Alexander Morfov: <i>Decameron, or Blood and Passion after Boccaccio</i>	1999

⁵ See an interview with Dejan Srhoj in this issue. He is a freelance performer who works in the field of contemporary dance and is actively involved in developing programmes for the Nomad Dance Academy network which he co-founded.

Two of the three performances came from the Youth Cultural Center (Mladinski kulturni centar MKC), based in Skopje. Opened in 1972, in the recent years, MKC has become an alternative venue for numerous events: concerts, exhibitions, performances, festivals ... MKC offers a wide range of events for all age groups and interests, supporting the non-mainstream scene and especially the young artists from Macedonia.

Guest performances in theatres

Although the vast majority of guest performances from Macedonia were presented at festivals, some of them were hosted by Slovenian theatres as well. Evidently, there was a huge lack of Macedonian presence in Slovenia during the period 1995–2002, when there was no guest performance at all. Most of the events involved national theatres from Macedonia which were hosted by various institutional theatres in Slovenia (Slovene National Theatre Nova Gorica, the Drama of the SNT Maribor, SNT Drama Ljubljana, Celje People's Theatre, Prešeren Theatre Kranj, etc.).

Table 7. Macedonian theatre productions at various Slovenian theatre institutions (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	HOSTING THEATRE	YEAR
Academia Stage Laboratory, Skopje	Ž. Mirčevska: <i>Dream</i>	SNT Drama Ljubljana	1993
Albanian Drama, Skopje	B. Brecht: <i>Baal</i>	Cankarjev dom Cultural and Congress Centre	1994
National Theatre Bitola	R. Krle: <i>Money Kills</i>	SNT Nova Gorica	2003
National Theatre Bitola	R. Krle: <i>Money Kills</i>	Mladinsko Theatre	2003
Macedonian National Theatre, Skopje	D. Dukovski: <i>Balkan Is not Dead</i>	Drama of the SNT Maribor	2003
Tanec, Skopje	Tanec	Prešeren Theatre Kranj	2003
Macedonian National Theatre, Skopje	H. Pinter: <i>The Caretaker</i>	Celje City Theatre	2004
National Theatre Bitola	A. P. Chekhov: <i>Three Sisters</i>	SNT Nova Gorica	2004
National Theatre, Kumanovo; Global Theatre, Ljubljana	S. Stanescu: <i>Balkan Blues</i>	Mladinsko Theatre	2004
National Theatre Shtip	T. Kosi: <i>Metamorphoses</i>	Celje City Theatre	2005
Tanec, Skopje	Tanec	Prešeren Theatre Kranj	2006

THEATRE	PERFORMANCE	HOSTING THEATRE	YEAR
Theatre 57, Skopje	I. Čulakovski: <i>Blood Wedding</i>	Prešeren Theatre Kranj	2006
Ljupčo Todorovski - Upa	N. Simon: <i>Anniversary</i>	Koper Theatre	2008

Second driveway: from Slovenia to Macedonia

The theatre collaboration between Macedonia and Slovenia in terms of Slovenian theatre participation at the theatre festivals in Macedonia can be divided into three general segments:

1. Participation of the Mladinsko Theatre at the Youth Open Theatre (MOT);
2. Participation of different Slovenian theatres at Ohrid Summer Festival;
3. Participation of different Slovenian theatres at other festivals in Macedonia.

These three topics sketch the influence that the Slovenian theatre production has on the Macedonian theatre production, emphasising the influence of the new theatre methods presented by the Slovenian theatres at the Macedonian festivals. On the other hand, the participation of the various Slovenian theatres at the Macedonian festivals is the most important cultural cohesion accomplished by the two countries. Strong ties developed through the constant presence of Slovenian theatres at Macedonian festivals, especially the Mladinsko at MOT, can help us to shed light on the Mladinsko's influence on the way theatre is both produced and interpreted in Macedonia in the last two decades.

Mladinsko Theatre and Youth Open Theatre (MOT)

The Mladinsko Theatre was established in 1955 as the first professional theatre for children and youth in Slovenia. The main switch of the theatre's profile happened around 1980 when the innovative performative procedures started to attract different age audiences which made the Mladinsko one of the leading stage laboratories in this part of Europe.⁶ Having this laboratory profile as a trademark of the repertoire, the Mladinsko's stage productions have been determined as the most attractive in the region in the sense of the development of the experimental stage language. The directors who have marked the Mladinsko's profile as innovative as shown in the recent history of the theatre are all unique postdramatic directors with an authentic approach to building their own stage semantics; this trait has been one of the channels of influence of the Slovenian theatre

⁶ More about the history of the Mladinsko Theatre in Toporišič et al.

production on the Macedonian one. The Mladinsko's performances shown at MOT have pointed to the importance of finding a new way of thinking about theatre's contemporary meaning, as shown in the article about the Mladinsko's influence on the Macedonian stage productions in this issue. A main characteristic that has been continuously displayed in the structure of the theatre performances is the importance of the actor's approach to the body as a linguistic instrument on the one hand, and the poly-semantics of the audio-visual design of the productions on the other. These stage laboratories have brought to audiences new and fresh focalisations of the theatre's components: the importance of the intellectual method (multilingual) in the director's approach to the chronotope on which the performance is based on (emphasising the case of Tomaž Pandur's presence at the different theatre festivals in Macedonia, beginning from MOT); the innovative approach to the body in all the linguistic possibilities and all the other reasons for the Mladinsko's self-definition of being "Not just a theatre".

Founded in 1975, MOT is the leading Macedonian festival profiled as festival of experimental theatre forms and stage laboratories; logically, it becomes the spot where the Mladinsko feels at home.⁷ In its history, MOT has been presenting the work of many important European stage directors, including ones from Slovenia: Tomaž Pandur, Diego de Brea, Tomi Janežič, Vito Taufer and others who have strongly influenced the Macedonian stage production over various periods. Having MOT as a display of the stage laboratories and a way on which the European stage production heads to, Slovenian stage directors have directly created part of the contemporary Macedonian theatre productions: de Brea at the National Theatre in Bitola and at the Turk Theatre in Skopje, Janežič at the Macedonian National Theatre, and Pandur at the Macedonian National Theatre, although his *King Lear* unfortunately never premièred due to his death.

Since 1983, with the first participation of the Mladinsko at MOT with *Class Enemy*, all further participations of the Mladinsko at MOT became one of the most expected events for the audience.

Table 8: The Mladinsko Theatre at MOT (1990–2015)

PERFORMANCE	YEAR (staged at MOT)
B.-M. Koltès: <i>Roberto Zucco</i>	1995
I. Buljan, Z. Klavdija: <i>Butterendfly</i>	1995
E. Filipčič: <i>The Puzzle Home</i>	1996
Ž. Mirčevska: <i>A Place I've Never Been</i>	1996
V. Taufer: <i>Silence Silence Silence</i>	1996

⁷ More about the history of MOT in Nikodinovski Bish.

PERFORMANCE	YEAR (staged at MOT)
Strindberg: <i>Miss Julie</i>	1997
E. Hrvatin: <i>Male Fantasies</i>	1997
B.-M. Koltès: <i>In the Solitude of Cotton Fields</i>	1998
D. Zlatar Frey: <i>Tirza</i>	1998
<i>Who's Afraid of Tennessee Williams? (talk show)</i>	1999
V. Yerofeyev/M. Oblak: <i>Moskovsk</i>	1999
Shakespeare: <i>A Midsummer Night's Dream</i>	2000
A. Jarry: <i>Ubu</i>	2002
P. Weiss: <i>Marat/Sade</i>	2003
A. Chekhov: <i>Three Sisters</i>	2004
P. Handke: <i>Kaspar</i>	2005
B. Strauss: <i>The One and the Other</i>	2006
T. Štivičić: <i>Fragile!</i>	2009
O. Frljić: <i>Damned Be the Traitor of His Homeland!</i>	2010
P. P. Pasolini: <i>Amado Mio</i>	2010
Dostoevsky: <i>Crime and Punishment</i>	2011
N. Alen: <i>Nijinsky's Last Dance</i>	2011
K. Mann: <i>Mephisto</i>	2012
Visconti, D'Amico, Medioli: <i>L'Innocente</i>	2013
A. E. Skubic: <i>Pavla Above the Precipice</i>	2014

The importance of the Mladinsko Theatre's presence at MOT is seen in the aesthetic innovation for which the Mladinsko is very well-known in Europe. In this way, the Mladinsko's impact on the Macedonian theatre production is reflected in the new directorial approaches and methods seen on the different Macedonian stages, as well as in the possibility for co-production between the Mladinsko Theatre and the Macedonian theatres. However, the first co-production happened only recently, the one between Theatre Dzinot (Veles) and the Mladinsko in 2016.⁸ It premiered at the Impact Festival in Veles and in the same year participated in the Festival of Antique drama Stobi and MOT, but unfortunately it did not appear at any Slovenian festival or theatre.

Beside the participation of the Mladinsko in MOT, in the period 1990–2015 there are 15 other productions of Slovenian theatres that appeared at MOT:

⁸ It was *Phaedra* by Sasho Dimoski, directed by Aleksandar Ivanovski, with Maruša Oblak from the Mladinsko Theatre in the leading role.

Table 9. Slovenian theatres at MOT (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	YEAR
SNT Drama Ljubljana	D. Jovanović: <i>Antigone</i>	1993
Glej Theatre, Ljubljana	<i>Every Word a Gold Coin's Worth</i>	1995
Glej Theatre, Ljubljana	M. Kleč: <i>Xanax</i>	1996
Glej Theatre, Ljubljana	<i>Hamlets 'n' Roses</i>	1996
Glej Theatre, Ljubljana	Grapefruit: <i>Elvis de luxe</i>	1997
Cankarjev Dom, Ljubljana	<i>Melancholic Thoughts</i>	1998
Glej Theatre, Ljubljana	<i>Jesus F.</i>	1998
Mladinsko Theatre, MKC and Eurokaz Zagreb	Shakespeare, Brecht, Krum, Georgievski, Garvanlieva: <i>Caesar</i>	1998
Cultural Association B-51 (Ex Ponto), Ljubljana; Intercity Festival, Florence; Théâtre Saint Gervais, Genève	R. Garcia: <i>In a certain moment of life you should definitely stop the nonsense</i>	2007
Via Negativa	<i>Viva Verdi</i>	2008
EnKnapGroup	<i>In Between (Earth and Sky)</i>	2008/09
Glej Theatre, Ljubljana	D. Avdić: <i>Bridge over Blood</i>	2010
Maska, Ljubljana	<i>All Together Now!</i>	2014
Maska, Ljubljana	J. Rusjan: <i>Škrip Inc.</i>	2014
Prešeren Theatre Kranj, Ptuj City Theatre	<i>Dead Man Comes for his Sweetheart</i>	2016

To summarise the data, in the period 1990–2015, MOT hosted 40 Slovenian theatre productions which indeed is an important number of theatre performances structured in the methods of theatre laboratories and stage experiments. This makes MOT the most important platform for presentation of the Slovenian theatre production in Macedonia.

Ohrid Summer Festival as host of Slovenian theatre productions

Ohrid Summer Festival, founded in 1961, is the most important Macedonian international festival.⁹ Organised in two main programmes (drama and music), Ohrid Summer Festival has hosted renowned contemporary stage artists, composers and instrumentalists from all over the world. In the period 1990–2015 the festival hosted the following Slovenian productions:

⁹ More about Ohrid Summer Festival at www.ohridskoletio.com.mk.

Table 10. Slovenian productions at Ohrid Summer Festival (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	YEAR
Academy of Theatre, Radio, Film and Television	Aeschylus: <i>Darius at the Tomb</i>	1993
Mladinsko Theatre	E. Filipčič: <i>Home Joys</i>	1996
SNT Nova Gorica	E. Ionesco: <i>The Bald Soprano</i>	1997
Mladinsko Theatre	Bernard Marie Koltès: <i>In the Solitude of Cotton Fields</i>	1998
SNT Nova Gorica	C. Goldoni: <i>Fishermen's Fights</i>	2003
SNT Drama Ljubljana	E. Ionesco: <i>Waiting for Godot</i>	
SNT Maribor (Ballet Ensemble)	<i>Romeo and Juliet</i> ballet	2006
Pandur Theaters, Ulyssis Theatre and Festival Mittelfest	L. Pandur: <i>Tesla Electric Company</i>	2007
SNT Drama Ljubljana	Molière: <i>Tartuffe</i>	2008
SNT Drama Ljubljana	E. Lubitch: <i>When I was Dead</i>	2013
SNT Drama Ljubljana	G. Stefanovski: <i>Figurae Veneris Historiae</i>	2015
SNT Drama Ljubljana	S. I. Witkiewicz: <i>The Crazy Locomotive</i>	2016

The twelve Slovenian productions that have participated in the official selections of the festival's editions prove that the collaboration between Macedonia and Slovenia has been very important for sustaining the international profile and meaning of this festival.

Other participations of Slovenian theatre productions at Macedonian theatre festivals

In the period 1990–2015, several festivals hosted a total of seventeen Slovenian theatre productions. Four Slovenian performances, all of them from SNT Drama Ljubljana, were guests at the Spring Festival in Skopje:

Table 11. Slovenian Theatres at the Spring Festival (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	YEAR
SNT Drama Ljubljana	L. Tolstoy: <i>Ana Karenina</i>	2006
SNT Drama Ljubljana	V. Bartol, D. Jovanović: <i>Alamut</i>	2006
SNT Drama Ljubljana	Dostoyevsky: <i>The Brothers Karamazov</i>	2006
SNT Drama Ljubljana	Christopher Marlowe: <i>Edward II</i>	2006

In the same period, four Slovenian productions were part of the official selection of the Festival *Risto Shishkov* in Strumica. The festival, founded in 1992 as memorial festival to the great Macedonian actor Risto Shishkov and profiled in the chamber stage festival model, marks four Slovenian productions in the observed period:

Table 12. Slovenian theatre productions at the Festival Risto Shishkov (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	YEAR
Mini Teater Ljubljana	L. Jankovič: <i>Like me</i>	2008
Muzeum, Ljubljana	B. Novakovič: <i>Source Image</i>	2012
Mini Teater Ljubljana	E. Ionesco: <i>The Chairs</i>	2013
Slovenian Theatre Institute (SLOGI)	M. Knez: <i>Irena! No, I can't anymore!</i>	2016

The Impact Festival, founded in 2011 in Veles and designed as a stage laboratory platform for experimental theatre, presented in its very short history four theatre productions from Slovenia.

Table 13. Slovenian productions at the Impact Festival (1990–2015)

THEATRE	PERFORMANCE	YEAR
Mladinsko Theatre	M. Oblak: <i>Diva, Saint, Mother, Bitch</i>	2011
Glej Theatre	N. La Bute: <i>Reasons to be Happy</i>	2011
Mladinsko Theatre	M. Tompkins: <i>Wind of Foolery</i>	2014
Mladinsko Theatre	U. Kaurin, V. Weis: <i>Hero 1.0</i>	2014

The Monodrama Festival in Bitola, founded in 2001 and determined in its title, hosted one Slovenian production in 2013: ŠKUC Theatre's *The Case of Inge M.* by Heiner Müller. In addition, two dance festivals (LocoMotion and Tanc Fest) hosted four Slovenian dance productions.¹⁰

Marking the theatre bridge: a general picture

In the period 1990–2015, 69 stage productions were part of the official selections in various theatre festivals in Macedonia, most of them at MOT. The fact that Mladinsko's productions, labelled as forms of experimental theatre and stage laboratories are most frequent participants at theatre festivals in Macedonia speaks about the impact

¹⁰ For a more detailed elaboration see article by Sonja Zdravkova Djeparoska and Aldo Milohnić in this issue.

they have on the Macedonian theatre productions, especially those oriented towards experimenting with direction and acting, as well as audio-visual stage design.

Conclusion: Defining the festival theatre bridge

To summarise the facts of the research, the theatre bridge between Macedonia and Slovenia and vice versa, in the frame of bilateral festival participation, we see that 69 Slovenian productions have participated in the Macedonian theatre festivals, and 33 Macedonian productions have been part of the selection of the Slovenian theatre festivals (plus 13 as individual guest performances staged at various Slovenian theatres). These numbers show that the Slovenian presence at the Macedonian theatre festivals is quite stronger than the Macedonian one at the Slovenian festivals. This disproportion opens the question of lack of proportion in the bilateral cooperation, which guides us to finding different models of equalisation and invigoration of the Macedonian presence at the Slovenian theatre festivals. On the other hand, the strong connection between the Mladinsko and MOT points to an important theatre bridge which has made a serious impact on the Macedonian authors/productions through the history of the collaboration. Through the importance of the laboratory approach to the stage production, the Macedonian theatre has gained several strong partners, authors/directors that have shaped the contemporary Macedonian theatre production, especially through placing the postdramatic techniques on different Macedonian theatre stages. Emphasising the method of *textual reduction* (Lehmann 78) in the case of de Brea, as well as the so-called *perfume distillation method* (Lukić) in the case of Pandur, the appearances of these directors at the various theatre festivals has influenced new paths for exploring the contemporary theatre possibilities and stage innovations in the wide approach to the theatre. The participation of the Slovenian theatre productions in the Macedonian theatre festivals marks an important bridge through which the Macedonian theatre production develops into more open, experimental performances that can be marked as postdramatic.

The Ex Ponto Festival played a key role in presenting Macedonian theatre to the Slovenian audience; 17 Macedonian theatre performances were part of its programme. This number is half of all Macedonian performances hosted at Slovenian theatre festivals. The international festival Ex Ponto was one of the most important theatre organisations which highly valued inter-cultural contacts between the countries of the former Yugoslavia. Without this festival, the Slovenian audience would have been strongly deprived of seeing former and contemporary tendencies in Macedonian performing arts. On the other hand, it remains an open question if the Macedonian performances shown at Ex Ponto were really representative ones; as the festival's policy in general did not always emerge from the intent to show the "best of".

Sadly, the selection of festival performances depended mostly on the financial (dis)ability and sometimes also on “friendly” (reciprocated) agreements. As elaborated in the first part of this article, Macedonian performances were presented only sporadically at other Slovenian theatre festivals, so we can hardly say that Slovenian theatre was influenced by Macedonian theatre as strongly as we can notice in the case of the impact of Slovenian theatre on the trends in Macedonian theatre in the last 25 years.

- “Depot: Ex Ponto International Festival.” *Culture.si*, 24 February 2017, www.culture.si/en/Depot:Ex_Ponto_International_Festival. Accessed 26 June 2018.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Lukić, Darko. “Mapping Pandur Theater.” www.pandurtheaters.com. Accessed 26 June 2018.
- “New European Theatre Action.” *Culture.si*, 10 August 2016, [www.culture.si/en/New_European_Theatre_Action_\(NETA\)](http://www.culture.si/en/New_European_Theatre_Action_(NETA)). Accessed 26 June 2018.
- Nikodinovski Bish, Ljubisha. *The Power of the Theatre 40 years of MOT*. MKC, 2015.
- Orel, Barbara. “Festival Ex Ponto: pobudnik medkulturnih izmenjav.” *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, edited by Barbara Orel, UL FF and UL AGRFT, 2017, pp. 429–440.
- Perne, Ana. “Družbenokritični angažma ali (zgolj) demonstrativno mreženje? Primer Ex ponto.” *Amfiteater*, vol. 1, no. 1, 2008, pp. 194–206.
- Sauter, Willmar. “Festivals as theatrical events: building theories.” *Festivalising!: theatrical events, politics and culture*, edited by Temple Hauptfleisch et al. Rodopi, 2007.
- Stojanoska, Ana. “Makedonsko–slovenske gledališke povezave” (Macedonian–Slovenian Theatre Relations). In *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec mekulturnih izmenjav*, edited by Barbara Orel. UL FF and UL AGRFT, Ljubljana 2017, pp. 281–306.
- Toporišič, Tomaž, Barbara Skubic, Tina Malič, Mateja Dermelj, editors. *Has the Future Already Arrived?: Fifty Years of Slovensko mladinsko gledališče*. Slovensko mladinsko gledališče, 2007.
- “Žanina Mirčevska: The Gorge.” *SNG Drama Ljubljana*, 14 February 2009, www.en.drama.si/repertoar/delo?id=1575. Accessed 26 June 2018.

Театарски мост меѓу Македонија и Словенија: Театарските фестивали

Клучни зборови: театар, продукција, соработка, билатерала, фестивали, Словенија, Македонија, MOT, Ex Ponto, статистика

Бивајќи дел од поранешната Југословенска федерација во долг период, Македонија и Словенија изградиле силна меѓусебна културна соработка од една страна, билатерална, а од друга – со останатите федеративни републики. Од 1991 г., кога двете држави станале независни, билатералната соработка меѓу Македонија и Словенија во полето на изведувачките уметности продолжила со релативно висок интензитет преку размената на театарски претстави, соработка на ниво на копродукции, учества на фестивали, како и размена на уметници-поединци (актери, режисери, костимографи, сценографи, композитори, кореографи итн). Во овој текст, фокусот се става на театарските врски како интензивни соработки што ги поврзуваат и македонските и словенечките гледачи, односно фестивалите ставени во општествен контекст.

Според статистичката операционализација со собраните податоци во билатералниот проект Македонско-словенечки театарски врски (од 1990 до денес), во периодот меѓу 1990 и 2015 г. се нотираат 46 македонски продукции кои биле претставени во Словенија и 69 словенечка продукција претставена во Македонија. Оваа појдовна точка го организира текстот во два дела. Во првиот дел ги претставуваме различните театарски фестивали и театарски институции кои поканиле македонски продукции во Словенија, 33 фестивалски учества и 13 гостувачки изведби во словенечки институции од областа на културата. Во вториот дел, фокусот се става врз претставувањето на словенечките претстави во Македонија, односно нивното учество на фестивалите, бидејќи не постои институција која угостила словенечка продукција со цел да оствари ваков тип соработка. Во текстот се именуваат сите фестивали и театри кои гостувале во Македонија од независноста на двете држави. Во заклучокот, ги потенцираме најзначајните врски меѓу двете држави: фестивалите *Ex Ponto* и MOT.

Во текстот, собраните податоци се обележани во различни табели кои нудат поглед во видовите врски со кои оваа билатерална соработка се остварува, со што се согледува пропорцијата меѓу фестивалските размени и претставувањето на словенечките продукции во македонските театри. Дел од податоците кои се однесуваат на словенечката страна од соработката: театарска продукција и фестивали беше собран од Словенечкиот

театарски годишник што го издава Словенечкиот театарски институт (СЛОГИ), кој ја нуди најдобрата база од која може да се испитуваат аспектите на билатералата, додека македонската страна обезбедуваше податоци од првите верзии на Македонската театарска база на податоци која ја одржува Факултетот за драмски уметности, како и од архиви и документација од театри, доверливи интернет-извори итн.

Со цел да се сумираат фактите на истражувањето за театарскиот мост меѓу Македонија и Словенија и обратно во рамката на билатералните фестивалски учества, податоците покажуваат 69 словенечка продукција што учествувала на македонските театарски фестивали од едната страна и 33 македонски продукции што биле дел од селекциите на словенечките театарски фестивали (како и 13 индивидуални гостувачки изведби на македонски продукции на сцените на различни словенечки театри). Овие бројки покажуваат дека словенечкото присуство на македонските театарски фестивали е многу посилено отколку учеството на македонските продукции на словенечките фестивали. Оваа диспропорција го отвора прашањето за недостаток од учество во билатералата, што води кон изнаоѓање различни модели за израмнување – преку засилување на македонското присуство на словенечките театарски фестивали. Од друга страна, силната врска меѓу СМГ и МОТ укажува на важниот театарски мост преку кој се врши влијание врз македонските автори/продукции кои ја оствариле историјата на оваа соработка. Учеството на словенечките театарски продукции на македонските театарски фестивали бележи важен мост преку кој македонските продукции се развиле кон отворени и експериментални изведби кои можат да бидат маркирани како постдрамски.

Фестивалот *Ex Ponto* одиграл главна улога во претставувањето на македонскиот театар пред словенечката публика; 17 македонски театарски изведби биле дел од неговата селекција. Ова е половина од вкупниот број на македонски продукции прикажани на словенечките фестивали. Меѓународниот фестивал *Ex Ponto* беше еден од најважните театарски организации што високо го ценеа интеркултурниот контакт меѓу земјите од поранешната федерација. Без овој фестивал, словенечката публика ќе беше оневозможена да ги види поранешните и современи тенденции во македонските изведувачки уметности. Од друга страна, останува отворено прашањето дали македонските продукции прикажани на *Ex Ponto* биле навистина репрезентативни, имајќи ја предвид политиката на фестивалот која не секогаш го нудела „најдоброто“. За жал, селекцијата на фестивалски изведби најчесто зависела од финансиската (не)можност и често „пријателските“ (реципрочни) договори. Како што е елаборирано во првиот дел од текстот, македонските продукции биле спорадично претставени на другите словенечки театарски фестивали, така што едвај може да се заклучи дека македонскиот театар влијаел врз словенечкиот толку силно како што влијаеле словенечките продукции врз трендовите во македонските театри во изминатите 25 години.

Gledališki most med Makedonijo in Slovenijo: gledališki festivali

Ključne besede: gledališče, festival, sodelovanje, produkcija, Makedonija, Slovenija

Članek *Gledališki most med Makedonijo in Slovenijo: gledališki festivali* se osredotoča na obojestransko razmerje med gostovanji gledaliških uprizoritev v Makedoniji in Sloveniji, ki so v največji meri potekala pod okriljem njunih različnih festivalov. Državi, ki sta bili dolgo del nekdanje Jugoslavije, sta med seboj vzpostavili močne kulturne povezave, ki sta jih v obdobju med letoma 1990 in 2015 ves čas ohranjali in krepili. Veliko vlogo pri njunih gledaliških izmenjavah so imeli različni festivali v obeh državah, saj so predstavljali kontinuiteto gostovanj in prostor za uresničevanje koprodukcij ter tudi individualnih izmenjav. Članek se osredotoča na festivale kot tista (kulturna) stičišča, kjer se vzpostavi visoka frekvenca občinstva, hkrati pa imajo tamkajšnji dogodki značaj dostopnosti (do širšega občinstva), s čimer kažejo svoj širši sociološki, ne le umetniški značaj. Kot opomni Willmar Sauter, festivali niso le srečanje med uprizoritvijo in občinstvom, ampak stopajo iz tega vakuuma in vključujejo večjo dogodkovno kompleksnost, ki se kaže skozi prizme estetike, ekonomije, izobrazbe, tradicij itd.

Raziskava je pokazala, da je v obdobju 1990–2015 v Sloveniji gostovalo 46 makedonskih gledaliških dogodkov, v Makedoniji pa 69 slovenskih. Članek je strukturiran dvodelno: v prvem delu predstavi in reflektira različne slovenske festivale, ki so v svoje programe povabili makedonske gledališke produkcije (teh je 33), medtem ko je v preostalih gledaliških institucijah (individualno) gostovalo 13 makedonskih uprizoritev. Drugi del članka se osredotoča na slovensko gledališko produkcijo, ki je gostovala v Makedoniji in je potekala izključno pod okriljem različnih festivalov. Najzaslužnejša gledališka festivala za neprekinjeno izmenjavo med državama sta bila MOT in Ex Ponto. Podatki o gostovanjih so v članku razporejeni in osvetljeni prek različnih statističnih razpredelnic, ki ponujajo vpogled v dinamiko obojestranskih sodelovanj ter prikažejo tudi raznovrstnost oziroma tendence določenih avtorskih imen, besedil in žanrov. Podatki izhajajo iz serije gledaliških letopisov, strokovnih publikacij, ki jih že desetletja izdaja Slovenski gledališki inštitut (SLOGI), in iz baze dokumentiranega gledališkega arhiva, ki ga hrani Fakulteta za dramsko umetnost v Skopju.

Makedonska gledališka produkcija je bila slovenskemu občinstvu v najvišji meri predstavljena v okviru festivalov – med njimi so Ex Ponto, Teden slovenske drame, Primorski poletni festival, Ljubljanski mednarodni festival pantomime, Festival

Borštnikovo srečanje –, občasno pa so makedonske uprizoritve gostila tudi posamična gledališča (SNG Drama Ljubljana, SNG Nova Gorica, Slovensko mladinsko gledališče, Slovensko ljudsko gledališče Celje, Cankarjev dom, Prešernovo gledališče Kranj).

Gledališka sodelovanja slovenskih uprizoritev v Makedoniji lahko okvirno razporedimo v tri segmente: gostovanje Slovenskega mladinskega gledališča na festivalu MOT, gostovanje različnih slovenskih gledališč na Ohridskem poletnem festivalu in gostovanja različnih slovenskih gledališč na drugih festivalih. Vse tri strukturne enote ponujajo oris visoke dinamike gostovanj, hkrati pa se v tem kontekstu vzpostavi tudi vpliv slovenskih gledališč na makedonsko gledališko sceno. Redna gostovanja Slovenskega mladinskega gledališča na festivalu MOT naj bi osvetljevala vpliv, ki ga je SMG v zadnjih dveh desetletjih imelo na makedonsko gledališče – tako z vidika produkcije kot kreacije.

Razmerje med sodelovanji in gostovanji med Makedonijo in Slovenijo v obdobju 1990–2015 je bilo vendarle disproporcionalno, v Makedoniji je gostovalo 69 slovenskih gledaliških produkcij (v Sloveniji 46 makedonskih). To razmerje odpira vprašanja tako kulturne politike obeh držav kot tudi umetniških afinitet do posameznih gledaliških imen. Če je v Makedoniji ključno vlogo pri vzpostavljanju odnosa (in mestoma vpliva) s slovenskim gledališkim prostorom prevzel festival MOT, je slovenskemu občinstvu večinoma makedonsko produkcijo prezentiral festival Ex Ponto, ki je bil že v samem izhodišču zasnovan kot festival, ki je gojil trdne medsebojne kulturno-gledališke stike med državami nekdanje Jugoslavije. Hkrati se je treba zavedati, da je forma festivala (pre)pogosto podvržena recipročnim, žal včasih tudi prijateljskim vezem, ki lahko določenim programskim odločitvam odvzemajo kredibilnost, obenem pa na oblikovanje programa močno vplivajo tudi finance. Pojavlja se neprijetno, a neizbežno vprašanje, ali so bile umeščene gostujoče uprizoritve vselej rezultat želje po posredovanju najkakovostnejših ali drugače izstopajočih uprizoritev ali pa je bila njihova navzočnost na festivalu plod bolj zasebnih dogovorov.

Makedonske gledališke produkcije so bile po razpadu Jugoslavije v Sloveniji sicer ves čas navzoče, a v sporadični dinamiki, zato lahko sklenemo, da je makedonsko gledališče imelo manjši vpliv na slovensko kot obratno.

The article is part of the bilateral research project of the Faculty of Dramatic Arts (UKIM, Skopje) and the Academy of Theatre, Radio, Film and Television (University of Ljubljana) examining Macedonian-Slovenian (and vice versa) theatrical relations. It contains the concluding observations about the specific theatre relations between both cultures, statistically processed in the three individual phases of the research, and a phenomenological study analysing the individual factors of influence of the Slovenian theatre to the Macedonian theatre production. The main focus is on the influence of the aesthetics of the Mladinsko Theatre (SMG), which is a constant guest at the Young Open Theatre (MOT) Festival in Skopje and the influence of several contemporary Slovenian theatre directors to the poetics and aesthetics of the Macedonian theatre.

Keywords: Republic of Macedonia, Republic of Slovenia, exchange, festivals, MOT, Mladinsko Theatre (SMG), Tomaž Pandur, Diego de Brea, Tomi Janežič

The Influence of Slovenian Theatre in Macedonia (from 1990 until the Present)

Sasho Dimoski, Ana Stojanoska, Hristina Cvetanoska

Setting up the coordinates of the study

In the introductory text of the voluminous book *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, edited by S. E. Wilmer, contemporary theatre theorist Erica Fisher-Lichte writes about the critical remarks of theatrical historiography and mentions the significance of periodisation, statistics and concretisation of the context (social and political) in order to establish an argued, well-maintained and serious history of a theatre (whether national or not, but especially emphasising the importance of national theatres). In her opinion, determining the exact time and space, as well as the significance of that time and space in relation to the creation of a theatre, a theatre play, a repertoire, a repertoire policy, as well as the creation of the theatre aesthetics (of a national or a community theatre) is extremely important and should be the foundation of any research ("Some Critical Remarks" 2–3). When it comes to presenting scientific research results, which implies comparing the aesthetics of two different cultures (which at one time of their existence were part of a joint multinational state), special consideration should be given to the suggestions by Fischer-Lichte, because the definition of time and space, as well as the context, can say a lot about a theatre or a theatre culture. When it comes to the influence that one theatre culture has on another, the time period, the social context and other important factors that help establish this relationship should be mentioned.

The bilateral project *Macedonian-Slovenian Theatre Relations (from 1990 until the Present)* explores the ways of achieving theatre communications between the Republic of Macedonia and the Republic of Slovenia in the period from when they declared their independence from the Yugoslav Federation (from the declaration of independence of the two countries) up to 2016. This part of the research refers to the ways through which this bilateral communication has been achieved in Macedonia in a quarter-century time span and therefore generates two optics.

The first optics includes the presence of different profiles of Slovenian theatre directors in the theatrical productions in the Republic of Macedonia. Through this optics, the direct influence of the contemporary Slovenian theatre tradition in the Macedonian theatre production is perceived within the time frame in which the research is set.

This influence is also recognised through the way the theatre in Macedonia is treated by the domestic theatre artists after a guest visit by some Slovenian author, as well as a director's influence on an ensemble which can be mostly seen by the way he/she can change the entire aesthetics of a theatre. Until now, this impact has been researched on a small scale, and because it exists and is recognisable, it is important to devote greater and more focused attention to the same. Till now, there have been a few papers/articles about these connections, but it has been researched as the main subject. Thus, this article is a starting point for further research about the influence of the Slovenian Theatre in Macedonia.

The second optics, however, is generally dedicated to the guest visits by Slovenian productions to Macedonian theatres and festivals. The procedures of the research project open two basic perspectives: the first, in which the data collected in the research is summarised according to a common method,¹ and the second, in which the dense places where the cooperation is realised are being analysed, that is, the theatre festivals where the Slovenian productions have most frequently visited. These frequent visits of certain Slovenian theatres to Macedonian theatre festivals have become initial points from which the detailed, direct influence of the Slovenian theatre (as a general determinant) into the Macedonian theatre production is further perceived.

There were 52 visits of individual artists and 69 festival participations in this period. These numbers led us to research the influence in two different ways: the direct artistic achievement of Slovenian theatre artists in the Republic of Macedonia and the influences of festival visits by Slovenian productions in the Republic of Macedonia.²

About the research data: the dense places of cooperation

When we look closely at the data gathered, we notice two significant topoi. The first refers to the participation of the Mladinsko Theatre (Slovensko mladinsko gledališče, SMG or the Mladinsko) at the Young Open Theatre Festival (hereinafter referred to as the Mladinsko and MOT, respectively), and the second, presented in the subsection on case studies, reveals the general framework for the impact that the Slovenian theatre directors have had on the Macedonian theatre, directly and indirectly. We can recognise the influence of the Mladinsko on the Macedonian theatre not only statistically according to the number of productions that have visited MOT, but also according to what each of those visits provoked, as seen in the Macedonian theatre

¹ The common method used by the teams working on the bilateral project: collecting the data about the different types of collaboration and putting them in different frames according to the subject of interest.

² Slovenian theatre productions have participated in the following six theatre festivals in Macedonia: MOT in Skopje, Ohrid Summer Festival, IMPACT in Veles, Spring in Skopje, Risto Shishkov in Strumica, Monodrama festival in Bitola.

productions as well as in the work of some Macedonian theatre directors. For this purpose, the research of theatre reception and repertoires in Macedonia, especially those with younger artistic staff, imposes the conclusion that after numerous visits of this Slovenian theatre to MOT, a specially profiled aesthetics has been transferred.

The Mladinsko and MOT

MOT was created in the 1970s. According to one of its founders, Ljubisa Nikodinovski-Bish, the festival “expressed the spirit of the latest theatre aspirations in the world at the time and was an expression of the cultural ideas and endeavours of Macedonian alternative theatre artists, aesthetics and cultural organisers” (Nikodinovski-Bish 9). From the first plays shown in 1970 until today, MOT offers a contemporary, avant-garde, provocative theatre programme dedicated to the young people in Macedonia. This basic nomenclature of the festival is of course the most adequate for the aesthetics offered by the Mladinsko.

The baseline statistics highlight the participation of the Mladinsko at MOT on twenty-five occasions (in the time period being researched in our project), listed in the table included in the article on festivals by Sasho Dimoski and Zala Dobovšek published in this joint issue of the journals, indicating the similar profile of the two institutions. Namely, after the change in 1980 (up until then, it was a children’s and youth theatre), the Mladinsko profiled itself as an authentic type of scenic laboratory which nourishes innovative stage forms of performance. On the other hand, from its formation in 1970, MOT has also been profiled as a theatre festival for experimental theatrical forms and stage laboratories. This similarity makes MOT the most accessible platform for the presentation of the Mladinsko productions in the Republic of Macedonia. The first participation of the Mladinsko on MOT was in 1982 with the performances *Smrad opera* directed by Dušan Jovanović and *Mass in A Minor*, a theatre adaptation of *A Tomb for Boris Davidovich* by Danilo Kiš, directed by Ljubiša Ristić. In the article “Macedonian-Slovenian Theatre Relations/Makedonsko-Slovenske gledališke povezave”, Ana Stojanoska wrote about this first participation and its influence on Macedonian Theatre.

In 1995, when MOT celebrated its jubilee, several forums were organised. According to the text by Nikodinovski-Bish, “for the Slovenian theatrical moment, the performances of the Mladinsko Theatre and Glej, which are often present at MOT, were being discussed, as well as the director Matjaž Pograjc, who staged all three performances this year at MOT” (Nikodinovski-Bish 114). This forum, together with the thematic block called *Slovenian Theatre* from the ninth edition of MOT (1–23 September 1984), were the initial impulses for the theoretical description and determination of the

influence of the Slovenian theatre at MOT. The meaning of the Mladinsko in Macedonia is discussed in the portrait entitled “Contemporary theatre concept” from this block, in which the organisers of the festival emphasise the influence of the Mladinsko as “MOT’s greatest friend”. This romantic reference distinguishes the Mladinsko as a unique partner of MOT from the first reading, as a theatre that has had an enormous influence on the Macedonian theatre.

The influence of the Mladinsko can be closely studied in a contemporary theatre project through the way of treating the stage, the dramatic text and the relationship with the actors. The National Theatre “Jordan Hadji Konstantinov-Djino” from Veles had a direct cooperation with the Mladinsko in 2016. The immediate experience in the co-production *Fedra* (S. Dimoski/A. Ivanovski, 2016) clearly indicates the principle of work according to which the Mladinsko operates on several different levels, especially in the acting process. The co-production was accomplished through the exchange of artists: Maruša Oblak interpreted the title role in the play, while the Veles Theatre co-produced both the artistic and technical aspect of the co-operation. Already in the preparations for the production, the actor’s approach towards the dramatic text by Oblak is easily determined as a principle of self-referencing, that is, building an internal biography of a character through extremely personal and even intimate sensors. Since this is a play in which the body language dominates the verbal line, Maruša Oblak presented (during the rehearsals and the performances of the play) exceptional body articulation and a conscious body to which the spoken line is almost superfluous. During the rehearsals, the actress pointed out the importance of the Mladinsko ensemble in this regard and their dedication to the body and the possibilities for expression that it offers, as well as its consciousness and keeping it in full fitness and willingness for stage labs that have the body in focus. This is one of the rare experiences of direct cooperation which implies the influence of the Slovenian theatre on the Macedonian theatre practice.

The Mladinsko’s concept of observing the society and its critical approach can be seen through the projection of ideas by the contemporary Macedonian theatre after each visit. As it is stated in the founding determinants of the theatre that speaks loudly, a theatre that is intended for more than just viewing. When describing its theatrical concept, the Mladinsko states that it “critically observes our society, comments on it and strives to shape it. Mladinsko is a theatre organism that tries to penetrate into the public space from the stage, so that for us, the public space becomes an equal space for performance. MLADINSKO IS NOT JUST A THEATRE” (“About Mladinsko”). It is not an epigonic influence, but just like the basic maxims of both theatrical poetics, it is the critical thinking of the theatre and its placement at the centre of the artistic and critical approach.

Directors

The case studies in which we can directly see the influence that the poetics of Slovenian directors have on the Macedonian theatre production have been divided into two groups: *Immediate* – through the directing of theatre plays in the Macedonian theatres (such as the directing of Diego de Brea and Tomi Janežič), and *Indirect* – through the participation of notable plays at various festivals in the Republic of Macedonia (Tomaž Pandur, as a special stage poetics).

Tomaz Pandur

The process of creating a specific theatre, determined as *postdramatic* according to its characteristics, developed in three phases in Pandur's career (1963–2016). In the first, *Ljubljana phase* (1980–89), he sketched his poetics through stage labs and experiments. In the second, *Maribor phase* (1989–96), as the director of the Slovene National Theatre Maribor, he shaped it not only on the Slovenian, but also on the European theatre stage by developing the basic elements of his poetics in high-production stage spectacles; and the third, the *European phase* (1996–2016), in which he completed his approach in an authentic, paradigmatic, postdramatic manner. In addition to the four existing Chronotopes,³ Lukić determined Pandur's as an authentic, fifth, *sacral chronotopos* in order to define Pandur's poetics. Summarising his opus magnum in general determinants, and according to the alphabet of postdramatic theatre, the stage semantics in Pandur's plays are encoded in counterpoints: text/stage, word/movement, speech/action and sound/picture. Lukić called these four procedures (which resonate with each other in the unity of the theatre play) "a method of intellectual perfume distillation", which is actually a procedure for creating a hybrid stage language. Profiled for elitists, intended mainly for those viewers called second-level viewers by Eco (Eco 7), the high intellectualism in the plays touches the first-level viewers as well through powerful, heated scenic images that have an almost hypnotic effect on the audience and are reflected in the emotional apparatus of the viewer: one feels what cannot be interpreted.

The Macedonian audience has so far had the opportunity to see several plays by Pandur from all of his phases: at the sixth edition of MOT, *Heavy Curtains* by Slavko Grum, production by his own company *Tespisov voz* (The Carriage of Thespi), Maribor; at the seventh edition of MOT, 1982, *Dead Man Comes for His Mistress*, production by The Carriage of Thespi, Maribor; at the ninth edition of MOT, 1984, *Night Shifts*; at the fourteenth edition of MOT, 1989, *Scheherazade* by Ivo Svetina, production by the

³ In order to determine Pandur's stage poetics, Lukić defines the constitutional elements of his handwriting as a fifth chronotope. More about this online, at www.pandurtheaters.com.

Mladinsko; *Caligula* by A. Camus production by the Gavella Theatre, Zagreb, at Ohrid Summer Festival 2008; *Medea* according to Euripides (Dubrovnik Summer Games – Co-Production Company) at the MNT Fest 2014; and *Faust*, production by SNT Drama Ljubljana and Festival Ljubljana, again at the MNT Fest in 2016, posthumously. Finally, the direct and fatal encounter between the Macedonian theatre and Pandur happened on the occasion of his direction of Shakespeare's *King Lear*, at MNT, season 2016, for which the curtain never lifted.

The influence that Pandur's poetics has in the (Macedonian) theatre is very strong, especially through the entire stage speech of the plays from his last phase, and is easily recognisable in many performances staged by Macedonian directors, for example, in the performances of Dejan Projkovski. Still, Pandur's influence is not recognised in the density of the semantic knots diluted in a theatre play, but in the copied solutions, adapted in plays with different titles that can easily carry a working subtitle – *inspired by Pandur*. For example, Projkovski directed *On the bottom* at National Theatre Shtip using Pandur's spatial organisation and semantics, applying water as a prime element of the scenography, as well as noir-labelled costumes as seen in Pandur's *Caligula*.

There are many plays that may be subject to such a comparison: *Prometheus* (Turkish Theatre, 2016, Skopje, Aeschylus/Projkovski); *The Tempest* (Podgorica, Montenegro, 2017, Shakespeare/Projkovski); another example is the influence that the structural elements of the stage hybrid language of Pandur had in the play *Romeo and Juliet* (National Theatre Istanbul, 2017, Shakespeare/Projkovski). Projkovski took the solutions for space shaping directly from the authentic hybrid stage language of Pandur: he uses water (which is a principle of Pandur, rather than a circumstance/condition on stage) as an amorphous mass around which he places various solutions already seen in several plays of Pandur: he also places a swimming pool in which a part of the dramatic action takes place – a solution that Pandur offers in his *Medea*. Through this visual building of a part of the stage language, Projkovski clearly indicates the influence that Pandur had on him, and shows as well as cites it in his own production. As general manager of MNT, Projkovski surely met Pandur in 2016 – since Pandur was his choice for directing *King Lear* in that season. This parallel is only one of many that can be found in a number of directors. A more appropriate influence might be one in which the director creates his own, authentic hybrid language, following the example of the technology of creating a play, uniquely recognisable for Pandur, who melted himself in his works through creating an incredible stage poetry⁴ and disappeared, leaving a great mark.

⁴ "When the artist somehow melts himself into an artwork and then he himself disappears, then that is incredible poetry." – Pandur in an interview for *Dnevnik HRT*, a few hours before the premiere of *Medea* (28. 07. 2012).

Diego de Brea

Diego de Brea (1969) is a Slovenian director with unique postdramatic theatre thought who directed three plays on Macedonian stages: on the stage of the National Theatre – Bitola, *Crime and Punishment* from Dostoevsky (2016) and Shakespeare's *Othello* (2014) and on the stage of the Turkish Theatre in Skopje, *King Lear* (2017). In the poetics of de Brea, the theatre play is seen as a reduction of the dense scenic semantics performed through a textual reduction of the basic story/problem. Produced through a reduction procedure of this type, the dense scenic semantics are actually an approach to the text through which the form becomes a sign of the historical impossibility for a tragedy in five acts (Lehmann 75). His primary research for each play, in his words, starts from the idea that “the purpose of the theatre is to open things that are deeply hidden, embalmed when man is relaxed” (Toporišič).

In the dramaturgical procedure on the texts for the plays, de Brea thickens the play's dramatics through re-textualisation as a procedure of the post-dramatic theatre. Re-textualisation, which rests on the integral text (in the case of *Othello*) is performed by assembling textual collages from the source in order to focus the play only on the basic problem (Lehmann 7). He does what Lehmann points out as the main feature of the post-dramatic theatre, “to violate the conventionalized rule and the more or less established *norm of sign density*. It is either too much or too little. In relation to the time, to the space or to the importance of the matter, the viewer perceives a repletion or conversely a noticeable dilution of signs. We can recognize here an aesthetic intention to make space for a *dialectic of plethora and deprivation*, plenitude and emptiness” (Lehmann 89). What Lehmann writes, de Brea does (regardless of the fact that he set these plays on other theatre stages as well, with the same or similar concept), thus setting up a new reduced, collected or sign-defined aesthetics of the Macedonian theatre.

De Brea also reduced the characters of the source, explicitly shown in *King Lear* (Turkish Theatre, 2017), where the dramatic action is built only by the directly affected characters, the royal family from Shakespeare's source: the king, his daughters and sons-in-law. In the audio-visual shaping, de Brea uses pure and clear semantic signs that facilitate the reception of the play, setting the actor's play (in the micro and macro format) as a dominant feature onstage.

It should be noted that both in the theatre in Bitola and in the Turkish Theatre, de Brea has completely changed the way of treating the stage, introducing novelty into the stage treatment in Macedonian theatre. In the Macedonian theatre practice, the National Theatre of Bitola is famous for its contemporary and current theatre, which is usually framed in a tremendous, rough and extensive scenography. The staging of *Othello* showed how the empty stage can be treated and opened the possibilities for the theatre in Bitola. The Turkish Theatre mainly stages plays that focus on the cultural

and authentic expression of the Turkish culture, along with the idea of profiling modern aesthetics based on a traditional culture. The arrival of de Brea showed how young actors from the ensemble could act, regardless of their cultural background, a practice which had been insisted upon over the years.

Overall, as a conclusion, with the directing of these three plays in the Macedonian theatres, Diego de Brea set an aesthetic principle of changing the contemporary and current theatre that “eased” the burdened, multi-signed, theatrical aesthetics which defined and interpreted the theatre to the spectator and turned it into the simplest, but strongest theatrical aesthetics conceived by Peter Brook in the last century: The theatre should make us imagine!

Tomi Janežič

Tomi Janežič (1972) appeared on the Macedonian theatre stage for the first time in 2004, at MOT (*The Three Sisters*) with the Mladinsko ensemble. Since then, the Macedonian audience had the opportunity to see his work twice more: in 2005, when he worked with the actors of the Macedonian National Theatre directly applying his poetics to the Macedonian acting sensibility in *The Blind*, and in 2013, again at MOT with another drama of Chekhov, *Seagull*, performed by the actors of the Serbian National Theatre, Novi Sad. Tomi Janežič is one of the most interesting European theatre directors of his generation and is internationally recognised as one of the experts in the field of creating new acting techniques, referring to psychodrama as a specific field of interest.

Janežič's directorial poetics are based primarily on the principles of the psychodramatic technique by Jacob Levy Moreno, but also communicate with all the predecessors who dealt with the study of play-acting, from Stanislavski to Brecht and Grotowski. The way that an actor in Janežič's performances achieves distancing from the character he interprets (a characteristic of Brecht's theatre) is through the principles of psychodrama. He is called upon to gain a psychological flexibility to interpret different roles that will allow him to develop different views of the given situation or story, to look at it from multiple perspectives and to be spontaneous and authentic according to the definition given by Moreno. Moreno does not identify spontaneity with a series of uncontrolled impulses; on the contrary, he thinks that it is focused on creativity, that it is the way we react to repeating patterns of life, templates, the routine which we often fail to avoid, and that ability to react again to a given situation is related to adapting to a new perspective, with a new role, by replacing the role, by a fresh outlook at things. In the productions by Janežič, the collective dynamics created in the theatre ensemble is of utmost importance. One cannot speak of Tomi

Janežič only as a theatre director, because he himself refuses to be defined as a director only, so it may be more appropriate to talk about a creator, a moderator who creates/provides space for exchange. In his approach to work, the actor constantly communicates with the character he interprets, at one moment, he distances himself and becomes a spectator, the character has the opportunity to directly confront his own pains that materialise in front of himself in a new character, in his antagonist, etc. What is actually happening onstage is a lively, active, creative analysis of the specific play. In this way, very specifically and very real, in front of our eyes, the dynamics, tensions and conflicts that are contained in the dramatic situation unfold. According to Janežič, stage does not imitate life, but it creates a life, and this is also reflected in his plays, which often last for hours. Janežič experiments with space, and this is mostly reflected in his staging of Maeterlinck's drama *Blinds*, but the focus always remains on the actor as the pivot of the play. Psychodrama, as an actor's technique with the help of which a certain character is built, still makes its way into the world of theatre art. It is somewhere halfway between art and therapy. However, in Janežič's poetics, psychodrama is more a foundation for a play than therapy. It serves to break down the personal and interpersonal blockages that arise among actors confronted with the creative process. The three plays by Janežič received an exceptional response by the audience, however, among the Macedonian directors one cannot find a counterpart for this principle of work. Janežič's influence is recognised in the interest of the younger generation of Macedonian theatre directors and their performances mainly working for independent productions.

General determinants of impact

Each of these three directors brought changes to the Macedonian stages that are evident and easily recognisable. Regardless of whether it was done through directing a play in a Macedonian theatre or through a play that was performed at a Macedonian festival (mainly at MOT), every one of these three directors made a visible impact on the Macedonian theatre. The actors in these plays, the entire ensembles of the plays directed in Macedonia by these three directors, talk about their incredible experience from working with them, and the way their play-acting and the treatment of the theatre has changed. A testimony for this is the prizes that these productions received from festivals in Macedonia and abroad. The play *King Lear* by Shakespeare, directed by Diego de Brea won three important awards at this year's (2018) MTF "Vojdan Chernodrinski" in Prilep – the first one was for Diego de Brea's directing; the second one for best young actress for Ebru Musli, who played Cordelia; and the third one, which emphasises the influence of de Brea in the Macedonian theatre, was entitled: "A special award for contemporary acting expression and innovative approach to stage classics".

The play *Seagull* by Chekhov, directed by Tomi Janežič, shown at MOT festival, 2013, brought a theatre that was remembered for a long time. We can also talk about the phenomenon of Janežič and his influence on the Macedonian theatre. One of the play reviews cites the excitement of both the critic and the audience watching the play because, unlike when watching many other plays, the audience stayed until the very end and increased in number, despite the fact that it lasted seven hours. For this play, Liljana Mazova says that, “it delights everywhere with the implementation of the director’s idea, with the complete performance that can simply be considered as a completely clever theatre”. The performance is also an attraction because of its length – about seven hours. For example, it began at 5:15 pm on the stage of the Macedonian National Theatre and it ended at 0:30 am. The length is not an issue because this is a theatre that thinks, plays, the spectator is a participant, the actor is thinking through an actor’s prism and through a prism of a spectator who watches that play. And something unusual happened: the play started with 100 spectators (the capacity of the old stage) and ended with 130!

Pandur’s influence is most dominant in several directing instances of some Macedonian directors, especially, as pointed out by this text, in the directing of Dejan Projkovski. The idea to make a dream from the theatre, or as described by Darko Lukić, “dreams are the main key word. All seven plays [in the period 1989–1996] give the impression that they should be read as a book of dreams” (“Mapping Pandur’s theatre”), and to break down the linearity as a feature of time, maybe the closest to the Macedonian audience and theatre, precisely because of the inheritance that we have and the specific relation to mythology and narration. Unfortunately, Pandur failed to direct a play in Macedonia, but his influence is visible and recognisable today, and his plays are mentioned all the time.

Each of these three directors has had a specific impact on the Macedonian theatre, and thus the connection between the two theatre cultures can be followed directly. Besides through the directors, the influence through the theatres or actors is also being followed. There are some cases⁵ where the acting approach offered by the Mladinsko actors through the treatment of body language in a crisis caused the development of the author-actor speech of this type and its implementation in several theatre plays, usually defined as aesthetic incidents in the Macedonian theatre.

The research of the relation between the Macedonian and the Slovenian theatre shows a direct and immediate, continuous influence that can be determined and theoretically explained. The influence is continuous from the first visit at MOT to the present and is followed directly in the Macedonian production. It is not the only case of influence but a part of the many different influences that enabled the Macedonian theatre to build its own author’s aesthetics. Based on the ethno-theatre tradition and the folk drama,

⁵ The specific usage of the body as narrative instrument of the actor, shown in various performances of the Mladinsko.

the contemporary Macedonian theatre profiled itself with the help of the outside influences and created an authentic author's expression. The 1970s mark the creation of the new, current, progressive theatre in Macedonia, which, thanks to the outside experiences, especially from the Slovenian theatre (the Mladinsko as a direct initiator for the same), is today recognised by its author's practice and aesthetics.

The findings of the project *Macedonian-Slovenian Theatre Relations (from 1990 until the Present)* are further proof of the existence of the relationships between these two theatre cultures. In the spirit of the intercultural theatre thought, this influence is not rigid, and it is not focused on subordinating one culture to the other, but on the exchange of experiences, which is reflected in the mutual understanding of the two cultures. As defined at the beginning of the research, the period of the 1970s (when the aesthetic of postmodern theatre was developed in Europe and the Western world) was the time when this direct relationship began to develop, and the social context – the joint state, Yugoslavia, and then after the independence of Slovenia and Macedonia, the contacts that were created – shows that it is the dominant factor for such cooperation. The main potential for this influence was recognised in the existence of MOT as a festival of the new avant-garde theatre, and thus the opportunity to see plays from Slovenia that would influence the Macedonian theatre.

Bibliography

- "About Mladinsko", mladinsko.com/en/about-mladinsko. Accessed 18 July 2018.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, edited by Thomas Sebeok, Bloomington: Indiana UP, 1979.
- Fischer Lichte, Erica. "Some Critical Remarks on Theatre Historiography." *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, edited by S. E. Wilmer, U of Iowa P, 2004, pp. 2–3.
- Herbert, Ian, editor. *The World of the Theatre*. London-New York: Routledge, 2003.
- Krakowska, Joanna and Odija, Daria, editors. *Platform East European Performing Arts Companion*. Lublin-Warsaw: Adam Mickiewicz Institute, Centre for Culture in Lublin, Institute of Arts of the Polish Academy of Science, City of Lublin, 2006.
- Lehmann, Hans. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- Lukić, Darko. "Mapping Pandurtheatres". Pandurtheatres, www.pandurtheaters.com/#!/essays. Accessed 18 July 2018.
- Matsuda, Chioko (Interview and annotation). "National Theatres in the Global Age, An interview with Derek Walcott", *Comparative Theatre Review*, vol. 13, March 2014, pp. 19–21.
- Мазова, Лилјана (Mazova, Liljana). "38. Млад отворен театар: возбудлива театарска приказна" ("38. Mlad otvoren teatar: vzbudлива teatarska prikazna") [The 38. Youth Open Theatre: an exciting theatre story]. Глобус, 1. 10. 2013, www.globusmagazin.com.mk/?ItemID=C0A7379D50EF994BB81795918FAE667E. Accessed 18 July 2018.
- "Награди на 53-от Македонски Театарски Фестивал 'Војдан Чернодрински' Прилеп". ("Nagradi na 53-ot Makedonski Teatarski Festival 'Vojdan Cernodrinski' Prilep" [The 53. Macedonian theatre festival "Vojdan Cernodrinski" Prilep Awards], www.mtf.com.mk/2018/index.php?mn_sel=awards. Accessed 18 July 2018
- Никодиновски-Биш, Љубиша (Nikodinovski-Bish Ljubisha). Моќта на театарот – Меѓународен театарски фестивал Млад отворен театар (МОТ). (*Mokjta na teatarot – Megjunaroden teatarski festival Mlad otvoren teatar*) [The power of Theatre – International Theatre Festival Youth Open Theatre (MOT)]. Скопје: Младински културен центар, 2015.
- Stojanoska, Ana. "Makedonsko-slovenske gledališke povezave". *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, edited by Barbara Orel, Ljubljana: UL AGRFT in UL FF, 2017.
- "Tomi Janežič". *SiGledal*, sigledal.org/geslo/Tomi_Jane%C5%BEi%C4%8D. Accessed 18 July 2018.

Toporišič, Tomaž. "Diego de Brea in Dostojevski", veza.sigledal.org/prispevki/diego-de-brea-in-dostojevski. Accessed 18 July 2018.

Wilmar, S. E., editor. *Writing and Rewriting National Theatre Histories*. U of Iowa P, 2004.

Влијанието на словенечкиот театар во Македонија

Клучни зборови: влијание, македонски театар, словенечки театар, театарски фестивали, режисери

Овој научен труд е дел од билатералниот проект Македонско-словенечки театарски врски, што ги истражува начините на придобивање на театарската комуникација меѓу Република Македонија и Република Словенија, во периодот од нивното прогласување на независноста од Југословенската федерација, од 1990, па сè до 2016 г. Овој специфичен дел од истражувањето се однесува на начините на кои билатералната комуникација е стекната во Македонија во дваесет и пет години, имајќи го главниот фокус концентриран на влијанието на естетиката на Словенско младинско гледалиште (СМГ) и влијанието на неколкумина современи словенечки театарски режисери, чија поетика и естетика влијае на македонскиот театар.

Истражувањето е генерирано низ две оптики во кои се препознава влијанието. Првата оптика го вклучува присуството на различните профили на словенечките театарски уметници во театарските продукции во Република Македонија: режисери, актери, драмски автори, драматурзи, кореографи, композитори и сценографи. Оваа „миграција“ влијаела на тој начин што односот кон театарот во Македонија се менува од страна на домашните театарски уметници, откако ќе има посета од словенечки автор, како и на промената на комуникацијата. Со динамиката со која креативниот тим работи на претставата, најчесто направена од режисерот, се променува и целата естетика во театарот. Втората оптика, генерално, е посветена на гостувачките словенечки продукции во македонските театри и на фестивалите. Според заклучоците што македонскиот истражувачки тим ги доби по анализите на присуството на словенечките театарски уметници директно во македонските театарски продукции и учеството на словенечките продукции на фестивалските сцени во Република Македонија, според фокализацијата, се забележуваат два значајни темати. Првиот, реферира на учеството на СМГ на Млад отворен театар (МОТ), со вкупен број од дваесет и пет фестивалски посети, а вториот е генералната рамка на влијанието од словенечките театарски режисери што го имаат во македонскиот театар, директно и индиректно, презентираан во поглавјето на студии на случај.

Словенско младинско гледалиште се профилира како автентична форма на сценска

лабораторија со инвентивни и свежи сценски форми на изведба. Од неговото формирање во седумдесеттите години, МОТ, исто така, се профилира како театарски фестивал на експериментални театарски форми и сценски лаборатории. Оваа сличност го прави МОТ најдостапна платформа за презентација на продукциите на СМГ во Република Македонија.

Бројот на посети не е единствениот релевантен знак на ова влијание; следејќи го репертоарот на македонските театри, исто како и авторската поетика и естетика на македонските режисери, може да се забележи директно влијание. Влијанието од СМГ може да биде изучувано одблизу преку современиот театарски проект на кој начин е третирана сцената, драмскиот текст и работата со актерите. Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ од Велес имаше директна соработка со СМГ во 2016 г. Непосредното искуство со копродукцијата „Федра“ (С. Димоски/А. Ивановски, 2016) јасно ги покажа принципите на работа според кои СМГ оперира на неколку различни нивоа, посебно во актерскиот процес.

Студиите на случај, каде што влијанието на поетиката на словенечките режисери е директно видена во македонските театарски продукции, може да се поделат на две групи: непосредно – преку режијата на театарските претстави во Македонија (како што е примерот со режиите на Диего де Бреа и Томи Јанежич) и индиректно – преку учеството на неколку претстави на различни фестивали во Република Македонија (примерот со специфичната сценска поетика на Томаж Пандур).

Македонската публика уште одамна ја имаше приликата да се сретне со неколку претстави на Пандур од сите негови авторски периоди: „Тешки завеси“, продукција на Тесписов воз, Марибор, (1982); „Мртвиот човек доаѓа по неговата љубовница“, (продукција на Тесписов воз, Марибор, (1984); „Нокни смени“, исто така продукција на Тесписов воз, (1989); „Шехерезада“, продукција на СМГ; „Калигула“, продукција на ГДК „Гавела“ од Загреб; „Медеја“ според Еврипид (копродукција на Дубровничкиот леген фестивал), на МНТ Фест, (2014) и „Фауст“, продукција на СНГ Драма, прикажана постхумно на МНТ Фест, (2016).

Конечно, директната и фатална врска меѓу македонскиот театар и Пандур се случи при режијата на Шекспировиот „Крал Лир“ во 2016 г. во МНТ, по која „завесата никогаш не се подигна“. Влијанието на поетиката на Пандур што го има во (Македонија) театарот е многу силен и јасно се препознава во многу претстави поставени од македонски режисери (на пример „Ромео и Јулија“, во режија на Дејан Пројковски и продукција на Истанбулскиот национален театар од Турција). Сепак, неговото влијание не е препознато во густината на семантичките јазли распоредени во театарската претстава, туку во копираните решенија.

Диего де Бреа (1969) е словенечки театарски режисер со уникатна постдраматичка театарска мисла што има режирано три претстави на македонските сцени. На

сцената на Народниот театар во Битола: „Злосторство и казна“ од Достоевски (2016) и Шекспировиот „Отело“ (2014) и на сцената на Турскиот театар во Скопје, драмата „Крал Лир“ (2017). Треба да се забележи дека Де Бреа во двата театри и во Битола и во Турскиот театар, комплетно го смени начинот на третирањето на сцената, воведувајќи новитети во третирањето на сцената на македонскиот театар.

Томи Јанежич (1972) се појави на македонските театарски сцени, за прв пат во 2004 г., на МОТ („Три сестри“) со ансамблот на СМГ. Од тогаш, македонската публика, ја имаше можноста да ја види работата на овој режисер два пати, следната 2005 г. („Слепци“), кога работеше со актерите на МНТ, директно применувајќи ја својата поетика на актерската сензибилност, и во 2013 г., повторно на МОТ, со друга драма на Чехов, „Галеб“, изведена од актерите на Српско народно позориште – Нови Сад. Трите претстави на Јанежич, имаа неверојатен прием од публиката, но и меѓу македонските режисери, во коишто не може да се најде соодветен пример на овој начин на работа. Влијанието на Јанежич е препознаено во интересот на помладата генерација македонски театарски режисери и нивните претстави, најчесто одиграни во независна продукција.

Секој од тројцата режисери донесе промени на македонските сцени што е евидентно и лесно препознатливо. Без разлика дали е тоа направено со директна режија во македонски театар или преку претстава што била прикажана на македонски фестивал (најчесто на МОТ), секој од тројцата режисери направи видливо влијание врз македонскиот театар. Актерите во тие претстави, целиот ансамбл на претставите режирани во Македонија од овие тројца режисери, зборуваат за нивното неверојатно искуство од работата со нив, и како е сменет нивниот начин на глума и третирање на театарот.

Vpliv slovenskega gledališča v Makedoniji (od 1990 do danes)

Ključne besede: Makedonija, Slovenija, izmenjave, festivali, Mlado odprto gledališče (MOT), Slovensko mladinsko gledališče (SMG), Tomaž Pandur, Diego de Brea, Tomi Janežič

Raziskava je del bilateralnega projekta *Makedonsko-slovenske gledališke vezi*, ki raziskuje gledališko komunikacijo med Republiko Makedonijo in Republiko Slovenijo v obdobju od razglasitve neodvisnosti od jugoslovanske federacije leta 1990 pa vse do leta 2016. Ta del raziskave se ukvarja z gledališko komunikacijo, do katere je v omenjenem obdobju prihajalo v Makedoniji, pri čemer se osredotoča predvsem na vpliv estetike Slovenskega mladinskega gledališča (SMG) in nekaterih sodobnih slovenskih gledaliških režiserjev na poetiko in estetiko makedonskega gledališča.

Raziskava je razločila dve področji tega vpliva. Prvo vključuje navzočnost različnih profilov slovenskih gledaliških umetnikov v gledaliških produkcijah v Makedoniji: režiserjev, igralcev, dramatikov, dramaturgov, koreografov, skladateljev in scenografov. Ta »migracija« je vplivala na odnos domačih umetnikov do gledališča v Makedoniji po obisku slovenskega avtorja, spremenila pa je tudi komunikacijo/dinamiko v skupini, ki ustvarja predstavo, kar navadno naredi režiser, in sicer tako, da spremeni celotno estetiko gledališča. Drugo področje so na splošno gostovanja slovenskih produkcij na makedonskih odrih in festivalih. Po ugotovitvah makedonske raziskovalne skupine, ki je analizirala neposredno navzočnost slovenskih gledaliških umetnikov v makedonski gledališki produkciji in sodelovanje slovenskih produkcij na festivalskih odrih v Makedoniji, je mogoče, v skladu s fokalizacijo, zaznati dva motiva. Prvi se nanaša na sodelovanje Slovenskega mladinskega gledališča na festivalu MOT (Mlado odprto gledališče – Млад отворен театар) s skupaj 25 festivalskimi gostovanji, drugi pa je splošni okvir za posredni ali neposredni vpliv, ki ga imajo slovenski gledališki režiserji na makedonsko gledališče in je predstavljen v poglavju s študijami primerov.

SMG se je profiliralo kot avtentični tip scenskega laboratorija, ki neguje inovativne odrske forme predstav. Od svoje ustanovitve leta 1970 je tudi MOT profiliran kot gledališki festival za eksperimentalne gledališke oblike in odrske laboratorije. Zaradi te podobnosti je MOT najdostopnejša platforma za predstavitev produkcij SMG v Makedoniji.

Število obiskov ni edini relevantni pokazatelj tega vpliva; če spremljamo repertoar makedonskih gledališč pa tudi avtorske estetike in poetike makedonskih režiserjev,

lahko opazimo neposredni vpliv. Vpliv SMG v sodobnih gledaliških projektih podrobno proučujemo glede na to, kako ti projekti vzpostavljajo odnos do odra, dramskega teksta in igralcev. Narodno gledališče Jordan Hadži Konstantinov-Džinot je s SMG neposredno sodelovalo leta 2016. Neposredna izkušnja pri koprodukciji *Fedra* (S. Dimoski/A. Ivanovski, 2016) jasno kaže na način dela, po katerem SMG deluje na različnih ravneh, posebej pri igralskih procesih.

Študije primerov, pri katerih je viden neposredni vpliv, ki ga imajo poetike slovenskih režiserjev na makedonsko gledališko produkcijo, so razdeljene v dve skupini: takojšnja – režije gledaliških del na makedonskih odrih (na primer režije Diega de Bree in Tomija Janežiča), in posredno – sodelovanje pomembnih predstav na različnih festivalih v Makedoniji (Tomaž Pandur kot posebna odrska poetika).

Makedonsko občinstvo je imelo do zdaj priložnost videti več Pandurjevih predstav iz vseh avtorjevih obdobj: najprej *Trudne zastore*; leta 1982 predstavo *Mrtvec pride po ljubico*; leta 1984 *Nočne prizore*, vse tri v produkciji Pandurjeve skupine Tespisov voz iz Maribora; leta 1989 *Šeherezado* (SMG) in *Kaligulo* (Dramsko gledališče Gavella iz Zagreba); leta 2014 *Medejo* po Evripidu (v koprodukciji z Dubrovniškimi poletnimi igrami) na festivalu MNT Fest; leta 2016 pa posmrtno še *Fausta*, produkcijo SNG Drama Ljubljana, znova na festivalu MNT Fest. In končno, neposreden in usoden stik med Pandurjem in makedonskim gledališčem se je zgodil ob njegovi režiji Shakespearovega *Kralja Leara* leta 2016 v Makedonskem narodnem gledališču, ki ni doživel premiere. Vpliv, ki ga ima Pandurjeva poetika na (makedonsko) gledališče, je zelo močan in lahko prepoznaven v številnih predstavah, ki so jih uprizorili makedonski režiserji (npr. *Romeo in Julija* v produkciji Narodnega gledališča iz Istanbula v režiji Dejana Projkovskega). Vendar njegov vpliv ni prepoznaven v številnih semantičnih vozlih, razredčenih v gledališki igri, ampak v kopiranih rešitvah.

Diego de Brea (1969) je slovenski režiser z edinstveno postdramsko gledališko mislijo, ki je na makedonskih odrih režiral tri igre. Na odru Narodnega gledališča Bitola *Zločin in kazen* Dostojevskega (2016) in Shakespearovega *Othella* (2014), na odru Turškega gledališča v Skopju pa *Kralja Leara* (2017). Omeniti je treba, da je de Brea tako v Bitoli kakor tudi v Turškem gledališču v celoti spremenil makedonski odnos do odra in vanj vpeljal novosti.

Tomi Janežič (1972) se je na makedonskem gledališkem odru pojavil leta 2004 na MOT (*Tri sestre*) z ansamblom SMG. Od takrat je imelo makedonsko občinstvo priložnost videti njegovo delo še dvakrat: leto pozneje (*Slepci*), ko je delal z igralci Makedonskega narodnega gledališča in neposredno uporabljal svojo poetiko za igralsko senzibilnost, ter leta 2013, znova na MOT, z drugim delom Čehova *Galebom*, ki so ga uprizorili igralci Srbskega narodnega gledališča. Vse tri Janežičeve predstave so doživele izjemen odziv pri občinstvu, vendar med makedonskimi režiserji ne

moremo najti primerljivega načina dela. Janežičev vpliv lahko prepoznamo v interesih mlajše generacije makedonskih gledaliških režiserjev in njihovih predstavah, večinoma neodvisnih produkcijah.

Vsak od omenjenih treh režiserjev je na makedonske odre vnesel spremembe, ki so očitne in lahko prepoznavne. Ne glede na to, ali je do tega prišlo z režijo v makedonskem gledališču ali s predstavo, ki je bila odigrana na makedonskem festivalu (večinoma na MOT), so vsi trije vidno vplivali na makedonsko gledališče. Igralci v njihovih predstavah, celotni ansambli, s katerimi so v Makedoniji sodelovali omenjeni režiserji, pripovedujejo o svojih neverjetnih delovnih izkušnjah z njimi in kako so te spremenile njihovo igranje in odnos do gledališča.

Prevedla Barbara Skubic

Our aim in this text is twofold: first, to offer a preliminary overview of cooperative activities between Slovenian and Macedonian ballet and dance artists, national institutions and non-governmental organisations in the last 25 years, that is, in the period of independence of both states, with a short excursus into the time preceding that period; and second, to offer a kind of a *prima vista* analysis of the main achievements as well as obstacles in those collaborative practices. In the period of its existence the Yugoslav Federation provided not only material support to professional theatre institutions, but also stimulated cultural collaboration among federal republics. Especially non-verbal forms of artistic expression, such as ballet and dance, were adequate communicators in a multinational and multilingual state as was the Socialist Yugoslavia. The official cultural policies of the newly established states declaratively (i.e. in ratified bilateral agreements) advocated the preservation of cultural connections that existed from the era of the former Yugoslavia. However, the level of intercultural exchange presupposed in these bilateral agreements is rather modest and unambitious, especially in the field of dance. The processes of dissolution of the former Yugoslavia and the establishing of the independent states of Macedonia and Slovenia produced significant changes in the field of dance and opera theatre. The main characteristics of these changes were, on the one hand, a rapid diminishing of the collaboration between national ballet and opera institutions, and on the other hand, a gradual increasing of cooperation between non-governmental organisations active in the creation, promotion and exchange of contemporary dance productions.

Keywords: ballet, dance, Slovenia, Macedonia, collaborative practices, dance festivals

From Yugoslav Ballet to Post-Yugoslav Contemporary Dance:

Permutations in Collaborative Practices between Macedonian and Slovenian Dance Scenes

Sonja Zdravkova Djeparoska and Aldo Milohnić

The corpus of historiographical and theoretical studies of Macedonian and Slovenian ballet and dance has been significantly growing in the last few decades, but we are still lacking a synthetic study on the mutual collaboration of Macedonian and Slovenian artists and the interstate exchange of guest performances. Our aim in this text is thus twofold: first, to offer a first (and rather preliminary) overview of these cooperative activities in the last 25 years, that is, in the period of independency of both states, with a short excursus into the time preceding that period; and second, to offer a kind of a *prima vista* analysis of the main achievements as well as obstacles in the collaborative practices between Slovenian and Macedonian ballet and dance artists, national institutions and non-governmental organisations. In addition, we will offer some basic insights into the bilateral collaborative practices in the field of opera, rather as a supplement (or a corollary) to our focus on ballet and dance.

At the very beginning of the research process, we were eager to see whether the analysis of the hard data we collected within our research project could detect some broader aspects of the social context. In other words, we were concerned with the question: is it possible through dance – as an art that deals with the aesthetic side of shaping the body as the basic medium of expression – to detect and decode a wider context with all its features on the social, political and cultural level? Can we identify a certain *modus operandi* of the social and political tendencies in these collaborative practices, especially on the level of both national and bilateral cultural policies? To put it shortly, how are these two spheres (dance and politics) connected and possibly even interdependent?

One of the first dance artists trying to answer this question was American dancer and choreographer Martha Graham. In her text “A Modern Dancer’s Primer for Action” she wrote “art does not create changes, it only records them” (166). In other words, any

attempt to proclaim art as a tool for social change would be unrealistic and would impose a heavy burden on artistic practices; on the other hand, *recording* changes through dance, including collaboration practices related to it, might offer a useful source for exploring specific relations between dance practices and social, political and economic circumstances of its production in respective historical contexts. Not only Graham was interested in defining the relationship between society and art production. In his essay entitled “Theatre Sociology”, Italian theatre theoretician and historiographer Marco De Marinis comments on the impact of society on artistic production and, more specifically, on performing arts practices: “Presentation and performance both derive from the current cultural norms of the time they exist in, they change influenced by them, ultimately functioning as a ‘secondary modeling system’, expressed by the words of the Russian Formalist Lotman” (63). Slovenian sociologist and cultural theorist Rastko Močnik has developed a productive theory of a specific relation between art and society also inspired by Russian Formalists (although not by Yuri Lotman but by Pavel Medvedev). In his seminal essay “Eastwest”, Močnik explains that art practice does not relay directly to social reality but takes the already ideologically “refracted” reality as its material and “works upon” it: “In this sense, artistic practices perform a sort of *secondary elaboration* upon ideologically ‘refracted’ material” (21). Andrew Hewitt takes a different position in his book *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* proclaiming that choreography is not only a secondary representation but also a primary performance of the modern organisation of society: “I wish to demonstrate how choreography has served not only as a secondary *metaphor* for modernity but also as a structuring *blueprint* for thinking and effecting modern social organization: it is not only a secondary representation but also a primary performance of that order” (14). These are only several inspiring theses on the subtle relation between art (or, more specifically, dance) practices and the social reality. We could mention many others. However, since this text is based mainly on empirical research, we will continue with presenting the data collected within our project and analysing it in the context of collaboration between Macedonian and Slovenian dancers and the exchange of their performances.

Ballet as a catalyst of cultural exchange in the former Yugoslavia

In the last century, Macedonia and Slovenia were part of the same state for just over 70 years. In the period between WWI and WWII, that state was the Kingdom of Yugoslavia; in the period after the liberation until 1991, it was the Socialist Federative

Republic of Yugoslavia. Due to this long common history in the 20th century, it is not surprising that cultural collaborations and exchanges between Slovenia and Macedonia in the last 25 years are based on the continuity of cultural connections from previous decades. Having in mind these facts, it is useful to compare the level of cultural interactions in the Yugoslav period with that in the period after these two countries gained independency. The connections and relations in the federal state from 1945 till the last days of Yugoslavia were mainly designed and promoted by the governing bodies. In her essay “Cultural Policy and the Political Nature of Culture”, Carole Rosenstein writes about cultural policy and its connection with politics and the centres of power:

Policies impact the distribution of cultural resources: policies project and promote certain cultural values and narratives as being shared and public; they shape the ways in which people gain access to places where legitimate and valorized expressions of this shared public culture are created; and they can provide opportunities for people to develop their capabilities to critique and restate such shared and public values in terms that resonate with their own experiences. (24)

Although Rosenstein analyses contemporary democratic society, yet during the period of socialism, the way that cultural policies could be modelled in accordance with a particular ideology was even more visible. The best reflection of this tendency can be found in the slogan “brotherhood and unity” promoted by president Josip Broz Tito as one of the fundamental values of the federation. A grid of institutional collaboration, the exchange of guest performances on festivals and other manifestations, etc., supported the idea of increasing cultural ties with an emphasis on the presentation of the nation’s own culture, but at the same time, accepting the culture of others (including their ethnic and national diversity) in order to strengthen the unity, cooperation and integration into a great multicultural image of the Yugoslav socialist society. Regular cultural exchange among the republics of the former Yugoslavia was an integral part of the official cultural policy on the level of the federation as well as of the respective republics:

The Cultural Community of Slovenia encouraged cultural co-operation with other Yugoslav nations. The republics put forward a list of cultural projects of shared importance (approx. twenty projects every year) for which the republics agreed to cover the entire costs of the participation of their own groups (for example, the opera and ballet biennial, drama meetings, meetings of poets and writers). Some of these events were highly respected by cultural workers. (*Cultural Policy in Slovenia* 229)

Regarding institutional cultural ties between Macedonia and Slovenia in the period of the former Yugoslavia, the three most significant manifestations connected with opera and ballet are of our crucial interest: the Ballet Biennale and the Meeting of Yugoslav Ballet Dancers located in Ljubljana and the festival May Opera Evenings located in Skopje.

The first Ballet Biennale took place in Ljubljana from 30 June to 10 July 1960 in the frame of the 7th Ljubljana Festival. At that time, it was called the Revue of the Yugoslav Ballet (*Revija jugoslovanskega baleta*). Due to bad weather conditions, all the performances were performed on the stage of the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana¹ (instead of the open-air stage Križanke, the usual location of Ljubljana Festival events). Along with ballet performances from five Yugoslav institutions (Ljubljana, Belgrade, Sarajevo, Zagreb and Skopje), two accompanying programmes were presented: a congress of Yugoslav ballet artists (1–2 July) and an exhibition of Yugoslav ballet (1–12 July, in Moderna galerija).² The ballet ensemble of the Macedonian National Theatre from Skopje took third prize and its member, Natka Penušliska, won the prize as the best classical solo dancer.³ It was the first and the last time at the Ballet Biennale that Yugoslav ballet institutions and artists competed for prizes in different categories; already at the second Ballet Biennale this practice was abandoned. This manifestation was continuously organised (with short interruptions in the late 1960s and the early 1980s) until 1989, when it took place for the last time. In addition to 1960, the ballet ensemble of the Macedonian National Theatre was represented at the festival editions in 1962, 1972, 1974, 1981 ... In the 1970s, the Ballet Biennale experimented with a new practice – along with guest performances from Yugoslav ballet institutions, several editions of the festival presented special joint productions (ballet concerts) with ballet dancers from these institutions, including some participants from Skopje.

The positive experiences of concert ballet performances with dancers from all around Yugoslavia gave rise to establishing a new ballet manifestation in Ljubljana called the Meeting of Yugoslav Ballet Dancers (*Srečanje jugoslovanskih baletnih umetnikov*). The first meeting took place in 1978 and was organised annually until 1989 (twelve editions in total). The first six manifestations were organised by Slovenian ballet dancer Lidija Sotlar⁴ and her group, while from 1984 on, several other organisers took care of it (Iko Otrin 1984, Vlasto Dedović 1985–87 and Ivo Kosi 1988–89). Macedonian ballet dancers were regularly invited to this manifestation, among them Marin Crvenov, Aleksandar Hadžimanov, Ana Husein, Zoica Purovska, Jagoda Slaneva, Snežana Spasovska (also as choreographer), Zoran Veleviski ...⁵ Every edition of the Meeting was an important cultural event in Ljubljana. The manifestation was important as a kind of “showcase” of many

1 At that time the official name of the theatre was Opera of the Slovenian National Theatre in Ljubljana. See also footnote 14.

2 Artefacts selected for the exhibition came from ten Yugoslav ballet institutions and were documented in an exhibition catalogue. However, it was not the first publication of its kind – a monograph on Yugoslav ballet intended for international readership (the language of the edition was English) was published in Belgrade in 1958.

3 For a more detailed report on this event, see “Prva nagradna revija” and Neubauer 64–65. The first four editions of the Ballet Biennale are extensively described and visually illustrated in the recently published book *Ko se zgodi ples. Zapisi, dokumenti, spomini* (Kraigher 130–167).

4 Lidija Sotlar was a renowned Slovenian ballet dancer and choreographer. She was the selector of the last Ballet Biennale in Ljubljana (1989) and a member of the jury (as well as a member of the Advisory Board in the last years of its existence) of the Yugoslav Ballet Competition (*Jugoslovensko baletsko takmičenje*) in Novi Sad, another festival of Yugoslav ballet established in 1982 by ballet critic Branka Rakić and devoted to young dancers from Yugoslav ballet schools and theatres. The festival was organised for the last time in 1991.

5 For a more detailed list of dancers and choreographers, see Sotlar 154.

leading ballet dancers from all Yugoslav ballet ensembles and at the same time it was a meeting point for them, that is, it offered them a possibility to meet at least once a year to collaborate on a joint project and to keep vivid old (or to establish new) professional ties.

May Opera Evenings (*Majski operски večeri*) is a manifestation established in 1972 as an opera festival. In the early period, soloists, conductors and ensembles from Yugoslavia and neighbouring Balkan countries were invited. Later on, the programming concept of the manifestation changed; the programme originally based on Yugoslavian and Balkan collaborations was enriched with artists coming from Europe, America, Asia and Australia. Apart from operas, the programme included concerts and ballet performances. Performances were held in general in the Macedonian National Theatre, but in the first decade there were three concerts in the Hall of the Macedonian Philharmonic Orchestra and three concerts in the Church "Saint Sophia" in Ohrid.⁶ "At the very beginning, every opera house from the former Yugoslavia's opera centres had an evening with complete soloists casts and a conductor. The opera houses from Belgrade, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo and Novi Sad were presented continuously" (Кочишки 26).⁷ The data from the programmes at the May Opera Evenings show that this trend was carried out consistently in the first decade of the festival. As part of the manifestation May Opera Evenings from 1973 to 1983, the competitions "Meetings of young opera talents – Tome Grncharovski" were held, in which young Slovenian opera singers were constantly present from the very beginning until 1981. In 1984, the principle of representation of opera houses with complete teams was abandoned and a new festival tendency was creation of performances featuring soloists from different theatres. Slovenian singers and conductors were frequent guests at the May Opera Evenings, but their number significantly decreased after 1984, because of the transition to a different model/concept of organisation. Despite this negative trend, Slovenian artists were still present. On the other hand, it is difficult to understand why there was not a single guest appearance of Slovenian ballet on the May Opera Evenings in the previous 45 years. Unlike the constant presence of Macedonian ballet artists at the Ballet Biennale and the Meeting of Yugoslavian Ballet Dancers in Ljubljana, the Macedonian audience in Skopje has not been able to follow the performances of the Slovenian national ballet. This deficit on the side of the Slovenian ballet (non)appearance in Macedonia could not be sufficiently explained on the level of the proclaimed cultural policy of the former Yugoslavia, thus there must be other reasons for it.⁸

⁶ For a detailed analysis and data of the festival, see Кочишки.

⁷ The entire cast of soloists with the conductor from the Slovenian National Theatre Ljubljana performed on May Opera Evenings is as follows: *Aida* (1972), *Carmen* (1973), *The Barber of Seville* (1974), *Madame Butterfly* (1975), *La Bohème* (1976), *Il trovatore* (1977), *Carmen* (1978), *Rigoletto* (1980), *La Bohème* (1981).

⁸ As the main focus of our research was the period 1990–2015, we limited the analysis of ballet and dance exchange practices between Macedonia and Slovenia in the time of Socialist Yugoslavia to festivals, leaving aside other forms of collaboration from that period, such as respective exchanges of individual artists or performances. Needless to say, individual guest performances (starting with Taglioni's and Lindpaintner's *Danina* choreographed by Pia and Pino Mlakar and performed in Skopje in 1951) and guest choreographers (such as Pino Mlakar's choreography of *Devil in the Village* in 1955 or Maks Kirbos's choreography of Stevan Hristić's *The Legend of Ohrid* in 1956, both in the Macedonian National Theatre in Skopje, to mention just a few early examples) would require a separate analysis with a different research focus.

Institutional and interstate exchange after 1991

The previous tendency of relatively frequent cultural exchanges between Macedonia and Slovenia also continued in the Yugoslav federation's last year of existence, in the period when the disintegration process was gradually intensifying. In 1990, four Slovenian singers were guests of May Opera Nights (Neven Belamarić in *Nabucco*, Ciril Cvetko and Ferdinand Radovan in *Rigoletto* and Zlatimira Nikolova in *Aida*). This number from the 1990 season is larger than the number of guest appearances in the field of ballet and opera performances in the research period of 25 years. In addition, Jasna Knez created choreography for the theatre performance *Cardboard Box* that premièred in January 1991 in the Turkish Theatre in Skopje. Reciprocally, from the Macedonian side, Jagoda Slaneva worked in the Slovenian National Theatre in Ljubljana as part of an inter-institutional state cooperation. She choreographed Euripides' *The Bacchae* with the ballet ensemble in the 1989/90 season. Singer Boris Trajanov sang in the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana in Donizetti's *Lucia di Lammermoor* in 1990 and in Mozart's *Così fan tutte* in 1991.⁹

The official cultural policies of the newly-established states declaratively advocated the preservation of cultural connections that existed (in a very active and well-developed form) from the era of the former Yugoslavia. This approach could be traced in ratified agreements between Slovenia and Macedonia in the field of culture. The "Agreement on Cooperation in Education, Culture and Science between the Government of the Republic of Macedonia and the Government of the Republic of Slovenia," which established the basis for further cooperation at the level of national governments, was signed on 8 July 1993.¹⁰ This agreement provided an appropriate legal background for further normative acts (called "Programmes") that regulated concrete ways and forms of collaboration in culture. So far, four such "Programmes" were signed between Macedonia and Slovenia.¹¹ In the first two "Programmes" the field of theatre was elaborated more precisely, including the list of manifestations and

9 From the methodological point of view of the research project of which this article is a part, we make a difference between so called "guest artists" and "resident artists" (see the introduction by Ana Stojanoska and Aldo Milohnić for a more detailed elaboration). It is the reason that among the names of "guest artists" mentioned above there are no names of the artists born in Macedonia but settled in Slovenia for a fairly long time (for instance, ballet dancers Redjep Ramadani and Slavčo Stoleski who have been permanently employed as ballet dancers in Slovenian national theatres in Ljubljana and Maribor since 1990).

10 This and other interstate documents regulating bilateral cultural cooperation between Macedonia and Slovenia were kindly provided by Maja Žužek and Tadeja Marinič from the Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Slovenia and a representative of the Sector for International Cooperation and Cooperation with UNESCO in the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia.

11 Cultural cooperation programme between the Government of the Republic of Slovenia and the Government of the Republic of Macedonia for the period 1995 to 1997 (signed on 30 March 1995); Cultural cooperation programme between the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia and the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia for the years 1998, 1999 and 2000 (signed on 10 June 1998); Cultural cooperation programme between the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia and the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia in the years 2004, 2005 and 2006 (signed on 24 March 2004); Programme of cooperation in the field of culture and art between the Ministry of Culture of the Republic of Macedonia and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia for the years 2010 to 2013 (signed on 24 September 2010; valid until the conclusion of the new Programme).

festivals which were recognised as major agents of the interstate cultural collaboration at that time – in Slovenia: Festival Ljubljana and the International Youth Singers Festival in Celje; in Macedonia: Ohrid Summer Festival, Interfest Bitola, May Opera Evenings, Youth Open Theatre and International Jazz Festival (the last three in Skopje).¹² In the period covered by the first “Programme” (1995–97), opera theatres in Ljubljana and Skopje were expected to exchange three singers (soloists) and one conductor. Drama theatre exchange would be represented by one guest performance “of smaller theatre groups and individuals”. The “Programme” stipulated some other, albeit more general provisions, such as governmental support for “the exchange of theatre directors, scenographers, costume designers, actors, etc.” and “staging plays by Macedonian playwrights in Slovenia and plays by Slovenian playwrights in Macedonia”. Our general impression is that the level of intercultural exchange presupposed in these bilateral agreements is rather modest and unambitious, especially in the field of dance where the exchange of folkloristic dance groups is explicitly stipulated (“one or two guest performances by folklore ensembles in larger Slovenian and Macedonian cities”) while exchanges of ballet and contemporary dance performances are not mentioned at all. Furthermore, it seems that Slovenian and Macedonian governments lost interest in more detailed arrangements of cultural exchange towards the end of the 1990s; it is quite obvious when we compare the first two “Programmes” signed in the 1990s and those signed in 2004 and 2010 – the last two “Programmes” are far less elaborated, written in a more general diction, especially in articles regulating bilateral exchanges of theatre artists and performances. Even more, in the last “Programme” there is an explicit statement that it is “valid until the conclusion of the new Programme”. And eight years later, nobody knows when (if ever) the next bilateral “Programme” will be signed ...

Nevertheless, in the first years of independence, Macedonian opera art was fairly present in Slovenia. For instance, singer Boris Trajanov performed in *Don Carlos* in 1993; Cvetan Stojanovski was invited to the Slovene National Theatre Maribor in 1995 where he performed in Donizetti’s *Lucia di Lammermoor* and Verdi’s *Troubadour*; three ballet dancers – Goran and Aleksandar Božinov in the season 1995/96 and Ivana Kocevaska in the season 2004/05 – danced in annual programmes of the national theatres in Ljubljana and Maribor. Although a first impression might be that established relations had continued, the situation changed drastically. As emphasised in Singh’s theory of international cultural policies, “the constructivist ideas of regulative (quotidian) versus constitutive social norms and facts are also relevant [...] in demarcating the lines between what ‘is’ and ‘how’ it came into being” (6). Respective national strategies which were based on bilateral collaboration between state organisations like national theatres or festivals, put on paper these

¹² This presupposed framework for exchange of artists and theatre institutions was supplemented in second “Programme” by several new manifestations (Sintezis in Skopje; Festival Lent in Maribor and Summer Theatre Festival in Koper).

established relations from the previous political system, but this projection did not function that well in practice. In fact, all the mentioned artists and their artistic appearances in Slovenian theatres were part of other kinds of initiatives (open auditions, personal invitations, etc.) rather than part of the existing programmes of the interstate cultural collaboration between Macedonia and Slovenia. Despite these bilateral state agreements and programmes, the national opera and ballet institutions – Macedonian Opera and Ballet,¹³ Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana¹⁴ and Opera and Ballet of the Slovene National Theatre Maribor¹⁵ – as well as the festivals with a long tradition (of which we wrote about earlier in this text) did not show enough interest in continuing the cooperation. The data for the period 1990–2015 shows a rather disappointing image of the continuation of collaboration between the national opera and ballet theatres after these two former Yugoslav republics gained independence. As a result of the connections at a higher official institutional level, only three Slovenian artists were guests of the National Opera and Ballet in Macedonia in the last 25 years: Maksimilijan Ćenšić conducted *Nabucco* in 2009, Simon Krcić was assistant conductor on *Simon Boccanegra* in 2014, and Mojca Majcen was assistant choreographer on *Red room* in 2016. The Slovene National Theatre Maribor presented the ballet performance *Romeo and Juliet* on the Ohrid Summer Festival (Festival Ohridsko leto) in 2006, the only guest ballet performance from Slovenia presented on this festival so far. Another Macedonian festival that presented at least one guest ballet performance from Slovenia¹⁶ was the *Dance Fest* in Skopje, presenting *Yin & Yang*, a ballet performance of the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana in 2008. This is the only ballet performance which the Macedonian audience could see from the Slovenian national theatre in the more recent history of the Macedonian National Theatre; the result of the activities of an independent non-governmental organisation led by Risima Risimkin. On the other hand, only one Macedonian choreographer, Risima Risimkin, worked in the Slovenian national ballet institutions in that period; she staged her author's project *Samorog* in Ljubljana in 2010. But this collaboration was also the result of various personal connections rather than official interstate agreements and proclaimed programs of cultural cooperation.

13 The structure of the Macedonian National Theatre (previously consisted of drama, opera and ballet ensembles) established in 1945 was changed in 2004, when MNT continued only as a drama ensemble and was dislocated into a new building. The opera and ballet ensembles became a new organisation named the Macedonian Opera and Ballet.

14 The Slovenian National Theatre Opera and Ballet Ljubljana is the official name of this national institution since 1992. Until 1968, it was called the Opera of the Slovenian National Theatre Ljubljana and from 1968 till 1992, the official name was the Opera and Ballet of the Slovenian National Theatre Ljubljana.

15 At the beginning, the ballet ensemble of the national theatre in Maribor was not represented in the official name of the theatre. However, only a few years after the renaming of the national theatre in Ljubljana, the name of the national theatre in Maribor has been also changed to the Opera and Ballet of the Slovene National Theatre Maribor.

16 Otherwise the *Dance Fest* has managed to establish cooperation with many regional and European national ballet companies which became part of the festival programme in the last ten years: National Theatre Belgrade, Serbia (2005); State Ballet Ankara, Turkey (2005); Hungarian National Ballet Pecs, Hungary (2006); State Ballet from Hildesheim, Germany (2006); National Ballet Lisbon, Portugal (2007); National Ballet Theatre Istanbul, Turkey (2008, 2011); National Theatre Prishtina, Kosovo (2008, 2010, 2014); Netherlands Dance Theatre (2011); National Ballet Theatre, Antalya, Turkey (2013); State Opera and Ballet from Izmir, Turkey (2016).

Contemporary dance as a new common denominator of collaboration

The processes of democratisation, followed by the disintegration of the former Yugoslavia and the process of gradual integration into the European Union have created quite different social conditions. The centralised system of maintaining the cooperation among Yugoslav federal republics was replaced by a new approach of cultural institutions to initiate, realise, achieve and maintain cooperation on their own and to increase and develop intercultural relations based on the European principle of the development of cultural values. Unlike the bulky organisation of the national institutions, which did not respond to the new needs in terms of cooperation, exchange and networking, the new non-governmental organisations that have intensified domestic and international cooperation in this period have established themselves as a parallel system of the cultural offer. Within this group, our special interest is devoted to the most propulsive independent (non-governmental) centres that have involved dance in their programmes, dominantly or segmentally, at different levels – production, education, festival programmes, etc.

In 2006, Tanzquartier in Vienna hosted several theatre artists and researchers from the former Yugoslavia who came to the residency with an ambition to create a kind of manifesto for a laboratory they provisionally called “East – Dance – Academy”. A text with the same title, which was later published in several theatre journals and anthologies, is important for the second vector of research we are developing in this paper – contemporary dance and its material as well as organisational preconditions. Although we focus here on relations between Macedonian and Slovenian ballet and dance artists and institutions, “East – Dance – Academy” might be the right place to start.

The authors of the manifesto remind us that there are hidden histories of the Eastern European art (including dance). On the other hand, performing arts production in Eastern European countries in the last few decades of the 20th century “incorporated not only material elements of dance but – and that is even more important – a mental operation of ‘thinking-through-dance’, which was not merely aesthetic, but also had important political implications” (Janša et al. 20). The main thesis of the manifesto is that in the political circumstances of the “Real Socialism” (Eastern/Soviet Block) as well as the “Self-governing Socialism” (Yugoslavia) dance could not find its own institutional status and was instead “piercing through” other performative media, such as visual arts, performance art, experimental music and theatre, etc. In other words, “in the Eastern context, dance and performance arts were produced in rather poor material conditions, in a spontaneous manner, and even on the edge of political or/and cultural incident” (Ibid. 22).

In Slovenia, in the late 1960s and early 1970s, the neo avant-garde groups OHO and the Pupilija Ferkeverk Theatre put on the agenda the issue of corporeality in theatre and performance. This concept was partly maintained in the early 1970s by the experimental theatres Glej, Pekarna and Nomenklatura, while in the late 1970s and early 1980s it was revived in performances stimulated by the opening of the ŠKUC Gallery in Ljubljana (1978). Corporeality was only constituted in a developed and thus conceptualised form in the 1980s, when it was accepted and treated as such by theatre critics but also thanks to the emerging contemporary dance scene. A turning-point in the history of Slovenian contemporary dance was the year 1984, when a renowned Slovenian dancer and choreographer Ksenija Hribar founded Dance Theatre Ljubljana (Plesni Teater Ljubljana – PTL) as the first professional contemporary dance company in Slovenia. PTL was an integral part of the alternative cultural scene in Ljubljana¹⁷ and at the same time an important incubator of dancers and choreographers (Tanja Zgonc, Sabina Potočki, Andreja Obreza, Sinja Ožbolt, Mateja Rebolj, Sanja Nešković, Mare Mlačnik, Branko Završan, among others); many of them are today leaders of propulsive dance groups and/or cultural non-governmental organisations (Iztok Kovač – EN-KNAP, Matjaž Farič – Flota, Branko Potočan – Fourklor, Mateja Bučar – DUM, etc.).¹⁸ At the end of the 1990s, PTL opened the first permanent theatre venue for contemporary dance in Ljubljana (probably also in Slovenia) which became a place for production as well as rehearsal and dance education.

In the 1990s, the Slovenian contemporary dance scene was strongly influenced by a “new wave” of Flemish choreographers such as Jan Fabre, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Wim Vandekeybus ... A confirmation of that trend in Slovenia was the theatre festival called “Belgian Explosion” which took place in Ljubljana in 1990. A year after, PTL launched the Video-Dance Festival; the Slovenian producer Miran Šušteršič and two guests from Belgium – Cis Bierinckx and Koen Van Daele – curated the festival. At that time, several Slovenian-trained dancers, mostly from the circle of PTL, went to Belgium and then, as returnees, brought back to Slovenia new knowledge, contacts and experience. An important achievement was also the establishment of the Contemporary Dance Association Slovenia in 1994 (the Association of Ballet Artists of Slovenia was founded already in 1962). According to data collected by Rok Vevar, in the second half of the 1990s, the quantity of the contemporary dance production in Slovenia grew by over 50% (Vear, “The Story” 91).

There is evident continuity in the development of contemporary dance in Slovenia from the 1980s until today and precisely that continuity is probably the biggest achievement of the non-governmental organisations in that field of art production

¹⁷ The contextualisation of PTL within the alternative culture in Ljubljana is elaborated in Vevar and Založnik, “Metamorphic Punk”.

¹⁸ At the beginning, Ksenija Hribar collaborated also with choreographer and founder of the Plesno gledališče Celje (1976) Damir Zlatar Frey, but he stayed with PTL only two years before he founded a small theatre house called Koreodrama.

and education. However, dancers and choreographers in Slovenia are still working in precarious conditions. In such circumstances, the freedom of the dance profession cannot be more than an illusionary substitute for poor working conditions and the struggle to survive. More intensive international collaboration in such an unstable situation is hardly possible and it is quite understandable that Slovenian dance artists and their organisations cannot develop as close collaboration with their potential partners from Macedonia as we may expect.

In Macedonia, the second half of the first decade of the new millennium brought new ways of collaboration and opened new perspectives, especially in the field of dance art. Two non-governmental organisations were important for continuity in the dance collaboration between Slovenia and Macedonia: Interart and Lokomotiva. Interart (1996) and Macedonian Dance Centre – MDC (2002) were founded by Risima Risimkin as non-governmental organisations aiming to promote modern and contemporary dance through art productions. She also established the festival *Tanc Fest* in 2005.¹⁹ Biljana Tanurovska-Kjulavkovski and Iskra Shukarova, among others, founded Lokomotiva, the centre for new initiatives in art and culture, which commenced its operation in 2003. This centre works to accomplish a dance-related programme; it is focused primarily on further education and on creating conditions for realisation of co-productions of foreign artists and domestic choreographers as well as on exchange of performances. Lokomotiva was also the organiser of the *LocoMotion* festival from 2008 to 2015.²⁰ In its programme framework, it adopted the criteria for staging only performances from contemporary dance production, which gives uniqueness to the festival. Interart and Lokomotiva represent a new form of organisation characterised by the quick and active establishment of connections and relations leading to cultural and artistic fluctuation and distribution. Their mobility reflects the wish to be part of the global processes, to accept the norms of European cultural action and to promote issues that sometimes are not included in the official national cultural policy. These new cooperative practices are developing vivid regional networking processes where production and educational experiences are intensively exchanged, shared and joined. Their way of networking is characterised by the exchange of productions, experiences and contacts established through numerous festivals, platforms, collaborations and joint projects. In her article “A Historical Construction of the Development of Contemporary Dance Scene in Macedonia”, Biljana Tanurovska-Kjulavkovski tries to define the new way, idea and functioning of this structure:

¹⁹ The most recent collaboration between Slovenian and Macedonian dance scenes was the dance project *Orlandina* choreographed by Risima Risimkin and performed by Slovenian dancer Rosana Hribar. This coproduction of PTL (Ljubljana) and Interart (Skopje) premièred in PTL in March 2018 and the following month it opened *Tanc Fest* in Skopje.

²⁰ Since 2015, a new project space for contemporary performing arts and culture called Kino Kultura was established by Lokomotiva. Contemporary dance projects are regularly included in its program, such as Platform(a) for Contemporary Performing Arts etc. In the frame of Kino Kultura several Slovenian performers and performing arts theoreticians were presented to Macedonian audience in the last few years. More about it on www.lokomotiva.org.mk and www.kinokultura.org.mk.

The new perception of the dance or the introduction of new dance practices as well as the expansion of the field of choreography did not happen only in the institutions but began to live in a whole new segment, that is, in the civil sector. As a need to introduce innovations and to stimulate new dance expression, in the first decade of the 21 century as part of the civil sector or the independent cultural scene, there appeared initiatives and organizations that supported different production processes, logic and philosophy about the dance art and choreography. (Tanurovska-Kjulavkovski and Zdravkova-Djeparoska, online)

As a result of these new artistic organisations that showed a particular degree of independence and their own vision, the once completely interrupted cooperation in the sphere of dance art now continued and intensified. The first official appearance of Macedonian artists organised by Lokomotiva was the presentation of Macedonian contemporary dance on the *Platform of Contemporary Dance* in Celje in 2003. Kire Miladinovski as a choreographer and Kire Georgievski as a dancer presented the performance *Short Cuts 2* in 2009 as part of the programme prepared by Fičo Balet in coproduction with Lokomotiva.²¹ In the programme of *LocoMotion*²² but also of different programmes²³ and festivals,²⁴ Slovenian dancers are constantly present on the Macedonian stage (which was not a regular practice in the previous period). Collaborations in the process of choreographing became a characteristic production model of the contemporary dance scene in both countries. In that sense, one creative duo is of specific interest in the frame of this research, that is, the choreographers Iskra Shukarova from Macedonia and Dejan Srhoj from Slovenia who worked together on the dance project *Formula*. This choreography can be named “work in process”, because the audience can follow the results of this long-term creative process through several presentations. *Formula* was presented at the *Regional Contemporary Dance Event* in Skopje in 2005, and then on the festival *LocoMotion* in Skopje in 2008. The Macedonian-Slovenian choreographic team realised a residency in Kanjiža, Serbia, with the world renowned choreographer Josef Nadj. They performed *Formula* on the *Balkan Dance Platform* in Athens, Greece, in 2007, and on *Dance Festival* in Orleans, France, in 2009. This performance reveals its own vitality, actuality and mutual relations which are not set at the level of the exchange of products (visits), but at the level of the exchange of experiences, creative concepts and a collaborative research process.

21 In 2011, Miladinovski returned to Ljubljana with his choreography *Bug's* performed by Dance Studio Zodijak (Prilep) at the festival Exodos.

22 Slovenian dancers and choreographers are frequent guests at the *LocoMotion* festival: Goran Bogdanovski with *John* in 2008; Dejan Srhoj and Iskra Shukarova with *Formula* in 2008; Bara Kolenc with *Atelier* and Jurij Konjar with *Ulysses* in 2008; EnKnapGroup with *Cut Out / Brake / In Between / Sky* in 2009; Snježana Premuš with *MOVE-AS/Stories of the Body 4* in 2010; Sabrina Železnik with *Movement of Love* in 2015.

23 In the same year (2005) when *Formula* was performed on the *Regional Contemporary Dance Event*, Dejan Srhoj held a few seminars with students of the State Ballet School in Skopje within the organisation of Lokomotiva.

24 For instance, since 1995, a number of Slovenian dance performances as well as theatre performances with prevailing choreographed components were presented at MOT Festival in Skopje, mainly produced by Glej Theatre and directed by Matjaž Pograjc (*Every Word a Gold Coin's Worth*, 1995) and Tomaž Štruel (*Xanax*, 1996; *Hamlets n' Roses*, 1996; *Jezus F.*, 1998) but also produced by Cankarjev dom / Vitkar (Branko Potočan's *Melancholic Thoughts*, 1998) and Mladinsko Theatre (*Nijinsky's Last Dance*, 2011).

The regional network Nomad Dance Academy was established in 2005 by six organisations from Belgrade (Station), Ljubljana (Fičo Balet), Sarajevo (Tanzelarija), Skopje (Lokomotiva), Sofia (Brain Store Project) and Zagreb (Tala Dance Center) as a platform for collaboration, creation, promotion and education in the field of contemporary dance. By establishing the network, the partners responded to real and urgent needs to foster professionalisation of contemporary dance in the region, to develop education and research opportunities for dancers and choreographers, to improve production conditions in the sector, and last but not least, to develop the audience and to promote dance as a socially relevant art practice. The network activities resulted in many collaborative projects, among them several dance festivals, including *LocoMotion* in Skopje and *Pleskavica* in Ljubljana (in 2012 it merged with several other initiatives into *CoFestival*), cultural advocacy projects (such as *Nomad Dance Advocates* aiming to stimulate the development of regional cultural policies in the field of dance as well as to improve the working conditions for dancers and choreographers in the region) and many other regional collaborative projects (one of the most recent examples is the *Balkan Dance Tour*, co-organised by NDA for the partners of the European Dancehouse Network who visited Ljubljana, Zagreb, Belgrade, Skopje and Sofia in 2018).

Another important project with regional characteristics which also involve Macedonian and Slovenian performers and choreographers is the *Balkan Dance Project*.²⁵ Igor Kirov from Macedonia is involved in this project as a choreographer, while Adrijana Danchevska from Macedonia and Mojca Majcen from Slovenia participate as dancers in an international dance team.²⁶ As a part of this joint project, the group performed Kirov's choreography *Stories* in Velenje,²⁷ Sarajevo and Belgrade in 2015. *Balkan Dance Project Vol. 1* had a mini tour in Macedonia (Skopje, Bitola, Veles and Shtip) in the same year. As a part of the joint project *Balkan Dance Project Vol. 2*, Kirov's choreography *The Cube Untold* with Slovenian dancer Mojca Majcen was performed in Slovenia, Bosnia and Herzegovina, Serbia, and Croatia. *Balkan Dance Project Vol. 3* involved the same creative team, but unfortunately without appearances in Slovenia and Macedonia.

Collaborative platforms like the *Balkan Dance Project* and the *Nomad Dance Academy* show a new initiative and a new way of establishing connections and fostering collaboration among artists from the region, including bilateral collaboration between Slovenian and Macedonian dancers and choreographers. These activities could not

²⁵ This initiative should not be confused with the *Balkan Dance Platform*, a project initiated by Cosmin Manolescu and Dessy Gavrilova in 2000, co-curated by Exodos (Ljubljana) and Lokomotiva (Skopje), among others (more about it on <https://balkandanceplatform.wordpress.com/balkan-dance-platform-2011>). It is among the collaborative projects that appeared after 2000s in changed cultural and political landscape in the region in order to intensify collaboration between the contemporary dance scenes on the Balkans.

²⁶ Other performers and choreographers involved in the project that are not in the focus of this research are not listed.

²⁷ The beginning of his collaboration with the Velenje Festival as a choreographer was the performance *He, he, helium* in 2013 (dancer Mojca Majcen was involved in this project as well); the same year the performance was invited to Autumn Music Festivities (Esenski muzički svečenosti) in Skopje.

be possible without highly dedicated and professional work of the artists based in Macedonia and Slovenia. Of course, a number of young dancers who were educated abroad have stayed there and continue their work outside their homelands, but the mobility is an integral part of contemporary culture. An obvious example is Igor Kirov, who associates his career as dancer and choreographer with the countries of Western Europe (currently he is head of the Ballet of the Croatian National Theatre in Split), but at the same time he is a representative of Macedonia in the *Balkan Dance Project*.

Lessons learned and prospects for the future

At the beginning of our research, we could only presuppose that politics strongly influences not only the basic social order and everyday life of people, but also the way artistic practices are being performed. Now, when we are approaching the end of our journey through the collaborative practices between the Macedonian and Slovenian dance scenes in the last 25 years (and briefly also in the 45 years of the existence of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia), we can say that we got confirmation for that hypothesis – yes, artistic practices and especially the way that artists and their institutions collaborate, cannot be studied and analysed in isolation from a broader political context. In the period of its existence, the Yugoslav federation provided not only material (financial, infrastructural, etc.) support to professional theatre institutions, but also stimulated cultural collaboration among federal republics. Even more, the very existence of the federation as a political frame lead to many initiatives – not only politically dictated from above but also spontaneously generated from below – of cultural exchange among Yugoslav nations. Especially non-verbal forms of artistic expression, such as ballet and dance, were adequate communicators in a multinational and multilingual state as it was the Socialist Yugoslavia. Besides many other direct and indirect professional ties between Slovenian and Macedonian dancers and choreographers (but also opera singers, composers and conductors), there were also important festivals in Ljubljana (the Ballet Biennale and the Meeting of Yugoslav Ballet Dancers) and Skopje (the May Opera Evenings) where they regularly met, collaborated in joint festival projects and exchanged their performances. The functioning of these manifestations as well as other channels of communication and collaboration was certainly not perfect. There were also different misunderstandings and distortions, but the motivation for collaboration and the federal political context were synergic and stimulating for the development and maintaining collaborative practices of Macedonian and Slovenian dance artists.

After 1991 and the dissolution of Socialist Yugoslavia, Macedonia and Slovenia became independent states and the previous common political frame disappeared. What remained was the memory of almost seventy years of living in the same country (albeit with different political regimes) as well as personal and professional ties

among people. Official connections between cultural institutions, however, were diminished and in some cases, even broken. Both ballet manifestations in Ljubljana ceased to exist, priorities of international collaboration have changed (especially in East–West relations). Macedonian and Slovenian governments signed the agreement regulating interstate cultural cooperation already in 1993, followed by four bilateral programme documents in 1995, 1998, 2004 and 2010, but they were rather modest and unambitious, especially in the field of dance. Not only these bilateral normative acts, but also concrete, hard data collected and analysed within our research project, give us sufficient material evidence for the following conclusion: the processes of dissolution of the former Yugoslavia and establishing of the independent states of Macedonia and Slovenia produced significant changes in the field of dance and opera theatre. The main characteristics of these changes were, on the one hand, a rapid diminishing of collaboration between national ballet and opera institutions, and on the other hand, a gradual increasing of cooperation between non-governmental organisations active in the creation, promotion and exchange of contemporary dance production. The organisations like PTL, EN-KNAP, Flota, Fičo Balet, Fourklor, Emanat, Maska, etc., in Slovenia or Interart and Lokomotiva in Macedonia have opened new perspectives in bilateral cultural collaboration between the newly established states. Even more, they have been willing and able to initiate and develop new platforms of regional collaboration, such as *Nomad Dance Academy* and *Balkan Dance Project*. However, cultural non-governmental organisations in Macedonia and Slovenia are working in poor material conditions; some of them are even struggling for survival. We hope that the national cultural policies of both countries will finally recognise their importance and more generously support their efforts to improve dance production in their local environment as well as to develop their bilateral, regional and international collaboration. Furthermore, we would recommend a more proactive governmental policy in fostering bilateral cultural cooperation on the level of Macedonian and Slovenian national cultural institutions in general and theatre, ballet and opera institutions in particular.

Bibliography

- Cultural Policy in Slovenia*. Council of Europe, 1998.
- Де Маринис, Марко. „Социологија на театарот.“ *Теорија на драмата и театарот*, Јелена Лужина, ур., Детска радост, 1998, стр. 55–83.
- Џипунова, Емилија. *Македонска балетска сцена*, Панили, 2011.
- Graham, Martha. „Početnica za plesača modernog plesa.“ *Ples kao kazališna umjetnost*, edited by Selma Jeanne Cohen, CEKADE, 1988, pp. 162–171.
- Hewitt, Andrew. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, 2005.
- Janša, Janez, Bojana Kunst, Aldo Milohnić and Goran Sergej Pristaš. “East – Dance – Academy.” *Parallel Slalom: A Lexicon of Non-aligned Poetics*, edited by Bojana Cvejić and Goran Sergej Pristaš, TkH and CDU, 2013, pp. 16–30.
- Кочишки, Вељо. *30 години Мајски Оперски Вечери*. Македонски Народен Театар, 2002.
- Kraigher, Živa. *Ko se zgodi ples. Zapisi, dokumenti, spomini*. JSKD and Maska, 2016.
- Маринковиќ, Славомир, Виолета Андреева, Марија Нешкоска. *МНТ Балет 50 години*. МНТ, 1999.
- Močnik, Rastko. “Eastwest.” *Maska*, vol. 19, no. 86–87, 2004, pp. 20–29.
- Neubauer, Henrik. *Razvoj baletne umetnosti v Sloveniji II*. Društvo baletnih umetnikov Slovenije, 1999.
- “Prva nagradna revija jugoslovanskega baleta v Ljubljani 1961.” *Gledališki list*, Opera SNG v Ljubljani, no. 7, season 1960/61, pp. 265–272.
- Rosenstein, Carole. “Cultural Policy and the Political Nature of Culture.” *International Cultural Policies and Power*, edited by J. P. Singh, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 19–29.
- Sotlar, Lidija. *Spomini balerine*. Slovensko komorno glasbeno gledališče, 2006.
- Tanurovska-Kjulavkovski, Biljana and Sonja Zdravkova-Djeparoska. “A Historical Construction of the Development of Contemporary Dance Scene in Macedonia.” *Mediantrop* 13, <http://www.mediantrop.rankomunitic.org/biljana-tanurovska-kulavkovski-i-sonja-zdravkova-dzeparoska-edna-istoriska-konstrukcija-razvoj-na-sovremenata-tancova-scena-vo-makedonija-del-2>. Accessed 17 April 2018.
- Vear, Rok. “The Story of the Slovenian Dance Precariat: On the Statuses of Self-employed Persons in the Field of Culture.” *Maska*, vol. 32, no. 163–164, 2014, pp. 89–91.

Vevar, Rok and Jasmina Založnik. "Metamorphic Punk." *Maska*, vol. 32, no. 183-184, 2017, pp. 82-95.

Zdravkova Djeparoska, Sonja. "The Role of Contemporary Dance in Macedonia. Analysis Based on the Festival Locomotion." *The World of Theatre*, edited by Ramendu Majumdar and Mofidul Hoque, International Theatre Institute, 2014, pp. 156-159.

Од југословенскиот балет до постјугословенскиот современ танц: Пермутации во колаборативните практики меѓу словенечката и македонската танцова сцена

Клучни зборови: балет, танц, Словенија, Македонија, колаборативни практики, фестивали

Нашата цел во овој текст е двојна: најпрвин, да се направи првичен преглед на заедничките, колаборативни активности во балетската и танцова сфера на Словенија и на Македонија во однос на соработките на уметниците, националните институции и невладините организации во последните 25 години, односно во периодот на независноста на двете држави, со краток екскурс во времето пред тоа, и потоа, да понудиме еден вид *prima vista* анализа на главните достигнувања, како и пречките во тие практики на соработка.

Во врска со институционалните културни врски меѓу Македонија и Словенија во периодот на поранешна Југославија, од суштинска важност се три манифестации поврзани со операта и балетот: *Baletski Bienale* и *Srečanje jugoslovanskih baletnih umetnikov* лоцирани во Љубљана и фестивалот *Мајски ојерски вечери* кој се одржува во Скопје. Првото балетско биенале се одржа во 1960 г. во рамките на 7. Љубљански фестивал. Балетскиот ансамбл на Македонскиот народен театар од Скопје доби трета награда, а балерината Натка Пенушлиска ја доби наградата за најдобар балетски танчар. Оваа манифестација континуирано беше организирана до 1989 г. кога се одржа за последен пат. Во седумдесеттите години, *Baletski Bienale* воведо нова практика - покрај остварувањата од југословенските балетски институции, во неколку фестивалски изданија беа презентирани специјални заеднички продукции (балетски концерти) со балетски изведувачи од овие институции меѓу кои и неколку учесници од Скопје. Позитивните искуства од концертните балетски изведби со танчари од цела Југославија доведоа до формирање нова балетска манифестација во Љубљана наречена *Srečanje jugoslovanskih baletnih umetnikov*. Првиот фестивал се одржа во 1978 година и беше организиран секоја година до 1989 година (т.е. вкупно дванаесет пати). Македонските балетски танчари редовно беа канети на оваа манифестација. *Мајскиите ојерски вечери* е манифестација основана во 1972 г., како оперски фестивал. Во раниот период беа канети солисти, диригенти и ансамбли од Југославија и од соседните балкански земји.

Подоцна, програмскиот концепт на манифестацијата се менуваше; програмата првично поставена врз основа на југословенската и на балканската соработка беше збогатена со уметници кои доаѓаа од Европа, Америка, Азија и Австралија. Освен оперски претстави, програмата вклучуваше концерти и балетски претстави. Во 1984 г. беше напуштен принципот на застапување на оперски куќи со комплетни тимови, а новата фестивалска тенденција беше создавањето на претстави со солисти од различни театри. Словенечките пејачи и диригенти беа чести гости на *Мајскиите оперски вечери*, но нивниот број значително се намалуваше по 1984 г., поради преминот кон различен модел / концепт на организација.

Официјалните културни политики на новоформираните држави декларативно се залагаа за зачувување на културните врски што постоеле во ерата на поранешна Југославија. Овој пристап може да се следи преку ратификуваните договори меѓу Словенија и Македонија во областа на културата. *Договорот за соработка во образованието, културата и науката помеѓу Владата на Република Македонија и Владата на Република Словенија*, кој ја постави основата за натамошна соработка на ниво на владите, беше потпишан во 1993 година. Овој договор обезбеди соодветна правна позадина за понатамошни нормативни акти со кои се регулирани конкретни начини и облици на соработка во културата.

Нашиот општ впечаток е дека нивото на меѓукултурна размена предвидена со овие билатерални договори е прилично скромна и неамбициозно поставена, особено на полето на танцот, каде што експлицитно е нагласена размена на фолклорни танцови групи, додека воопшто не се споменуваат размени на балетски и современи танцови претстави. Податоците за периодот (1990 – 2015) покажуваат прилично разочарувачка слика за соработката меѓу националните оперски и балетски театри по прогласувањето на независноста на овие две поранешни југословенски републики. Како резултат на врските на повисоко официјално институционално ниво, само тројца словенечки уметници беа гости на Македонската опера и балет во последните 25 години. Словенско народно гледалиште во Марибор се претстави со едно балетско дело на фестивалот *Охридско лето* во 2006 г. и Словенско народно гледалиште во Љубљана, имаше еден балетски настап на *Танц фестивал* во Скопје во 2008 г. Од друга страна, само еден македонски кореограф работеше во словенечките национални балетски институции во тој период; тоа беше Рисима Рисимкин, која го постави својот авторски проект во Љубљана во 2010 г.

За разлика од гломазната организација на националните институции кои не одговорија на новите потреби во смисла на брзо и ефикасно воспоставување соработка, размена и вмрежување по распаѓањето на поранешна Југославија, новите невладини организации се наметнаа како паралелен систем на културна понуда. Во историјата на словенечкиот современ танц клучна беше 1984 г., кога беше формиран *Plesni Teater*

Ljubljana – PTL како прва професионална компанија за современ танц во Словенија. PTL беше составен дел на алтернативната културна сцена во Љубљана, а воедно и важен инкубатор на танчари и кореографи; многу од нив денес се лидери на групи за современ танц и/или културни невладини организации. Во Македонија, две невладини организации беа важни за континуитетот во танцовачката соработка меѓу Словенија и Македонија: *Иниџерати* (од 1996) и *Локомотива* (од 2003). Тие претставуваат нова форма на организација која се карактеризира со брзо и активно воспоставување врски и односи кои доведуваат до културни и уметнички флукуации и дистрибуција, вклучувајќи и два важни танцови фестивали иницирани од нив: *Танц Фести* (од 2005) и *LocoMotion* (2008 – 2015). Македонските и словенечките културни невладини организации се активни и на регионалните танцови платформи. Регионалната мрежа *Nomad Dance Academy* е основана во 2005 г. од шест организации (меѓу кои Фичо балет од Љубљана и *Локомотива* од Скопје), и дејствува како платформа за соработка, креирање, промоција и едукација во делот на современиот танц. Друг важен проект со регионални карактеристики, кој, исто така, вклучува македонски и словенечки танчари и кореографи, е *Balkan Dance Project*.

Во периодот на своето постоење, југословенската федерација не само што обезбеди материјална поддршка за професионалните театарски институции, туку и ја поттикна културната соработка меѓу федералните републики. Особено невербалните форми на уметничко изразување, како што се балетот и танцот, беа адекватни комуникатори во мултинационалната и повеќејазична држава, како што беше Социјалистичка Југославија. Процесите на дезинтеграција на поранешна Југославија и воспоставувањето на независни држави – Македонија и Словенија предизвикаа значителни промени на полето на танцот и оперскиот театар. Главните карактеристики на овие промени беа, од една страна, видливото намалување на соработката меѓу националните балетски и оперски институции, а од друга страна, постепено зголемување на соработката меѓу невладините организации активни во создавањето, промоцијата и размената на современата танцова продукција. Сепак, културните невладини организации во Македонија и во Словенија работат во лоши материјални услови.

Се надеваме дека националните културни политики на двете земји конечно ќе ја препознаат нивната важност и засилено ќе ги поддржат нивните напори за подобрување на танцовата продукцијата во нивната локална средина, како и во однос на развивање билатерални, регионални и меѓународни соработки. Понатаму, ќе препорачаме поактивна владина политика за поттикнување на билатералната културна соработка на ниво на македонските и на словенечките национални културни институции воопшто, а особено на театарските, балетските и оперските институции.

Od jugoslovanskega baleta do postjugoslovanskega sodobnega plesa: premene sodelovalnih praks med makedonsko in slovensko plesno sceno

Ključne besede: balet, ples, Slovenija, Makedonija, sodelovalne prakse, plesni festivali

Namen tega prispevka je: prvič, ponuditi prvi (preliminarni) pregled sodelovanja med slovenskimi in makedonskimi baletnimi in plesnimi umetniki, nacionalnimi institucijami in nevladnimi organizacijami v zadnjih 25 letih, tj. odkar sta Slovenija in Makedonija postali samostojni državi, s krajšim ekskurzom v čas pred tem obdobjem, in drugič, predstaviti *prima vista* analizo glavnih dosežkov pa tudi ovire pri teh sodelovalnih praksah.

Kar zadeva institucionalne kulturne vezi med Makedonijo in Slovenijo v času nekdanje Jugoslavije, so za našo temo najpomembnejše tri manifestacije, ki so povezane z opero in baletom: *Baletni bienale* in *Srečanje jugoslovanskih baletnih umetnikov* v Ljubljani ter festival *Majski operni večeri* v Skopju. Prvi *Baletni bienale* je potekal leta 1960 v okviru 7. *Ljubljanskega festivala*. Baletni ansambel Makedonskega narodnega gledališča iz Skopja je dobil tretjo nagrado, njegova članica Natka Penušliska pa je bila nagrajena kot najboljša klasična solistka. Ta manifestacija je redno potekala do leta 1989, ko se je zgodila zadnjič. V sedemdesetih letih je *Baletni bienale* eksperimentiral z novo prakso – v okviru nekaterih edicij festivala so poleg gostovanja jugoslovanskih baletnih institucij predstavili tudi posebne skupne produkcije (baletne koncerte) z baletnimi plesalci iz teh ustanov, med katerimi so bili tudi udeleženci iz Skopja. Pozitivne izkušnje s koncertnimi baletnimi predstavami, v katerih so nastopali plesalci iz vse Jugoslavije, so spodbudile nastanek nove baletne manifestacije v Ljubljani, imenovane *Srečanje jugoslovanskih baletnih umetnikov*. Prvo *Srečanje* je bilo leta 1978 in je nato potekalo redno do leta 1989 (tj. skupaj dvanajstkrat). Makedonski baletni plesalci so bili na dogodek redno vabljeni. *Majski operni večeri* je manifestacija, ki je bila ustanovljena leta 1972 kot mednarodni operni festival. V zgodnjem obdobju so na festival vabili soliste, dirigente in ansamble iz Jugoslavije in sosednjih balkanskih držav. Programski koncept manifestacije so pozneje spremenili; program, ki je prvotno temeljil na jugoslovanskem in balkanskem sodelovanju, so razširili na umetnike iz Evrope, Amerike, Azije in Avstralije. Poleg opere je program vključeval tudi koncerte in baletne predstave. Leta 1984 so opustili načelo zastopanja opernih hiš s celotnimi

ansamblu in se preusmerili na ustvarjanje predstav s solisti iz različnih gledališč. Slovenski pevci in dirigenti so bili pogosti gostje na *Majskih opernih večerih*, vendar se je njihovo število po letu 1984 občutno zmanjšalo zaradi prehoda na drugačen model oz. koncept organizacije.

Uradne kulturne politike novoustanovljenih držav so se deklarativno zavzemale za ohranjanje kulturnih povezav, ki so obstajale v času nekdanje Jugoslavije. Tak pristop lahko zasledimo v ratificiranih sporazumih med Slovenijo in Makedonijo na področju kulture. »Sporazum o sodelovanju v izobraževanju, kulturi in znanosti med Vlado Republike Makedonije in Vlado Republike Slovenije«, ki je postavil temelje za nadaljnje sodelovanje na ravni nacionalnih vlad, je bil podpisan leta 1993. Ta sporazum je zagotovil ustrezno pravno podlago za nadaljnje normativne akte, ki so urejali konkretne načine in oblike sodelovanja v kulturi. Splošni vtis je, da je bila stopnja medkulturne izmenjave, ki so jo predvidevali ti dvostranski sporazumi, dokaj skromna in neambiciozna, zlasti na področju plesa, kjer je bila izrecno predvidena izmenjava folklornih plesnih skupin, medtem ko izmenjave baletnih predstav in predstav sodobnega plesa sploh niso omenjene.

Podatki za obdobje 1990–2015 kažejo dokaj klavrno podobo sodelovanja med nacionalnimi opernimi in baletnimi hišami po tem, ko sta se ti dve nekdanji jugoslovanski republiki osamosvojili. Zaradi povezav na višji (uradni) institucionalni ravni so v zadnjih 25 letih v Makedoniji gostovali le trije slovenski operni in baletni umetniki. Po eno baletno predstavo sta izvedla Slovensko narodno gledališče Maribor leta 2006 na festivalu *Ohridsko leto* in Slovensko narodno gledališče Ljubljana leta 2008 na festivalu *Tanc Fest* v Skopju. Po drugi strani pa je v tem obdobju v slovenskih baletnih institucijah gostovala le ena makedonska koreografka – Risima Risimkin, ki je leta 2010 v Ljubljani uprizorila svoj avtorski projekt.

Za razliko od okorne organizacije nacionalnih institucij, ki se niso odzvale na nove potrebe glede sodelovanja, izmenjave in mreženja po razpadu nekdanje Jugoslavije, so se nove nevladne organizacije uveljavile kot vzporedni sistem kulturne ponudbe. Za zgodovino slovenskega sodobnega plesa je bilo prelomno leto 1984, ko je nastal Plesni Teater Ljubljana (PTL) kot prva profesionalna sodobnoplesna skupina v Sloveniji. PTL je bil sestavni del alternativne kulturne scene v Ljubljani in hkrati pomemben inkubator plesalcev in koreografov; mnogi med njimi so danes vodje pomembnih plesnih skupin in/ali kulturnih nevladnih organizacij. V Makedoniji sta bili za sodelovanje med Slovenijo in Makedonijo pomembni dve nevladni organizaciji: Interart (od leta 1996) in Lokomotiva (od leta 2003). Predstavljata novo obliko organizacije, za katero je značilna hitra in aktivna vzpostavitev povezav in odnosov, ki vodijo h kulturni in umetniški izmenjavi in distribuciji, vključno z dvema pomembnima plesnima festivaloma, ki sta jih sprožila: *Tanc Fest* (od leta 2005) in *LocoMotion* (od leta 2008 do leta 2015). Makedonske in slovenske kulturne nevladne organizacije so

aktivne tudi v okviru regionalnih plesnih platform. Regionalno mrežo Nomad Dance Academy je leta 2005 ustanovilo šest organizacij, med njimi Fičo Balet iz Ljubljane in Lokomotiva iz Skopja, kot platformo za sodelovanje, ustvarjanje, promocijo in izobraževanje na področju sodobnega plesa. Drugi pomemben projekt z regionalnimi značilnostmi, ki vključuje tudi makedonske in slovenske izvajalce in koreografe, je *Balkan Dance Project*.

V času svojega obstoja jugoslovanska federacija ni zagotavljala samo materialne podpore profesionalnim gledališkim institucijam, temveč je tudi spodbujala kulturno sodelovanje med republikami. Zlasti neverbalne oblike umetniškega izražanja, kot sta balet in ples, so dobro funkcionirale v večnacionalni in večjezični državi, kot je bila socialistična Jugoslavija. Proces razpada nekdanje Jugoslavije in vzpostavitev neodvisnih držav, med njimi Makedonije in Slovenije, sta povzročila velike spremembe na področju plesa in opere. Glavne značilnosti teh sprememb so bile po eni strani hitro upadanje sodelovanja med nacionalnimi baletnimi in opernimi institucijami, po drugi strani pa postopno povečevanje sodelovanja med nevladnimi organizacijami, ki so dejavne pri ustvarjanju, promociji in izmenjavi sodobne plesne produkcije. Vendar pa kulturne nevladne organizacije v Makedoniji in Sloveniji delajo v slabih materialnih razmerah. Upamo, da bodo nacionalne kulturne politike obeh držav končno priznale njihov pomen in bolj podpirale njihova prizadevanja za izboljšanje plesne produkcije v lokalnem okolju ter za razvoj bilateralnega, regionalnega in mednarodnega sodelovanja. Poleg tega bi priporočili bolj proaktivno vladno politiko pri spodbujanju bilateralnega kulturnega sodelovanja med makedonskimi in slovenskimi nacionalnimi kulturnimi ustanovami, zlasti gledališkimi, baletnimi in opernimi.

The article analyses Slovenian-Macedonian exchange in the field of drama, which seems to be a moderate one. In the period from 1990 till 2015, there were six Macedonian texts staged in Slovenian institutions and eight Slovenian ones in Macedonian theatres. Furthermore, contemporary Slovenian authors are completely absent from Macedonian theatre life and Macedonian ones are represented with three names only. Though it might seem to be a natural decline after the fall of Communism and the disintegration of former Yugoslavia, this seems to be only partly the case.

Keywords: Slovenian drama, Macedonian drama, Slovenian-Macedonian theatre exchange, Goran Stefanovski, Aleksandar Popovski, Dušan Jovanović, Drago Jančar, Dane Zajc

Polite Ignorance

The Exchange of Drama between Slovenia and Macedonia from 1990 till 2015

Hristina Cvetanoska and Gašper Troha

When we speak of Slovenian-Macedonian exchange in the field of drama it seems to be a moderate one and mainly a one-way road. In the period from 1990 till 2015, six Macedonian texts were staged in Slovenian institutions and eight Slovenian ones in Macedonian theatres. Though it might be a natural decline after the fall of Communism and disintegration of former Yugoslavia, this seems to be only partly the case.

Macedonian playwrights are almost unknown to the Slovenian audience. The *Web Yearbook of Slovenian Theatre Production* lists three texts by Kole Čašule (*Vejka na vetrot*, 11 December 1957, Ptuj City Theatre, directed by Mirko Stefanovski; *Socialistična Eva*, 7 December 1962, Ljubljana City Theatre, directed by Jože Tiran; *Vitel*, 23 February 1978, Slovene Permanent Theatre in Trieste, directed by Ljubiša Georgijevski). In the 1980s, those three texts were followed by two by Goran Stefanovski (*Let vo mesto*, 14 March 1983, Celje People's Theatre, directed by Mile Korun; *Hi-fi*, 6 October 1983, Ljubljana City Theatre, directed by Zvone Šedlbauer).

After the 1980s, there is a gap of fifteen years till the next performance of Macedonian drama. It returns with Goran Stefanovski (*Bacchanalia*) in the production of the final year students of the Academy of Theatre, Film, Radio and Television (15 May 1998, directed by Sebastijan Horvat). It took five years longer for a Macedonian text to be staged in a professional theatre. However, it is the introduction of a new author, Dejan Dukovski, with his *Dracula* (18 January 2002, the Drama of SNT Maribor, directed by Aleksandar Popovski). Interestingly enough, it is the only text by Dukovski that has been staged in Slovenian so far. The question remains why Dukovski's most important texts, such as *Powder Keg* (1994)¹, a play which has been translated into twenty languages worldwide; *Damn He Who Started It* (1997), winner of the Grand Prix of the international theatre festival BITEF in 1997; *The Balkans Are Not Dead* (1992), have failed to find their place on the repertoire of the Slovenian theatre stages. Moreover, one of the best Macedonian playwrights, very important for the development of the Macedonian dramaturgy in the 1990s, Yugoslav Petrovski (an author of the same generation as Dejan Dukovski), winner of the Shakespeare Award

¹ *Powder Keg* was staged in the off-scene by Dejmo stisnt teater in 1998.

at the international drama competition in Exeter, Great Britain in 1995 for his play *Porcelain Vase*, has never been staged in Slovenia. Till today, four more texts have appeared in Slovenia, two by Goran Stefanovski (*Odyssey*, 10 October 2012, the Drama of SNT Maribor, directed by Aleksandar Popovski; and *Figurae Veneris Historiae*, 16 October 2014, SNT Drama Ljubljana, directed by Aleksandar Popovski), and two by Viktorija Rangelova (*An Impossible Relationship*, ŠKUC on 28 December 2012, and *Naked*, ŠKUC and Ljubljana City Theatre, 12 October 2013, directed by Alen Jelen)².

Hence, it is evident that Macedonian drama is virtually non-existent in Slovenian theatre. After a long pause, there were some attempts, particularly by director Aleksandar Popovski, to establish Goran Stefanovski in our consciousness, but with moderate success.

Slovenian drama in Macedonia reveals a different picture. It had a solid presence in the last decade of Yugoslavia. In the past, Ivan Cankar was very much present in Macedonian theatre; from 1945 till 1976 he had two texts performed in seven productions (*The King of Betajnova*: 1946 in Skopje, MNT and in Bitola; 1954/55 in Prilep; 1950 and 1962 in Strumica; *Scandal in the Valley of St Florian*: 1976 in Strumica and in Skopje – in a very short time period). In the 1980s, there were eight texts staged by five different authors, one of them (*My Dad, the Socialist Kulak* by Tone Partljič) even twice. This means that the Macedonian audience must have had quite an overview of Slovenian contemporary drama, having seen: *Karamazovs* and *Military Secret* by Dušan Jovanović; *My Dad, the Socialist Kulak* by Tone Partljič; *Slovene Sauna* and *The Wedding* by Rudi Šeligo; *The Great Brilliant Waltz* and *Klement's Fall* by Drago Jančar; and *Medea* by Dane Zajc.

After 1990, the situation seems at first glance to have not changed much. The repertoire records eight texts by Drago Jančar, Dušan Jovanović, Dane Zajc, Josip Vandot, Andrej Rozman and Tina Kosi. When we look closely, however, the picture changes significantly. Three of those were adaptations (*Kekec and Mojca* by Josip Vandot was an adaptation of a movie scenario, *Tartif (Tartuffe)* was an adaptation by Andrej Rozman Roza of the well-known Molière play, and Tina Kosi wrote her *Metamorfoze (Metamorphoses)* as an adaptation of a selection of stories by Ovid). Furthermore, the majority of performances took place at the beginning of the 1990s: Jančar's *The Great Brilliant Waltz* in 1990, Zajc's *Medea* in 1991, Jovanović's *Antigone* in 1993, and *The Liberation of Skopje* and *The Life of Provincial Playboys* in 2002.

It seems thus that the interest for Slovenian playwrights took momentum in the 1980s and almost ceased to exist at the beginning of a new millennium, thus leaving out all contemporary authors who entered the scene after 1990 (for example, Matjaž Zupančič, Vinko Möderndorfer, Evald Flisar, Simona Semenič ...).

² There was another reading performance of a play *Sophie's Picture (Sofijina slika)* by Maja Stevanović. It was performed on the festival Preglej na glas! 2007 on 5 December 2007.

What are the reasons behind these figures? Where were the texts staged, how were they received by theatre professionals? These are the questions that we want to discuss further in this article. We will do it by analysing the plays staged in Macedonia and Slovenia respectively from 1990 till 2015. Furthermore, we will analyse reviews and thus try to describe the reception and think of possible reasons for the ignorance in our title.

Before we can dig into our matter, we need to mention a particular author. Žanina Mirčevska, a dramatist of Macedonian origin who was also educated in Macedonia, but later emigrated to Slovenia where she works as an author, dramatist and in the last years as a professor at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana. She was awarded the Slavko Grum Award for the best new Slovenian play in 2009 for *The End of Atlas* and she has collaborated in 43 performances in Slovenian professional theatres. Žanina Mirčevska is thus analysed as a Slovenian author of Macedonian origin, as she is writing in Slovenian language and she lives and works in Slovenia. Furthermore, she has been accepted into the Slovenian literary canon by winning the Grum Award for her play. It is surprising that only two texts written in Slovene language have been staged in Macedonia (*The Gorge* in Dramski teatar Skopje in 2013 and *A Place I've Never Been* in NT Vojdan Cernodrinski, Prilep, both directed by the same director, Zoja Buzalkovska). Furthermore, in Macedonia there is no book with collected plays by Žanina Mirčevska. She is present only in some anthologies. Therefore, most of her plays are not accessible to the public.

Plays will be analysed in two groups (Slovenian drama staged in Macedonia and Macedonian drama staged in Slovenia). Žanina Mirčevska stands between these two groups as we consider her to be a Macedonian and Slovenian author at the same time, therefore, it seems that neither the Slovenian nor Macedonian audience considers her to be a foreign playwright. Within each group, the analysis follows the chronological order of the performances.

Drago Jančar: *The Great Brilliant Waltz*

Written in 1985, it was immediately staged at both national theatres in Slovenia (SNT Drama Ljubljana, 6 March 1985, directed by Zvone Šedlbauer; the Drama of the SNT Maribor, 8 March 1985, directed by Peter Veček) and published by Cankarjeva založba. Its main theme sees history and the social system as a substitute for destiny that crushes an individual, to be more precise, an intellectual. *The Great Brilliant Waltz* presents the re-education of the historian Simon Veber, who, after a night on the booze, finds himself in a mental institution with a telling name: Freedom liberates (an allusion to signs over Nazi concentration camps "Arbeit macht frei"). Simon is to be re-educated into Simon

Drohojowski, a Polish rebel, whom Veber is studying at the moment.

Simon resists all attempts by Doctor to persuade him into being Drohojowski, which is why male nurse Volodja takes the initiative. Using brutal force, he cuts off Simon's leg, thus actually transforming Simon into Drohojowski, and takes control of the institution.

It is thus the brutal force of the system that transforms individuals into shapeless, impersonal carnal forms with no values, ethics, or morals. At the end, we see a grotesque scene of a dance, where inmates, completely crushed and apathic, dance to the Chopin's *Great Brilliant Waltz*, an example of romantic emotions and a lust for freedom.

The first performance of this play on the Macedonian professional theatre stage dates back to 1985 (directed by Branko Stavrev), the same year it was written and staged on the boards of Jančar's native, national scene. It shows that the main theme of this play was quickly recognised in the wider social context and confirms the immediate connection between the professional theatre workers who worked and lived in Yugoslavia. The second performance of *The Great Brilliant Waltz* in Macedonia happened in 1990, directed by Stojan Stojanoski. The 1990s were marked by significant economic, political and social crises. The years after the fall of the Berlin Wall built lots of other walls in the Federal Republic of Yugoslavia. It was a time of wars and political disturbance, the time of organising referendums for independence in Slovenia and Croatia. If the first performance in 1985 somehow suggested the end of the world that existed, the second one was staged in the middle of the creation of another world that was fragile in its search for freedom. And staging this play in such real madness could be good timing, but it could also pass by unobserved, as it happened with the performance in 1990. Maybe it just was not a good time for metaphors.

Dane Zajc: *Medea*

Dane Zajc wrote his *Medea* in 1988 and it premièred at the Celje People's Theatre (9 December 1988, directed by Franci Križaj). The next season, it was restaged in SNT Drama Ljubljana (6 January 1990, directed by Meta Hočevar), as well as in Zagreb (Croatian National Radio) and Skopje (Skopje Drama Theatre, Budva, directed by Vito Taufer), both 1989. Zajc took the end of the Medea myth and pictured the rise and fall of Jason to the throne of Iolcus. It was Medea who helped him to kill Pelias, the king of Iolcus. Later, Jason's family has to flee the kingdom of Iolcus, because they are condemned and prosecuted by Acast, Pelias's son.

Jason and Medea want to run away from their destiny by getting married by Kirka,

though Medea sees their dark future. At the end, Jason falls in love with Glauce, the daughter of Creon, who gives protection to the fugitives in Corinth. Jason sees his love as his destiny but neglects to realise his debt to Medea. She is driven by jealousy to murdering her own children and Glauce. The final scene is thus a variation of the beginning. Jason is coming to Iolcus again, however, this time he is only the shadow of a former hero. He carries his sons and his wife on his shoulders, and Acast, who was seeking his revenge before the Corinth, cannot see Jason in this feeble body.

Acast: You have not been Jason and you will never be. (Zajc 436)

Later, he surrenders him to his sisters, the daughters of Pelias.

The story of this play in Macedonia shows an interesting case of staging a play, as it had four premières. The first one was in Budva in 1989, the second one in Ohrid, staged on the occasion of the Ohrid Summer Festival, then in Skopje in Drama Theatre in 1991 and again in Ohrid in 1991. In fact, the ensemble was always the same. What changed was the setting. The director Vito Taufer experimented with the scenic space and scenography and that gave new directions of the play. We do not have any information about how long this play was on the repertoire in Drama Theatre in Skopje, so we cannot even say how many spectators may have seen it, or how the public received it. There are only two reviews about the performance in Ohrid and both are enthusiastic about the reception of the play: “it was crowded and most of the people had to stand to watch the play or sit on the ground”. The play was defined as a “ritual – spectacle” and compared to the performances directed by Paolo Magelli and Ljubiša Ristić (Petreski 9). The reviews were positive about the way of acting defining it as a “collective and balanced”.

Dušan Jovanović: *Antigone*

The 1990s were marked by the change of the political and economic system in Slovenia as well as by the disintegration of former Yugoslavia. The latter led to a series of wars or intensive conflicts between neighbours of different nationalities. Slovenia was the first to gain independence and the conflicts there were relatively mild, as they lasted only ten days. The tragedy began afterwards in Croatia, Bosnia and Herzegovina, and Kosovo. The loss of the larger cultural space of Yugoslavia as well as the war influenced a number of plays by Slovenian authors. Perhaps the most complex is the trilogy *Antigone*, *The Puzzle of Courage* and *Who is Singing Sisyphus?* by Dušan Jovanović. The three plays premièred at the SNT Drama Ljubljana from 1993 till 1997, when they were also published by Cankarjeva založba.

Antigone (SNT Drama Ljubljana, 15 October 1993, directed by Meta Hočevar) is based on the myth of Oedipus and his sons. Jovanović took the myth as a symbol of the

Balkan wars in former Yugoslavia. The main question asked by Sphinx is thus: "How can Polyneices rule over the city without Eteocles losing it?" (Jovanović, *Balkan* 19).

The question stays unanswered till the end and the conflict escalates to an orgiastic Elimination, as Jovanović entitled this scene. Eteocles and Polyneices comment on their actions as sport reporters until they are both dead and Creon finally takes the throne. Antigone is the one who might have redeemed the city with her love and forgiveness, however, she cannot act before both her brothers are dead. Her burial of Polyneices of course leads to the condemnation and punishment of Creon, the statesman. It is notable that Creon, a politician and a symbol of rational power, cannot comprehend why the violence has to end: "I do not understand why hatred should all of a sudden vanish from the face of the Earth!" (37) And when Antigone insists on the simple fact that the plague should be no longer, he retorts: "What bullshit is this!" (Ibid.)

Antigone is sentenced to death and taken away by the guards, however, Eteocles and Polyneices cannot find peace. Jocaste lifts them up and they have to mime the whole fight that seems to be going on over and over again. It is a depressing image that resonates in the final lines given to the Old Woman (played by the same actor as the Sphinx) who tells fortunes from human excrement: "It is a shame. Too bad, your shit was so promising. Oh God, it was beautiful. There hasn't been better looking shit in all of Thebe!" (39) The final revelation to Antigone and Ismene alike: "You are pregnant! And you are pregnant too!" (Ibid.) can be understood as hope for the future or as an indication of the never-ending conflict.

If the staging of *The Great Brilliant Waltz* comes as a prophecy, *The Liberation of Skopje* is a flashback to the recent past and the consequences of the war, the staging of *Antigone* in 1993, is a perfect definition of the *here and now* theory on the power of the theatre. It is theatre that is firmly integrated in its society. With its action situated in Sarajevo, the play was not only happening in the theatre in Kumanovo (staged in the National Theatre Kumanovo, on 16 October 1993, it was also performed at the Week of Slovenian Drama in 1994) or in Kranj, but it was *happening* in Sarajevo while it was played in the theatres, and this gave the performance the possibility to exist on more than one level. It functioned even as meta-theatre, if we remember the phrase "all the world is a stage". Jovanović made an excellent move by adopting the old myth and transferring it from Thebe to Sarajevo in the present, which was immediately recognised as a crisis to be represented by the theatres in the countries, which were part of Yugoslavia. The theme of the eternal fight between two brothers resonates in the ethnic tensions between the city's two different nationalities that once lived together well, without the need to point a gun at each other. Eight years after the performance in Kumanovo, the last major ethnic conflict will erupt into violence in the territory of Macedonia.

Dušan Jovanović: *The Liberation of Skopje*

The Liberation of Skopje is probably the best and most often staged drama by Dušan Jovanović. He wrote the piece in 1976 and 1977. It premièred in SNT Drama Ljubljana on 7 November 1978, directed by Ljubiša Georgijevski, and was translated into six different languages. It was staged in all parts of former Yugoslavia as well as in the UK. The drama is constructed out of fragmented memories of a then-six-year old Zoran in the last months of World War II in Skopje. It is an autobiographical play that goes beyond the author's memories in order to explore the theme of the impact of historical events on an individual. These events take the form of destiny that shapes the protagonists' lives. So, we can observe a complex family life with the partisan Dušan, Zoran's father, who is absent and only arrives at the end as a liberator; members of the resistance in Skopje, like his uncle Georgij, who is brutally tortured by the Bulgarian secret police, etc. In contrast, there are a number of women protagonists, who try to survive in difficult circumstances. Lica, Zoran's mother, thus prostitutes herself with a German officer in order to get food for her children and the whole family, while his aunt Lenče is giving piano lessons to a Jewish girl who is deported in the middle of the play. Life is pictured as far more complex than it was presented by the official ideology after the war. One of the most illustrative scenes is Act 3, Scene 5, entitled "Orgy". We see the flat of Zoran's family, in which his mother is dancing half-naked for the German officer, the Doctor is dictating to Lenče a list of provisions sent to the Partisan army in the basement, Grandma Ana is smoking one cigarette after the other, next to her is her son Georgij, completely ruined by the torture, drunk and singing a traditional Macedonian song. Zoran is observing all this, unable to grasp the meaning of all the antagonisms.

No wonder that his friend Crazy Vavo in Act 3, Scene 8 reveals the truth of a lost generation, saying to Zoran and his friends:

Vavo: You brats, you'll never be happy! You've seen too much and understood too little. You've experienced too much and lived too little. (Jovanović, "The Liberation" 75)

Furthermore, at the end, Jovanović makes a statement about his generation to the generation of his father, the liberators and founders of the former Yugoslavia. At the end of the play, he explains his nightmare to his father Dušan:

Zoran: One night I woke up at three o'clock from a peaceful sleep, without the shadow of a dream. I was woken by some unexpected realization: I felt I have suddenly discovered the meaning of my life. At first, it was like the soft, gentle transformation of blood into clotting mud. Starting in the tiniest blood vessels at the extremities of my body; under my nails, in my toes, my lips, at the bottom of my nose. Then the coagulation spread through all my veins.

At this very moment, I had a peculiar feeling that I could destroy this experience, annul it, and wipe it out. By disappearing. By flying away. By coming unstuck and leaving behind the trammels of my body. The capillary vessels in my brain became filled with this clotted blood and the neurons began to die one after the other. Then the arteries hardened, the hearty stopped, died and burst in a great milky jet which spurted out and filled all space. ("The Liberation of Skopje" 76)

The last line belongs to Dušan: "My son, I don't understand you." (Ibid.)

The resistance, the heroic, mythic act of socialist authorities, is depicted as a problematic one, the results and traumas of WWII being the main legacy of the next generation. The text was written, published and staged at the end of the 1970s when Tito's power was diminishing, and national conflicts were rising again. It was the time when intellectuals felt an urge to renegotiate the limits of freedom of speech and the very foundations of the socialist ideology. They met some opposition from the authorities, but mainly the plays were allowed to be staged, which gained them high popularity and even created the impression that they helped to bring down the system at the end of the 1980s.

The Liberation of Skopje had three performances in Macedonia, two in Skopje (1978, 2002) and one in Shtip (1979). The story is situated in Skopje, the city where Jovanović (and Zoran, the character in the play) lived when he was six. This biographical fact created an interesting key for the play when staged in Skopje. In their everyday lives, most of the public who went to see the performances passed by the house that still existed on the street St. Klement Ohridski and in which the events took place. Written in 1976, the play had its première two years later, due to censorship. After 24 years, MNT decided to perform this play on the jubilee of the liberation of the city. The theatre scholar and professor Jelena Lužina, in her text *Dušan Jovanović, the Liberator of Skopje* (Душан Јовановиќ, ослободител на Скопје) published in *The Liberation of Skopje* (Ослободувањето на Скопје, Liljana Mazova, 415) says that this incidental and occasional staging of the play automatically meant – an unsuccessful one. On the other hand, it was staged only one year after the war conflict in Macedonia. History had created another context for this performance, without any consideration about its first intention. And that makes things interesting.

Dušan Jovanović: *The Life of Provincial Playboys or Others' We Want, Ours We Keep* (Življenje podeželskih prejbojev ali Tuje hočemo, svojega ne damo)

The Life of Provincial Playboys is the fourth drama by Dušan Jovanović. It premièred in Slovene Permanent Theatre in Trieste (Italy) on 14 April 1972, directed by the

author himself. It is a play that is marked by Jovanović's interest with a playfulness and theatrical form. The latter brought him to the genre of the theatre of the absurd, however in *Playboys* it was rather a dialogue with theatrical past. It was written as a paraphrase of a canovaccio, a scenario of *commedia dell' arte*, by an anonymous author. There are ten dramatis personae on stage, five pairs of husbands and wives who are constantly trying to cheat on his/her partner. In fact, they have all already slept with each other, but they have managed to conceal the fact. Thus, they are proud of their cunningness when they succeed, on the one hand, and terrified of being cheated upon, on the other. The contrast between their beliefs and the truth is a source of endless comic situations and it is a potential for a show-off of the actors' brilliance and virtuosity.

It was restaged only once in the repertory theatres (SNT Drama Ljubljana in 2007/08, directed by Jaka Andrej Vojevec). In Macedonia, *The Life of Provincial Playboys* was staged at National Theatre Jordan Hađi Konstantinov-Đinot in Veles on 30 November 2002.

Žanina Mirčevska

Slovenian playwright of Macedonian origin Žanina Mirčevska has to be discussed between the Macedonian and Slovenian playwrights as she represents a specific case of Slovenian-Macedonian theatre exchange. We consider her as a Slovenian and Macedonian playwright at the same time. She was born in 1967 in Skopje where she has got her bachelor's degree in theatre directing and dramaturgy from the University of Kiril and Metod. In the 1990s, she moved to Ljubljana, where she has been working ever since. She has become one of the most prominent Slovenian playwrights with five nominations for the Grum Award for the best new Slovenian play, winning the award in 2009 for her text *The End of Atlas*. Thus, neither the Slovenian nor Macedonian audience takes her as a foreign author.

In the last 28 years, she has written fifteen plays in Slovenian language, six of them staged in Slovenian theatres. It is thus interesting that only six texts were also written or translated into Macedonian and that only four were staged in Macedonia (*Dies Irae* in Makedonski naroden teatar, Skopje, 1991; *Sen...* in Teatarska laboratorija, Skopje, 1993; *A Place I've Never Been* and *The Gorge*).

Žanina can thus be considered as a Slovenian playwright of Macedonian origin, however, it is hard to believe that the Macedonian audience would see her works as foreign plays when staged in Macedonian theatres. Nevertheless, we believe that it is precisely the performances of her Slovenian dramas in Macedonian theatres that can be considered as part of the Slovenian-Macedonian theatre exchange.

The Gorge

The Gorge was written in 2006 and premièred on 13 February 2009 at SNT Drama Ljubljana, directed by Andreja Kovač. It is an image of contemporary materialist society where an individual craves material things. The protagonist is “... the one who ate his name” (26), a poor fellow who starves and dreams of earning money for food. However, his appetite for food as well as for everything else is incessant. Already in the first lines, when he finds some mushrooms in the woods and starts picking them up, one can see the vicious circle of capitalist expansion.

If I sell two full baskets,

that is

that is

a pair of trousers, a shirt, some socks, snickers, toilet paper

if I sell three

a trout, bird eggs, *Burrata* cheese, foie gras, goat feta cheese, horse-meat steak, blond and dark Bavaria beer, *Président* butter; I would taste it all; one needs two stomachs like a kangaroo; one trolley is not enough; one needs two; three; five; nine; one needs a truck, several trucks; the big ones, like *Schwarz Müller* or *Raba*.

Pick them up, pick them up, do not leave any. I will open up a business for mushrooms. I will do business. I will export them. To Australia, Brazil, Argentina, Guatemala. Where the hell is Guatemala? Where? Where Guatemalans live. Now is not the time to think. GUATEMALA WON'T GO AWAY. A new chapter waits. It is a unique opportunity. It is not a coincidence that mushrooms are a golden colour. No coincidence indeed. Every symbol has its meaning. I HAVE TO PICK THEM ALL UP. Not to leave even one of them. They are mine, all are mine. I will be so terribly, unbelievably RICH ... (27, translated from Slovenian language by G. Troha)

The man is caught as mushrooms are the private property of an old woman, however, he does get extremely rich as she recognises him as her lost son. The idea of owning everything and having wealth without end sends the protagonist on a path of disaster. On the one hand, he wants to have and to try everything. On the other, he even has an urge to provide for others, especially for his employees, but his actions have negative effects, like the death of a little girl's rabbit.

At the end, we have a cyclic structure that brings the protagonist to the scene from the beginning. He is back in the woods, hungry and searching for mushrooms. He meets a bear named Haribo (again an allusion to modern consumerism) that sings him a lullaby and puts him to sleep.

A Place I've Never Been

The play *A Place I've Never Been* by Žanina Mirčevska was written in 1996 and premièred at the Mladinsko Theatre on 16 June 1996, directed by Matjaž Pograjc.

It is a fantasy story of a small village on a hill that is surrounded by a Morass. The latter is taking its toll from the villagers again and again. It is the story of Mayor Peter, a competent vintner, whose bride was taken by the Morass only days after their daughter was born. After eighteen years, Julia is getting married to the poor neighbour Anton, but the Morass is here again. This time, a golden bell from the church falls into the Morass and Julia has to sacrifice herself in order to get it back.

The curse spreads to both families, thus, Mayor Peter drowns himself from grief after not being able to save his daughter. Anton flies away on a cloud with the help of his rooster, the one who put the whole thing in motion by avenging himself to the villagers for not letting him wake them up:

“Well, I also have a sharp beak, which can cut through the rope. Once the Bell has fallen, you will be kneeling in front of me to herald the arrival of dawn. The Church already caresses its wee Bell of gold. It combs and braids threads into a rope, as if it were a maiden’s cloak of hair. Chanticleer dear, whet your rapier, while the Church prepares its Bell of gold for the wedding vows to be told.” (Mirčevska, *A Place* 6)

Julia surrenders to the Morass and the village institutions (The School, The Court and The Church) restore the peace and order of the community.

It thus seems that Mirčevska wants to show her readers/viewers that any deed against nature and its laws has to be punished and it has unforeseeable consequences. However, at the end, it is Bedlam who relativises this notion by the following lines:

Bedlam: Clad in a silken shirt flying in the wind, a man stood on a cloud, looking towards the horizon with the hand shielding his eyes. He floated, and floated and reached a cloud on which a girl stood, clad in a white silk dress. Both clouds united and flew off to the horizon. They flew, and flew, and reached a cloud with three wee curly-haired children on it, three large white steeds and a house with large windows and a huge door. This cloud also joined the first two. All of them flew away on one big cloud, their gazes fixed on the horizon. There must be something beyond the Morass. Nobody knows as nobody has ever been there. But they may already have arrived there on this cloud. (21)

It is a variation of his vision that is repeated several times throughout the text, so it gives an impression of hope, a hope that there is life beyond the conflict between the Morass and people, between people and nature. One suspects a happy-end, a fairy-tale about a couple with a house and three children that is told by Anton to Julia at the beginning, is possible, but the last lines, spoken by Anton, leave us wondering in the dark again:

Anton: ...Maybe they have changed their course. Maybe they landed on another cloud for some rest. Maybe they want to tease me a little. Let them have their fun. We'll play hide-and-peek in the dark. The tired sun is standing on the very edge of the horizon. The large orange slowly sinks into the Morass, as if it would like to observe me floating on my cloud for a little while longer. Where am I floating to? Where!? Is there any harbour for me somewhere?! Everything is infinitely empty. The sky, the Morass, the cloud and I. Nothing else. A landscape of emptiness. The cosmic silence can be heard. This infinitely silent landscape should drive me mad if there were no thoughts of Julia, to warm my heart, no thought of the White Chanticleer to render courage to my soul. He is the personification of true friendship. The quintessence of the absolute sacrifice itself. Self-effacement in the name of friendship, in the name of humanity... How is one to fill this realm of this cosmic silence? How?! ... Julia, Julia, Julia... (22)

It is a parable about the relationship between Society and nature as well as of relationships within the society that is radically pessimistic. However, we have to admit that Žanina Mirčevska does open up a beam of light that might bring some hope if one dares to go beyond, to think and act out of the box, so to speak.

Goran Stefanovski: *Bakanalije [Bacchanalia]*

Bacchanalia was the first play by a Macedonian author staged after 1990 in Slovenia. Goran Stefanovski wrote it after *The Bacchae* by Euripides. It mainly follows the original story and the conflict between Pentheus, the king of Thebe, as the rational side and the god Dionysus as the intuitive one. In both plays, seeing a ritual is a crime against the gods and has to be punished. Euripides puts Pentheus in the hands of his followers led by Agave, Pentheus's mother, who rips his body apart and brings his head as a trophy back to Thebe. When Agave realises the truth, it is too late, and she has to flee in exile together with her sisters while barbarian hordes led by Dionysus destroy the city.

Stefanovski wrote his version after the wars in ex-Yugoslavia at the beginning of the 1990s. He introduced new dramatis personae (that is, Woodman, Guard, Fugitive), thus, writing a commentary of the contemporary society and madness in the Balkans. Furthermore, the author changes the ending. If Euripides in his *Bacchae* breaks the cycle of the myth in a sense that it prevents Pentheus from rising from the dead, Stefanovski restores the cyclic structure. Pentheus returns at the end to report of his death and leaves together with Dionysus. It is, nevertheless, a disenchanting world where Teiresias loses his prophetic powers but sees again, a messenger (Woodman) becomes mute, the Guard is blind, Agave and Cadmus are exiled, and even Dionysus has a hangover and is no longer sure what has been happening and what he wants. It seems like the madness is becoming a perpetual state with no end.

Bacchanalia was staged in Nova Gorica (then the Drama Theatre of Primorska, today the Slovene National Theatre Nova Gorica) as a co-production with the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana, on 14 May 1998, directed by Sebastijan Horvat. It was the final production of the students at UL AGRFT. Its two reviews mainly describe the event (Pintar; Pezdir, "Zmagoslavje"). They comment shortly on Stefanovski's text as well, mentioning mainly its connection to Euripides. Slavko Pezdir, however, adds that it is "sometimes a rather 'dry' text". Boris Pintar judges the performance positively, stating that actors "are up to the professional task with their acting and singing". Less enthusiastic was Pezdir, who saw the performance as "an abstract dramatic oratory that leaves a spectator untouched and distanced from the topical theme and possible social engagement".

The play was thus important, as it was the first Macedonian play to be staged in Slovenia after almost a decade. However, its resonance was limited as it was a production of the theatre academy from Ljubljana. It thus did not stimulate productions of Macedonian texts in Slovenian professional theatres in the following years.

Dejan Dukovski: *Dracula and the "theory of relativity"*--+

The new trend of European drama, known as "in-yer-face" theatre in Macedonia is introduced with the work of Dukovski. Actually, his drama *Powder Keg* [Bure baruta], staged 15 October 1994, anticipates the productions of the plays written by the major representatives of this trend – Sarah Kane and Mark Ravenhill. A clear evidence for its popularity is the number of translations (the play has been translated into twenty languages) and the fact that in 1998 it was turned into a film, directed by Goran Paskaljević. The theme of violence, sexual or physical, is always present in the plays of Dukovski. And it always exists as a lack of love and kindness, which, in this world of lost values, are impossible to reach and rediscover. *Dracula*, written in 2002, premièred the same year in SNT Maribor, Slovenia. Written in two languages, Macedonian and English, the play is based on the novel *Dracula* by Bram Stoker, and other stories, (myths or truths) about Dracula. Titled identically as Stoker's novel, the play consists of twenty scenes in which every scene has its own title and the last one is a summary of all the previous ones. Dukovski as an author is always playing with tradition, old stories, myths and stereotypes. In this play, he is also playing with his previous plays, he even includes in the text some monologues from another of his plays. Who is Dracula in his play? Dracula is a hospital patient. The story takes place in a mental hospital. This strange and unusual context gives another direction to the story, where Dracula is not the only "troublemaker" or incarnation of evil itself. Even if the focus still remains on this eternal fight between good and evil, we begin to ask ourselves where is that border that decides what is

good and what is bad? We have this feeling that “killing in the name of the Good” is only an old meaningless expression. The legend of Count Dracula, the immortal vampire who sucks blood, has its origins in the fantasy horror novel of Bram Stoker. Dracula, in Romania is famous as a hero who fought for Christianity against the Ottomans. Even his grave is located in a church. So, Dukovski finds a way to unite, to connect these two different stories – one from history and collective memory and the other from fantasy – and of course, to play with them. With his very unique kind of humour, Dukovski depicts a world where violence can easily become an act of love, where purity can suddenly become greed ...

Dracula was staged in the Drama of the SNT Maribor on 18 January 2002, directed by Aleksandar Popovski. It was the most successful performance of the season 2001/02 in the Maribor theatre with fourteen nights on the repertoire and almost 5800 visitors. It is the only performance of a text by Dejan Dukovski till today. Naturally, the reviews discuss the text as well mainly emphasise its intertextual connections to Bram Stoker's novel. One of the reviews also gave a short presentation of the author, mentioning his scenario for the movie *Powder Keg*, directed by Goran Paskaljević (Gruden). The general impression was not particularly positive, though it is true that the reviews do not discuss the play in detail, as they consider it to be a dramatisation of Stoker's novel. Petra Vidali thus wrote: “the play is interesting, sometimes even excellent, a very good idea and flawless staging, however, it is predictable and not entirely convincing” (12). Slavko Pezdir marks his general impression with “already seen” (Pezdir, “V ogledalu”). Special praise is given to the actors, especially Radko Polič Rac (Van Helsing) and Tadej Toš (Dracula). Lučka Gruden, on the other hand, sees an imbalance between the two protagonists as Polič Rac is an experienced actor, and Toš is younger, and adds here also the tension between pornography and philosophy as well as the dramaturgy of fragment vs. a spectator's need for coherence. Nevertheless, her overall judgement is positive, describing *Dracula* as “a memorable performance that will leave an impression with its dream-scenes” (Gruden).

It is surprising that Dukovski has not gotten a second chance in Slovenia. *Dracula* had quite a success with the audience and critics. Perhaps it was the fact that it was seen as an adaptation of a novel and not so much as an example of new Macedonian writing. A much more present and well-known author is Goran Stefanovski.

Goran Stefanovski: *Odyssey*

Commissioned by the Ulysses Theatre, Brioni, for its ten-year anniversary, this play was realised as a co-production between Ulysses Theatre, Brioni (Croatia); Atelier 212 Theatre, Belgrade; Gavella Drama Theatre, Zagreb (Croatia); SNT, Novi Sad; the Drama

of the SNT Maribor (Slovenia); Theatre Navigator, Skopje (Macedonia) and Sterijino pozorje, Novi Sad. It premièred on 20 July 2012. In his play, Stefanovski incorporated fragments from Homer's *Odyssey* and from *The Trojan Women* by Euripides. Structured in 23 scenes, the story has a circular narrative, where the last scene is a continuation of the first. Stefanovski takes only the skeleton of the epic tragedy of Odysseus and changes the dimension from mythical to a more human and individual point of view, giving voice to those who did not have the opportunity to speak. For example, Penelope is not depicted as the symbol of a faithful woman who has spent twenty years of her life waiting for her husband, on the contrary, she is an abandoned woman who has had to raise a child all alone and take care of everything, life has not stopped for her, for Telemachus and for the citizens of Ithaca after the departure of Odysseus, but continues with all difficulties and problems it can bring. The people of Ithaca hardly remember Odysseus, and those who remember him, seek revenge on him, the murderer of their fathers, not the hero. In fact, Stefanovski questions the existence of a hero in the post-war period. What does it mean to be a hero? Was Odysseus really a hero? Yes, if the war is perceived as a chance for heroic acts, but in the play of Stefanovski the war is seen as plunder. We see the consequences. The homecoming and the obstacles during the journey are not in the focus, they are represented as a play within a play, with a certain parody. Ithaca was not waiting still and unchanged for Odysseus to return. Everything has changed, even Odysseus himself. By the time this play was written and staged, almost twenty years had passed since the devastating war and conflicts that marked these lands, establishing borders that were not only geographic, but also emotional. Realised as a co-production, *Odyssey* brought together artists from countries that were part of the former Republic of Yugoslavia. And they told the story of the hero who returned home just to find that his home was totally changed and disintegrated. And it took him twenty years to return home from war. If Ithaca, perceived in this way, refers to the disintegrated Yugoslavia, are we still returning to our homes or are we already there, but cannot recognise them? What means "home" for the generations that lived in the period of transition? There is a scene in which the mother of Odysseus tells him that a new generation has grown up and soon he will no longer have anyone with whom he can speak about the war. Later, there is a conversation between the son and the father, which reminds of the dialogue between Zoran and his father in *The Liberation of Skopje* by D. Jovanović. The son is waiting for the father to return, and when he does, they have nothing to say to each other because they cannot understand one another. In Stefanovski's play, destiny also takes part, but as a political game between the gods. They are represented as political manipulators who create our destiny, seen in Odysseus's words that are repeated as a refrain: "Who are you working for?" Stefanovski's *Odyssey* is a drama for the hero who got old.

The play was a vast Yugoslav co-production directed by Aleksandar Popovski and with an international cast from participating theatres. It was on the repertoire for

sixteen nights, thirteen of them on tour, and was seen by almost 9,300 spectators. It was thus an exclusive performance that could be seen in Slovenia, more precisely in Maribor, only three nights, thus a scarce number of two reviews is understandable (one of the première on Brioni and the other one from the reprise in Maribor). Both authors are enthusiastic about the actors, especially Ozren Grabarić (Odyssey) and Nataša Matjašec (Athena), as well as about the meticulous direction of Aleksandar Popovski. Less in tune are Peter Rak and Vesna Jurca Tadel at judging Stefanovski's text. It is "an excellent text" (23) for Rak and "an unbalanced text" (22) for Jurca Tadel. Nevertheless, they both seem to stay rather cold in their final judgement. "Nothing exceptional, but exciting enough to create an unusual theatre experience." (Rak 23) Jurca Tadel is more specific: "Nevertheless, the result of this performance is fascination over form – over an excellent directing, extraordinarily natural acting of the leading actor, over humour that is carefully scattered around the whole performance that is aesthetically perfect and at some moments even inspiring" (22).

Odyssey was primarily a proof of possible co-operation in the region of former Yugoslavia. It was a vast co-production that brought together some of the best actors from different countries. It was seen in Slovenia as an experiment or perhaps better as an exclusive theatre experience that did not, unfortunately, open up the doors for similar projects in the future. Co-productions exist but are mainly smaller. One of those featured *Naked* by Viktorija Rangelova.

Viktorija Rangelova: *Naked (Gola)*³

Written by the Macedonian dramatist Viktorija Rangelova, this play premiered on 12 October 2013 in Ljubljana City Theatre and co-produced by ŠKUC theatre. *Naked* is a psychological drama that explores the relationship between a middle-aged woman (Patricia, 47) and a younger man (Lev, 25). Everything happens in just one room. Everything happens behind the closed door and the four walls. This claustrophobic atmosphere is perfect for developing a third character, and in this play that is the torridity, the unsupportable warmth. There is a possibility of escaping, but who knows if that is the right way. The author leaves open the question of salvation "if they go outside, it is possible that they could (not) find the right way" says at the beginning. It seems that the characters are victim and villain at the same time. Composed of four scenes, the play reveals the internal conflicts of each of the characters, which is typical for psychological drama. In Lev that conflict results with a physical manifestation: every time Patricia touches him, his leg performs some strange DANCE. The beauty of

³ The play was also performed on 28 December 2012 at ŠKUC Gallery as a reading performance directed by Špela Kravogel under the title *An Impossible Relationship* [Nemogoča zveza]. It was a part of a process that resulted in a performance of *Naked* in 2013 that is analysed in more detail.

Patricia, her long beautiful legs, her eroticism is in contrast with her age, her loneliness and her abandonment. The theme focuses on an old taboo, a myth connected to the incest. The strange DANCE that we see repeat through the scenes, the sleeping position of Lev that reminds one of a foetus, the words that Patricia repeats: "I love you more, and that's the way it should be," are all signs that lead us to the moment of culmination, in which Lev calls Patricia "Mother".

The text was commissioned by association ŠKUC and co-produced by Ljubljana City Theatre in 2013. It was staged on the small stage, which mainly puts mainly experimental performances. It was directed by Alen Jelen and had a moderate success with sixteen nights and almost 1200 visitors. Reviews were mainly positive, with unanimous praise for Nataša Barbara Gračner, a very well-established actress from SNT Drama Ljubljana, who played the role of Patricia, and a young graduate from the UL AGRFT, Jernej Gašperin, who had just started his career at the Ljubljana City Theatre and Lev was his first major role (Pezdir 16, Perne 22, Krečič).

It is interesting that none of the critics analysed Viktorija Rangelova's text or tried to put it in the context of contemporary Macedonian drama. As if there has not been a gap of more than a decade from the disintegration of ex-Yugoslavia before a Macedonian text (*Dracula* by Dejan Dukovski) was staged in Slovenia and yet another decade passed before *Odyssey* by Goran Stefanovski and *Naked* followed.

Goran Stefanovski: *Figurae Veneris Historiae*

Goran Stefanovski was commissioned to write a play that would be directed by Aleksandar Popovski in SNT Drama Ljubljana. The year 2014 marked one hundred years since the beginning of World War I. This occasion established a symbolic dialogue with one of the largest wars in history, creating a pretext, which permitted Stefanovski to take the war as the main theme in his new play. In fact, it became the main character. Entitled *Figurae Veneris Historiae*, the play is based on *Sexual History of the World War*, a book by Magnus Hirschfeld, a German Jewish physician and sexologist, a book that Stefanovski discovered during his puberty in his father's library. The play premièred on 16 October 2014, in SNT Drama Ljubljana. Written as a tragic farce in two acts, it portrays eleven dramatis personae who represent different social classes struggling to survive in the war conflict. The farcical code used to reconsider the history, reminds us of the words of Marx, that all great world-historic facts and personages appear twice: the first time as a tragedy, the second time as a farce. Stefanovski has found the perfect way to look at the war from another angle. The war in his play is perceived as a massive and organised violence, as an orgy, a bacchanalia. The title *Figurae Veneris Historiae* gives a very simple message – there is something

pornographic in history, especially in conflict situations. Evil is like a plague. And when there is a plague, everything turns upside down. The killer becomes a hero. The war becomes a business. A necessity. The story is presented as a hypnotherapy, and Magnus Hirschfeld appears as the narrator. This gives originality to the approach to the theme of war in a way that it permits a more intimate, confidential viewpoint. In a situation where violence has occupied us, we are hungry for love, for a kind word, for warmth, but in a world where politics takes advantage of us, that is impossible. From time to time, these characters stay still and try to listen to something: the silence behind the chaos, the noise, the beautiful silence. But the immoral history of war and conflicts is louder. After the First World War comes the Second, then the Cold one ... it seems it has an infinite echo.

The first performance was quite successful with 21 nights on the repertoire and almost 5500 visitors, which pairs it to a dramatization of *Die Zauberberg* by Thomas Mann in the same season. Reviews were mainly positive, some of them even characterising it as: "one of the most coherent performances, and not only on this stage" (Rogelj). They were unanimous in praising the actors, scenography and music, especially Janez Škof as Magnus Hirschfeld. Nevertheless, some do mention a lack of contextualisation of the main theme: "The most visible is the massive consumption of sexual tension, that lacks clearer contextualisation, which could bring it to a more abstract level and make it a relevant theme for the contemporary audience" (Arhar 17). Nika Leskovšek puts it into the following question: "What does a performance like this tell us in a time when one-third of the states on the globe are involved in different war conflicts – does it manage to get through to our distanced position" (21).

Goran Stefanovski is thus the most popular and established contemporary Macedonian author in Slovenian theatre. He was accepted into the Slovenian scene also with the Vilenica International Literary Prize that is awarded by a jury comprised of literary experts from different disciplines ranging from publishing business, comparative literature and different languages of Central Europe. Slovenian theatre institutions commissioned two of his analysed plays, however, it is notable that his compatriot Aleksandar Popovski directed them both. As if his work does not get through to Slovenian directors, as all three dramas (*Bacchanalia*, *Odyssey* and *Figurae Veneris Historiae*) were well received by actors, audience and critics.

Conclusion

According to the statistics presented in this essay, the exchange of drama between Slovenia and Macedonia from 1990 till 2015 was a scarce one. In a period of twenty-five years, only six texts of Macedonian authors were staged in Slovenia, and eight Slovenian ones in Macedonian theatres. In fact, during the 1990s, there were no Macedonian play staged in Slovenia – an exception being *Bacchanalia* by Goran Stefanovski that was produced by the Academy of Theatre, Film, Radio and Television in the 1998 and *Powder Keg* by Dejan Dukovski in the off-scene by Dejmo stisnt teater in 1998. The last play by a Slovenian author that was staged on the Macedonian professional theatre scene dates back to 2005 (*Metamorphoses* by Tina Kosi). In addition, the last Macedonian play staged in Slovenia was in 2014 (*Figurae Veneris Historiae* by Goran Stefanovski). Furthermore, if we observe the basic data about the performances in question, we can draw some further observations. From the performance of *Bacchanalia* by G. Stefanovski (1998), four years have passed until the next staging of a Macedonian author. Dejan Dukovski, one of the most translated and famous Macedonian authors, was introduced to the Slovenian theatre scene for the first time only in 2002 (surprisingly, Dejan Dukovski was not introduced in Slovenia with his most famous plays that have made a revolution in dramaturgy and are staged all over the world, but with *Dracula*, the only text by this author that has been staged in Slovenia till today). The other two texts that followed, again with a gap of a decade, were from the author that is already known to the Slovenian audience, Goran Stefanovski with *Odyssey* in 2012 and *Figurae Veneris Historiae* in 2014. Furthermore, it is interesting that Aleksandar Popovski directed them both. Until 1983, the Slovenian directors (for example, Zvone Šedlbauer, Jože Tiran and Mile Korun) showed an interest in staging texts written by Macedonian authors. On the other hand, Macedonian directors directed four of the eight texts by Slovenian authors staged in Macedonia.

What lies behind this fact? Could the reason be a scarcity of translated material? Or is it a question of motives and themes that are not suitable? When analysing the plays staged in Macedonia and Slovenia, we can find some similarities in the motifs that inspired the authors and motivated the directors to stage particular texts, for example, the shadow of the former hero (Jason in *Medea* by Dane Zajc and *Odyssey* in Goran Stefanovski's play), or the war, the eternal conflict between the individual and the society, etc. According to the analysis of the reception of the Macedonian drama in Slovenia, we can say that it is not a question of lack of interest. The reviews are quite positive and the numbers of audience good ones. Unfortunately, we cannot reconstruct the Macedonian reception of Slovenian plays, as relevant reviews do not exist.

As we mentioned earlier, one of the possible reasons for such moderate exchange

could be the disintegration of Yugoslavia. In fact, the Slovenian authors that were staged after 1990 are mainly the same authors that were introduced in the 1980s, well known to the Macedonian theatre practitioners: Dušan Jovanović, Drago Jančar and Dane Zajc. So practically, these authors somehow represent a continuation of earlier-known collaboration. Despite the fact that in 2006, with the financial support of the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia, a book of contemporary Slovenian drama was published in Macedonian language and included the authors Saša Pavček, Tina Kosi, Dragica Potočnjak and Matjaž Zupančič, these texts have never been staged/produced (except *Metamorphoses* by Tina Kosi). In this case, we can say that the reason for this indifference does not lie in the scarcity of translation. The general impression provided by these facts is one of a reciprocal ignorance towards and detachment from the recent, contemporary dramaturgy between our countries. Contrary to the collaboration in the other fields of theatrical practice (visiting directors and artists), the exchange in the field of drama seems to be almost vanishing. It is probably the result of a more general turn of Slovenian and Macedonian cultural policy and interest in international relations. These focuses were and still are the countries of European Union, the USA, and in the last years, India and China. An analysis of translations and performances of Slovenian drama abroad between 1980 and 2015 clearly show this trend (see Troha). It is hard to suggest what is to be done. Clearly, growth in the number of new productions can only come about if Slovenian directors or other theatre professionals take an active interest in Macedonian drama and vice versa.

- Arhar, Nika. "Goran Stefanovski: Figurae veneris historiae." *Delo*, 22 Oct. 2014, p. 17.
- Crnović, Deja. "Zgodovina vojne je tudi zgodovina seksa." *Siol.net*. Accessed 17 Oct. 2014.
- Дуковски, Дејан. *Драми. (Drami)*. Јелена Лужина, приредувач. Култура, 2012.
- Gruden, Lučka. "Dogodki in odmevi." Radio Slovenia. 19 Jan. 2002.
- Јанчар, Драго. *Тивко се ниша часовникот. (Tivko se nisa casovnikot)*. Лилјана Мазова, прир. Матица Македонска, 2009.
- Jančar, Drago. *Veliki briljantni valček (The Great Brilliant Waltz)*. Cankarjeva založba, 1985.
- Jovanović, Dušan. "The Liberation of Skopje." *Scena*, 8, 1985, p. 61–76.
- . *Balkanska trilogija (The Balkan Trilogy)*. Cankarjeva založba, 1997.
- . *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre (The Liberation of Skopje and Other Theatre Plays)*. Mladinska knjiga, 1981.
- Jurca Tadel, Vesna. "Zakaj Stefanovski potrebuje Odiseja?" *Pogledi*, 24 Oct. 2012, p. 22.
- Krečič, Tadeja. "Premiera igre Gola v Mestnem gledališču ljubljanskem." *Dogodki in odmevi*, Radio Slovenia, 13 October 2013.
- Leskovšek, Nika. "Spakljive podobe vojne." *Dnevnik*, 21. Oct. 2014, p. 21.
- Лужина, Јелена. "Душан Јовановиќ, ослободител на Скопје". *Ослободувањеето на Скопје*, прир. Лилјана Мазова, Матица, 2007, p. 399.
- Mirčevska, Žanina. "A Place I've Never Been." *Ten Modern Macedonian Plays*, Jelena Lužina ed., Matica Makedonska, 2000.
- . *A Place I've Never Been*. Jure Potokar (transl.), typescript.
- . "Žrelo." (The Gorge) *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, 2009, pp. 25–44.
- Perne, Ana. "Ko v prostoru žge vročina." *Dnevnik*, 18 Nov. 2013, p. 22.
- Петрески, Христо. "Сценски спектакл." *Нова Македонија*, 25 July 1990, p. 9.
- Pezdir, Slavko. "V ogledalu Drakule." *Delo*, 22 Jan. 2002, p. 8.
- . "Viktorija Rangelova: Gola." *Delo*, 17 Oct. 2013, p. 16.
- . "Zmagoslavje brezumnosti." *Delo*, 21 May 1998.
- Pintar, Boris. "Dionizovi čudeži." *Razgledi*, 27 May 1998, p. 31.
- Rak, Peter. "Briljantna anatomija razkroja." *Delo*, 23 July 2012, p. 23.
- Rogelj, Dušan. "Figurae veneris historiae na odru ljubljanske Drame." *Dogodki in odmevi*, Radio Slovenia, 17 Oct. 2014.

Современа словенечка грама (Contemporary Slovene Drama), Центар за kulturna inicijativa, Штип, 2006.

Стефановски, Горан. *Собрани драми* (Selected Plays). Табернакул, 2002.

Stefanovski, Goran. *Bakanalije*. Zdravko Duša (trans.), AGRFT, 1997, typescript.

Štefe, Nataša. "Druga repriza predstave Gola." Radio Slovenia, 15 October 2013.

Troha, Gašper. "Prevodi in uprizoritve slovenske dramatike v mednarodnem prostoru." Barbara Orel (ed.), *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav*, UL FF and UL AGRFT, 2017, p. 345–394.

Vidali, Petra. "Umerjeni spektakel." *Večer*, 22 Jan. 2018, p. 12.

Zajc, Dane. *Drame*. Emonica, 1990, Dane Zajc v petih knjigah.

Љубезно игнорирање

Размена на драмски текстови меѓу Словенија и Македонија во периодот од 1990 до 2015 година

Клучни зборови: словенечка драма, македонска драма, словенечко - македонски театарски врски, Горан Стефановски, Александар Поповски, Душан Јовановиќ, Драго Јанчар, Дане Зајц

Целта на овој труд е да ги анализира словенечко - македонските врски кои егзистираат во областа на драматургијата. Во периодот од 1990 до 2015 година, на словенечките професионални сцени се поставени вкупно шест драмски текстови од македонски автори, додека во Македонија се одиграни осум драми на словенечки автори. Овој мал процент на остварени соработки во областа на драмската книжевност, често се наведува како последица на еден поширок историски контекст, распадот на Југославија, меѓутоа тоа е само една од можните причини.

Горан Стефановски е првиот македонски драмски автор одигран на словенечките сцени во 90-тите. Неговата драма *Баханалии* е изведена на 15. 5. 1998 г., како дипломска продукција на AGRFT (Академија за театар, радио, филм и телевизија - Љубљана), во режија на Себастијан Хорват. Првиот драмски текст одигран на професионална сцена, следи пет години отпосле. Станува збор за драмата на Дејан Дуковски, *Дракула* (18.1.2002, СНГ Драма Марибор, во режија на Александар Поповски) со која словенечката публика за прв пат го запознава како автор. Она што предизвикува интерес е фактот што досега ова е единствената драма на Дуковски која е одиграна во Словенија. До ден - денес, во Словенија ќе се појават само уште три драмски текста на македонски автори. Два од нив се на Горан Стефановски (*Ogucelj*, 10.10.2012, СНГ Драма Марибор, во режија на Александар Поповски; *Figurae Veneris Historiae*, 16.10.2014, СНГ Драма Љубљана, исто така во режија на Александар Поповски) и еден текст е на Викторија Рангелова (*Гола*, 12. 10. 2013, Театар ШКУЦ, МГЛ, во режија на Ален Јелен).

Од приложените факти може да се заклучи дека македонската драма речиси и воопшто не фигурира на сцената на словенечкиот театар. По долга пауза, од страна на режисерот Александар Поповски се забележуваат обиди за повторно интегрирање на Горан Стефановски како автор, но сепак со скроман успех.

Словенечката драма во Македонија дава малку поинаква слика. Репертоарот бележи осум изведени текста на словенечките драмски автори: Драго Јанчар, Душан Јовановиќ, Дане Зајц, Јосип Вандот, Андреј Розман и Тина Коси. Меѓутоа доколку погледнеме одблизу, сликата значително се менува. Три од наведените текстови се адаптации (*Кекец и Мојца* од Јосип Вандот е адаптација на филмско сценарио, *Тарџиф* е адаптација која Андреј Розман ја прави на добро познатата молиерова драма, а Тина Коси ја пишува *Меџаморфози* повикувајќи се на расказите на Овидиј). Освен тоа, голем дел од изведбите се случува на почетокот на 90-тите години: *Големии брилијантен валицер* на Драго Јанчар е поставена во 1990, *Медеја* на Дане Зајц во 1991, *Антигона* на Душан Јовановиќ во 1993, а само *Ослободувањето на Скопје* и *Животието на провинцискиот илејбои после Втората светска војна*, од истиот автор, се изведени во 2002 г.

Евидентно е дека интересот за словенечките драмски текстови бил најизразит во 80-тите години на минатиот век и полека почнал да исчезнува на почетокот на новиот милениум, занемарувајќи го новиот бран современи словенечки автори кои се појавуваат во 90-тите (Матјаж Жупанчич, Симона Семенич, Евалд Флисар и Винко Мудерндорфер).

Како посебен пример го анализираме творештвото на Жанина Мирчевска, драмски автор, драматург и професор на АGRFT во Љубљана, која е родена во Македонија каде што и го завршува своето образование, но живее и работи во Словенија, пишувајќи ги своите текстови на словенечки јазик. Во 2009 г., нејзината драма *Крајот на Ајлас* ја добива наградата Grun за најдобар драмски текст. Нејзиниот творечки опус, и како драматург и како драмски автор, брои 43 изведби во словенечките професионални театри. Меѓутоа, само два нејзини текста се одиграни во Македонија (*Ждрело*, Драмски театар Скопје во (2013) и *Таму каде што не сум бил* во Народен театар Војдан Чернотински, Прилеп, и двата во режија на Зоја Бузалковска).

Изненадува фактот што во Македонија не постои збирка на собрани драми од Жанина Мирчевска. Присутна е само во неколку антологии. Поради тоа, многу од нејзините текстови остануваат непознати за македонската јавност.

Која е причината позади сите овие факти? Може ли како главен фактор да се наведе недостатокот од соодветен превод на драмските текстови? Или се работи за теми и мотиви кои контекстуално се покажале несоодветни? Анализата на драмските текстови поставени во Македонија и Словенија, укажа на некои сличности во однос на мотивите кои послужиле како инспирација за авторите и како поттик за режисерите да го постават токму тој текст, на пример – сенката на некогашниот херој (*Јасон* во *Медеја* на Дане Зајц и *Одисеј* во истоимената драма на Г. Стефановски), или војната, вечниот конфликт меѓу индивидуата и општеството итн. Според направената анализа на рецепцијата на македонските драмски текстови во Словенија, може да се потврди дека интересот за нив не недостасува: критиките се прилично позитивни, а и бројот

на посетителите не е за потценување. За жал, не може да се направи респективна реконструкција на рецепцијата на словенечките драми во Македонија, бидејќи не постои соодветна и релевантна критика.

Како една од можните причини за ваквата скромна размена, како што веќе споменавме и погоре, може да се издвои распадот на Југославија. Всушност, словенечките автори кои по 1990 г. се одиграни на македонската сцена се главно истите оние кои уште во 80-тите биле претставени пред македонската публика – Душан Јовановиќ, Драго Јанчар и Дане Зајц. Единствениот исклучок е Тина Коси. Имено, овие автори на некој начин го претставуваат тој континуитет на соработка веќе воспоставен претходно, што доведува до сознанието дека нема обиди да се ризикува и да се внесе нешто ново. И покрај фактот што во 2006 г., со финансиска поддршка на Министерството за култура на Словенија, издадена е книга на современа словенечка драма на македонски јазик, и во која се содржани текстови на современи словенечки драмски автори како Саша Павчек, Тина Коси, Драгица Поточњак и Матија Жупанчич, овие текстови никогаш не го пронајдоа својот пат до македонската сцена (освен *Метаморфози* на Тина Коси). Во овој случај, не можеме да констатираме дека рамнодушност кон словенечките драмски автори се крие во фактот на достапноста, односно во проблемот на преводот. Од тоа произлегува впечатокот дека се работи за реципрочна незаинтересираност, игнорантски однос кој овие две земји го создале една кон друга во однос на современата драматургија. За разлика од соработката која во другите полиња на театарската пракса е на завидно ниво или барем опстојува во некои пошироки рамки, соработката во областа на драматургијата полека згаснува, односно речиси и не постои.

Vljudna brezbržnost

Izmenjave slovenske in makedonske dramatike med letoma 1990 in 2015

Ključne besede: slovenska drama, makedonska drama, slovensko-makedonske izmenjave, Goran Stefanovski, Aleksandar Popovski, Dušan Jovanović, Drago Jančar, Dane Zajc

Razprava analizira slovensko-makedonske gledališke izmenjave na področju dramatike. Zdi se, da so te v obdobju med letoma 1990 in 2015 redke in večinoma enosmerne, saj je bilo v Sloveniji uprizorjenih šest makedonskih dramskih tekstov, v Makedoniji pa osem slovenskih. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je to posledica razpada nekdanje Jugoslavije, je to le del resnice.

Goran Stefanovski je prvi makedonski avtor, ki je stopil na slovenske odre po letu 1990, in sicer z *Bakanalijami* (diplomska produkcija AGRFT 15. 5. 1998, režija Sebastijan Horvat). Prva uprizoritev na profesionalnih odrih je sledila pet let pozneje. V SNG Maribor so uprizorili *Drakulo* Dejana Dukovskega (18. 1. 2002, režija Aleksander Popovski), ki sicer ni najbolj znano in značilno besedilo tega avtorja makedonske različice gledališča »u fris«, a je ostala edina uprizoritev kakega njegovega teksta. Do danes sta bili uprizorjeni še dve drami Gorana Stefanovskega – *Odisej*, 10. 10. 2012, SNG Maribor, režija Aleksandar Popovski; in *Figurae veneris historiae*, 16. 10. 2014, SNG Drama Ljubljana, režija Aleksandar Popovski. Med njima najdemo še uprizoritvi dveh dram Viktorije Rangelove. *Nemogoča zveza* je bila ena od verzij teksta *Gola*. Bralno uprizoritev je doživela v ŠKUC gledališču 28. 12. 2012, režija Špela Kravogel. *Gola* je bila uprizorjena v koprodukciji ŠKUC gledališča in MGL 12. 10. 2013, režija Alen Jelen.

Zdi se, da makedonska drama na slovenskih odrih skorajda ne obstaja. Po relativno dolgem premoru je prišlo do nekaterih poskusov, ki pa so omejeni na tri avtorje in so bili večinoma spodbujeni s strani režiserja Aleksandra Popovskega.

Slovenska dramatika na makedonskih odrih kaže drugačno sliko. Repertoar beleži osem uprizoritev dram, ki so jih napisali Drago Jančar, Dušan Jovanović, Dane Zajc, Josip Vandot, Andrej Rozman Roza in Tina Kosi. Vendar pa nam podrobnejši premislek pokaže drugačno sliko. Trije od teh tekstov so adaptacije (*Kekec in Mojca* je adaptacija filmskega scenarija, *Tartif* Andreja Rozmana Roze je predelava znane Molièrjeve

komedije, Tina Kosi pa je svoje *Metamorfoze* napisala kot predelavo izbranih Ovidovih zgodb). Poleg tega se je večina uprizoritev zgodila na začetku devetdesetih let: *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja leta 1990, *Medeja* Daneta Zajca leta 1991, *Antigona* Dušana Jovanovića leta 1993, *Osvoboditev Skopja* in *Življenje podeželskih plejbojev* pa leta 2002.

Zdi se torej, da je bil interes za slovensko dramatiko posledica izmenjav v osemdesetih letih in je skorajda izginil na začetku novega tisočletja. Tako so makedonski publiki povsem neznani avtorji, ki so se uveljavili po letu 1990 (npr. Matjaž Zupančič, Simona Semenič, Evald Flisar in Vinko Möderndorfer).

Žanino Mirčevsko smo analizirali kot poseben primer, saj je dramaturginja, dramatičarka in profesorica na UL AGRFT v Ljubljani, ki se je rodila in se šolala v Makedoniji, a se je po koncu študija preselila v Slovenijo, kjer deluje in piše dramske tekste v slovenščini. Leta 2009 je dobila Grumovo nagrado, nagrado za najboljšo dramsko besedilo za *Konec Atlasa*, njen opus pa obsega tudi 43 uprizoritev v slovenskih profesionalnih gledališčih, pri katerih je sodelovala kot dramaturginja, pogosto tudi kot avtorica priredbe besedila. Kljub temu sta bila le dva teksta izmed tistih, ki jih je napisala v slovenščini, uprizorjena tudi v Makedoniji (*Žrelo* v Dramskem teatru Skopje leta 2013 in *Mesto, kjer nisem bil* v Narodnem teatru Vojdan Černodrinski v Prilepu – oba je režirala Zoja Buzalkovska). Presenetljivo je dejstvo, da v Makedoniji ni izšla knjiga dram Žanine Mirčevske, tako da je prisotna le v nekaterih antologijah.

Razprava išče vzroke za zgoraj naštetá dejstva. Gre za vprašanje prevodov? So redki stiki posledica različnih motivov in tem? Podrobnejša analiza tekstov pokaže številne podobnosti med motivi in temami. Npr. vprašanje nekdanjih junakov (*Medeja* Daneta Zajca in *Odisej* Gorana Stefanovskega), vojna, večni konflikt med posameznikom in družbo itd. Analiza recepcije makedonske dramatike v Sloveniji kaže, da so imele uprizoritve dober obisk in povprečen medijski odziv, tako da tudi slab interes publike ni pravi vzrok za opisano situacijo. Na žalost makedonske recepcije slovenske dramatike ni bilo mogoče analizirati, saj ni relevantnih zapisov o uprizoritvah.

Ena od mogočih razlag je razpad nekdanje Jugoslavije. Slovenski avtorji, ki smo jih obravnavali, so po večini tisti, ki so bili na makedonskih odrih prisotni že v osemdesetih letih – Dušan Jovanović, Drago Jančar in Dane Zajc. Izjema je le Tina Kosi. Tako slovenski dramatiki predstavljajo nadaljevanje preteklih gledaliških izmenjav. Čeprav je leta 2006 v Makedoniji izšla knjiga *Sodobna slovenska drama*, ki je v makedonskem prevodu predstavila tekste Saše Pavček, Tine Kosi, Dragice Potočnjak in Matjaža Zupančiča, so bile uprizorjene le *Metamorfoze* Tine Kosi. Razlog torej prav tako ni v neobstoju prevodov.

Tako je splošni vtis o gledaliških izmenjavah na področju dramatike nekakšna

vzajemna ignoranca gledaliških ustvarjalcev (bržkone režiserjev in direktorjev gledališč) do sodobne dramatike obeh narodov. V nasprotju s podobo gledaliških izmenjav na drugih področjih (npr. pri izmenjavi umetnikov, režiserjev), ki so vsa ta leta zelo živahne in pogoste, teh v dramatiki skorajda ni več.

Contributors

Hristina Cvetanoska graduated from the Department of Italian Language, Faculty of Philology Blazhe Koneski, Ss. Cyril and Methodius University – Skopje. This year, she began postgraduate work in theatre studies at the Department of Drama Actors, Faculty of Dramatic Arts. At the short film competition organised by the EU-MK InfoCentre on the occasion of Shakespeare’s 450-year birth anniversary, she won the third place for her role in the film *Mind Full of Scorpions*. In 2009, she participated in the Amateur Drama Festival (ADF) with the soliloquy *Confessions of an Aegean Woman*. She won the award “Karamanov” in 2015 at the traditional Karamanov poetry meetings for her collection of poems *Grids and Other Delusions*.

hristina_cvetanoska@live.com

Sasho Dimoski graduated in general and comparative literature in 2008 at the Faculty for Philology Blazhe Koneski, Ss. Cyril and Methodius University – Skopje. He is finishing his doctoral dissertation at the Department of Theatre Studies, Faculty of Drama Arts, at the same university. Since 2014, Dimoski works as a dramatist at the National Theatre J.H.K. Dzinot in Veles, Macedonia. He has published the following books: *The Hooligan’s Diary* (Kultura, 2014); *Alma Mahler* (Kultura, 2014, Laguna, 2017, Dalkey Archive Press, 2018); a book of collected plays set onstage *We, the Others* (Kultura 2015); *The Fifth Season* (novel, Kultura 2015, Ombra GVG 2018, Dalkey Archive Press 2019) – awarded the prestigious Racin Award for contemporary Macedonian prose – *Sleeping Beauties* (Kultura, 2017). His short tales were published in the international literature magazine *Rukopisi* (2011, Pancevo, Serbia), as well as in the *Anthology of the Macedonian short tale* (Dalkey Archive Press, 2018). As a leading playwright of Macedonia’s youngest generation, the following drama texts stand out in Dimoski’s biography: *Phaedra* (2015, co-produced by National Theatre Dzinot, Veles and Mladinsko Theatre, Ljubljana, Slovenia), *Medea* (2016, produced by the festival of antique drama Stobi), *The Assembly Women* (2016, National Theatre Ohrid, same year – National Theatre in Nish, Serbia), the libretto for contemporary ballet *The Red Room* (2016, Macedonian Opera and Ballet, Skopje), *Ana Comnena* (2017, National Theatre Dzinot), *My Forest’s Tree* (2017, National Theatre Dzinot), the libretto for contemporary ballet *Death and the Dervish* (2017, HNK Split, Croatia), *Les Demoiselles D’Avignon* (2018, Macedonian National Theatre), *The Royal Bastards* (2018, National Theatre Dzinot) and others.

dimoski.sasho@gmail.com

Zala Dobovšek graduated with a BA in dramaturgy from the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (UL AGRFT) and is also assistant for dramaturgy and performing arts at the same institution. In 2008/09, she studied at DAMU in Prague. Since 2005, she has been writing for the Culture and Humanities Department of Radio Student Ljubljana; from 2009 to 2014, she worked as a theatre critic at the Slovenian daily *Delo*; since 2015, she has been contributing to the fortnightly arts and culture newspaper *Pogledi* and the daily *Dnevnik*. Her contributions are published also in professional journals (*Maska, Dialogi, Amfiteater* ...). She has been a member of different expert juries (Maribor Theatre Festival, Week of Slovenian Drama, Gibanica – Biennial of Slovenian Contemporary Dance, MESS Festival Sarajevo, Ministry of Culture) and a programme selector (MESS Festival 2014 – national programme, Golden Stick 2013 – Festival of children’s and young people’s theatre). In 2017/2018, she was a selector of the competition programme of the main Slovenian national festival, the Maribor Theatre Festival. She is member of the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia. As dramaturg she has collaborated with the following theatres and institutions: Mini teater, Ljubljana City Theatre, Sensorium Institute, Ljubljana Puppet Theatre, Maribor Puppet Theatre, and DAMU in Prague. Since 2016, she has been a mentor of *Mala šola kritike* – a seminar of writing about puppetry and contemporary performing arts. Currently she is pursuing a doctorate in performing arts at UL AGRFT with the research topic *Theatre and War: Basic Relations between Performing Arts and the Wars in the Area of the Former Yugoslavia in the 1990s*.

zala.dobovsek@yahoo.com

Aldo Milohnič is an associate professor of the History of Theatre at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television, University of Ljubljana (UL AGRFT). He is author of two books (*Theories of Contemporary Theatre and Performance; Art in Times of the Rule of Law and Capital*) and numerous articles in academic journals. He is co-author of several books (*Culture Ltd. – Material Conditions of Cultural Production; It’s Time for Brecht*, among others) and editor of numerous anthologies and special issues of performing arts journals (*Theatre of Resistance; The Politicality of Performance; Pupilcheks Arrived – 40 Years of the Pupilija Ferkeverk Theatre; Artivism; Brecht/Gestus; How to Do Things with Words in Theatre; Women in Theatre; Along the Margins of the Humanities*, etc.). He is a member of the editorial boards of several performing arts journals; a member of the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia and International Federation for Theatre Research; and a board member of the Slovenian Theatre Institute and the European Association for the Study of Theatre and Performance.

aldo.milohnic@guest.arnes.si

Ana Stojanoska graduated in general and comparative literature (2001). She obtained her MA (2003) and PhD (2007) in theatre studies at the Faculty of Dramatic Arts – Skopje. She is an associate professor for the subjects: Macedonian Drama and Theatre, History of World Drama and Theatre and From Book to Movie. She has her own subjects at the master/post-graduate and doctoral studies at the Faculty of Dramatic Arts – Skopje (Ss. Cyril and Methodius University). She publishes prose, essays and scientific papers in the field of theatre, gender studies and theory of literature in Macedonian and foreign periodicals. She actively cooperates with a number of events regarding theatre museology in the country and abroad (author/curator of the exhibition “Chernodrinski 060”, Prilep, 2011; collaborator to the exhibition “Kiril Ristoski”, Prilep, 2012; external collaborator to the exhibition “National Theatre in Skopje (1913-1941) – a hundred years since the founding, Belgrade, 2013). She used to write reviews for theatre plays in the Macedonian daily newspaper ДНЕВНИК [Dnevnik] (2004). She edited the book *Plays* by Dejan Dukovski (Skopje: ProArts, 2002). She selected, reviewed and edited the book *Macedonian Contemporary Drama*, Volume 101, from the project 130 Volumes of Macedonian Literature (Bitola: Mikena, 2008). She is the author of *Macedonian Postmodern Theatre* (Skopje: FDA, 2006) and *Dimitar Kjostarov – Realistic Poetics and Aesthetic of a Director* (Skopje: FDA, 2014). She is one of the authors of *Glossary of Literary Theory* (Skopje: MANU, 2007). Partial editor of *Facts* and one of the co-authors of the monographs *Ilija Milchin*, (ed. Jelena Luzhina, Prilep: MTF “Vojdan Chernodrinski”, 2003) and *Petre Prlichko*, (ed. Jelena Luzhina, Skopje: Magor, 2004). She is the author of the soliloquy *The Glass Lampion*, first performed in *Theatra*, 16 June 2013. Initiator, coordinator and one of the editors of *Ars Academica*, a scientific journal with international redaction, jointly prepared and published by the Faculty of Dramatic Arts – Skopje and the Faculty of Music – Skopje. She has participated in the work of several scientific symposiums and workshops regarding theatre science.

arcanna10@gmail.com

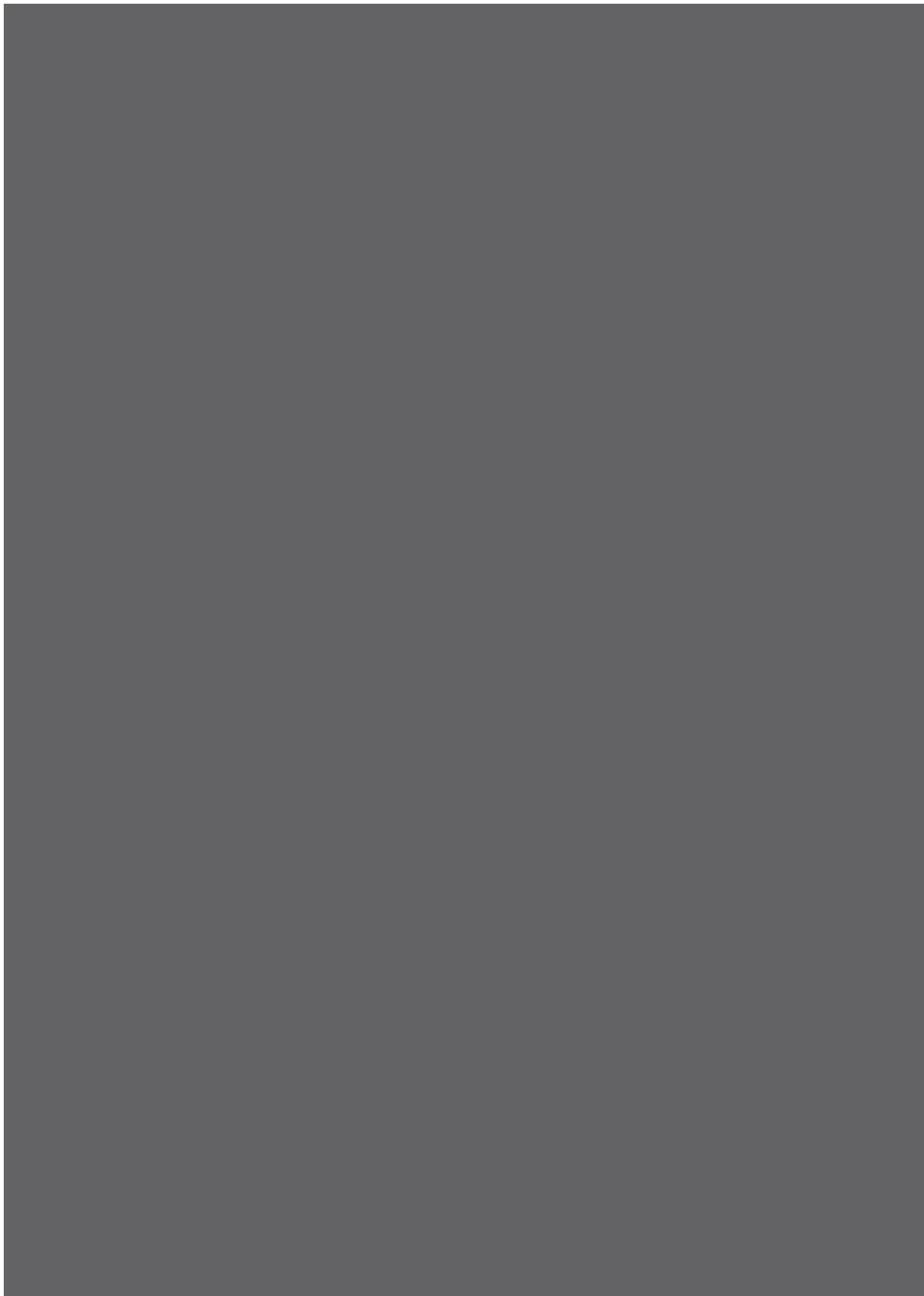
Gašper Troha graduated from the Department of Comparative Literature and Literary Theory of the Faculty of Arts and the Academy of Music, both of the University of Ljubljana. In 2007, he received his PhD with the dissertation *Artikulacija odnosa do oblasti v slovenski drami 1943–1990* [The Articulation of the Relationship to Authority in Slovenian Drama 1943–1990]. His research focuses on the sociology of literature, especially concerning the questions of contemporary world and Slovenian drama and theatre. He works part-time at the Faculty of Arts and also heads the Arsem Publishing House. In addition, he was the programme director of the Vilenica International

Literary Festival (2010–13) and the general director of the Creativity Directorate at the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia (2013–14). He has contributed to numerous national and foreign scientific journals and edited several scientific monographs, among them, *History and its Literary Genres* (Cambridge Scholars Publishing, 2008), *Literarni modernizem v »svinčenih« letih* [Literary Modernism in the Lead Years] (Študentska založba, 2008) and *Lojze Kovačič: življenje in delo* [Lojze Kovačič: Life and Work] (Študentska založba, 2009). His recent publications include a book on cultural opposition and Slovene dramatic literature entitled *Ujetniki svobode* [Prisoners of Freedom] (Dialogi, AGRFT, 2015).

gasper.troha@gmail.com

Sonja Zdravkova-Djeparoska graduated from the State Institute for Theatre Art (GITIS), Department of Ballet, in Moscow, Russia. In 1993, at the same institute, she earned her MFA. She completed her postgraduate work and doctorate in theatre studies at the Faculty of Dramatic Arts, Ss. Cyril and Methodius University – Skopje (2003 and 2010). During the period of 1993–2010, she led her own ballet class at the State school centre for music and ballet “Ilija Nikolovski – Luj”, Skopje. She is an external collaborator of different periodicals in Macedonia and abroad. Since 2001, she has been cooperating actively with the Institute of Theatre Studies, taking part in several projects. In 2010, when the department of ballet pedagogy and modern dance was opened at the Faculty of Music, she was elected assistant professor for the subjects History and Analysis of Modern and Contemporary Dance and Character Plays; and at the Faculty of Dramatic Arts – Skopje for the subjects Theory of Performance and History of Ballet. She is a member of several national and international organisations connected to the performing arts. She is the author of the books *Character Games* (Skopje: Magnat, 1998); *Discourses of the Dance Art of the Twentieth Century* (Skopje: Jugoreklam, 2001); *Ballet Dramaturgy* (Skopje: FDA, 2003); *History and Theory of the Ballet Art* (Skopje: MI-AN, 2006); *Aspects of the Performative Kinaesthesia* (Skopje: Jugoreklam, 2011). In 2014, she was the initiator of the journal *Ars Academica*, published by the Faculty of Dramatic Arts – Skopje and the Faculty of Music – Skopje; today, she is one of its chief editors. She is a member of the editorial board for international editions of *ICTM – Dance, Narratives, Heritage*, published by ICTM and the Institute for Ethnology and Folklore (2015), Zagreb, Croatia, as well as *Improvisation, professionalization and interdisciplinarity in ethnomusicology and ethnochoreology*, published by ICTM and the Faculty of Arts, Belgrade, Serbia (2016). She continuously participates in congresses, conferences and symposiums.

z.djeparoska@gmail.com



Interviews / Интервјуа / Intervjuja

Dejan Srhoj, dancer and choreographer

Dance is an Overlooked Potential of Intercultural Cooperation

Interviewed by Aldo Milohnić

Dejan Srhoj, a performer and author in the field of contemporary dance, celebrated his 40th birthday on 31 October of this year. Currently, most of his work focuses on the long-term project, *Composition of Differences*, where he researches choreographic principles through dance improvisations, sharing practices and education. Upon finding out that a robot could evoke emotions in him, he created a performance in Sweden for a Nao robot who speaks, dances and thinks. In addition to that, he curates CoFestival in Ljubljana and actively collaborates in developing the programmes of the Nomad Dance Academy network, which he established together with colleagues from Slovenia and the Balkans. Since 2001, he is an independent artist. A co-founder of Fičo Balet, he collaborated as either a dancer or author in the performances *1:0*, *Sweat & Soot*, *Emofad*, *Sun City*, *Confidance*, *Edge of Eden*, *Formula*, *2:0* etc. During this time, he also performed in dance and theatre projects with Janez Janša, Ivica Buljan, Sebastijan Horvat, Betontanc, Magdalena Reiter, Silvan Omerzu, Kaja Lorenci, and others. Before that, between 1998 and 2001, he was a soloist at the SNT Opera and Ballet Ljubljana, where he mostly danced principal roles in classical ballets.

In the 1990s, you danced in the performances of the ballet ensemble at the SNT Opera and Ballet Ljubljana, but in the new millennium, you shifted to contemporary dance and movement theatre. How and why did you make this shift from classical ballet to contemporary dance?

Your question reminded me of the *Fake it!* project that we did with Emil Hrvatin, or Janez Janša. In the project, we reconstructed old performances that we transposed into the contemporary context while researching and questioning the context in which these performances were created: what has changed, how do we experience space, body and movement now, who were these choreographers, why did they do it, what was their education, in what kind of environment were they creating these performances ...

Ballet didn't have this approach. In ballet, we blindly copied movements that certain choreographers determined a hundred or more years ago. As for those movements, we didn't place them in the context of that or the present time, as we were merely to repeat them as a prescribed form. It bothered me that I didn't know what I was doing, even though ballet appears to be very clear, simple. It also bothered me that ballet choreographers didn't work with people, with individuals, they didn't create choreographies for particular dancers, but we were simply some sort of putty objects that choreographers could mould according to their wishes.

Recently, a Russian ballet dancer was telling me that the first three years in ballet school in Russia are aimed at killing the person's sense of self with the very clear objective of transforming the dancer into putty. But when I started creating in the field of contemporary dance, a new world opened up to me. The very course of a rehearsal is different – it can start a couple of minutes late, you can take a break, you can talk, your opinion matters, you feel some basic respect among your co-workers ...

When you transitioned to contemporary dance, did you first have to “cleanse” the residue of ballet training? Did the rehearsed ballet moves interfere with creating contemporary dance performances?

With ballet, the centre of the body is in the chest (probably connected to the fact that you project yourself as strong, handsome, the best, flawless), and in contemporary dance, it's in the pelvis. That very fact creates different images, emotions and so on for the dancer. It took me several years to move the centre from the chest to the pelvis, or to be able to research where it could be shifted.

Establishing Fičo Balet was a milestone in your dance creativity. How do you evaluate its importance today, twenty years later, and the place it has in the recent history of contemporary dance in Slovenia?

The Fičo Balet website once stated that we were in the business of democratising high-brow art. What we wanted to say was that we'd inject classical ballet with humour, casualness, perhaps even mischief, and we'd have fun doing this. Personally, I felt that was my own dance emancipation, because with all the knowledge that dance teachers and choreographers had given me so meticulously, I could, at the end of the day, play, reflect or ironise it. Perhaps this playfulness regarding ballet and introducing humour in this otherwise serious dance form has been the greatest achievement of Fičo Balet in our environment. And another interesting thing: almost all the dancers were male. When we entered this space between the classical and contemporary

dance and started touring the festivals, it became obvious that this wasn't so common. I remember when John Ashford, a contemporary dance producer, who at the time was the director of The Place theatre in London, said, quite surprised: "Well, look, in Slovenia, men dance."

In general, however, I think that Fičo Balet remains in some sort of interspace and this might be why to this day it hasn't been present enough in the theory of either classical or contemporary dance. Perhaps the reason is also that we've never followed particular trends in contemporary dance, but have preferred to pick particular dance elements and mix them in our own way.

How did the establishment of the Nomad Dance Academy (NDA) come about and what were the reasons for its creation?

A couple of days before the theatre network IETM met in 2005 in Belgrade, the Bunker Institute organised a meeting of the Balkan Express network, in which many NGOs and independent artists from the territories of the former Yugoslavia and other Balkan countries participated. At one of the meetings, dancers, choreographers and contemporary dance producers from the region gathered and talked about the unusual fact that we knew what was happening in Berlin, Paris or London, but not what was happening in the cities nearby, although we came from a once united cultural space, and had a common history, spoke similar languages, etc. We also found out that we were facing similar production limitations. From there, the desire to meet again and strengthen our cooperation grew.

Which achievements of the NDA would you emphasise as the most important from the point of view of regional cooperation?

The cooperation started with the formation of a nomadic educational programme, where 14 to 15 participants travelled through the entire territory of former Yugoslavia and Bulgaria for four months. They spent a couple of weeks in each country, followed lectures, participated in workshops and created their own art. Perhaps most important was that they got to know the local scene – who were the actors, how they worked, thought, what problems they encountered ... From this educational programme, in which in one way or another over 100 people participated, grew a community in which organisers and participants of the programme connected. This was the basis for future cooperation. Later, of course, new challenges appeared, for example, how to ensure the long-term financing of contemporary dance. NDA's activities are funded from the European culture programmes and we're quite successful at that, but we

have immense problems with providing the required 50% co-financing from our local communities. We thus learnt that we had to organise advocacy events where we would convince the deciders that a regional fund should be set up, one that would co-finance the cooperation of artists in the region, as well as the European projects into which these artists are included. As a part of this programme of advocacy, we have so far organised three events in the region, and the fourth will be next year in Ljubljana, where we will defend the idea for setting up a network of residencies in the cities in which we have partners.

The third segment is support for archiving, because the region doesn't have an institution that systematically works on archiving contemporary dance. Let me mention another NDA achievement, the Nomad Dance Institute which offers co-productions to projects that come recommended. We started this community building through coproducing performances some years ago, when we met at the MSUM+ in Ljubljana, where every member of the NDA had a chance to present their project or invite another member's project to a coproducing cooperation. Then we adopted the rule of regional cooperation within the project: you could either offer your own project to other members to coproduce, or you invited another member's project to work with you – both at the same time was not possible according to this rule. We thus tried to evoke interest for participation in every member, about what other members of the community were doing, for co-decision. In short, we didn't want to shift the responsibility to some committee, but rather to give the power of decision to each individual and thus practice some agreed form of direct democracy.

The NDA encouraged the establishment of some contemporary dance festivals in the Balkans. Can you tell us a bit more about the strategy of establishing dance festivals and the role the NDA has in these processes?

The route to these festivals was organic, they were created because their existence was necessary. Dance scenes in the region needed greater visibility and some kind of a platform so they could share their creativity with the interested audience. The NDA guaranteed start-up funding for these festivals, from a European project. In this way, the festivals Antistatic in Sofia, LocoMotion in Skopje, Zvrk in Sarajevo, Kondenz in Belgrade were founded, and even before the NDA, the Platforma festival in Zagreb. In Ljubljana, we presented the student productions from the educational part of the programme at the mini-festival Short Cuts. In 2011, the festival Pleskavica developed from this, and the year after that, we merged with the festival Ukrep (PTL) and Modul Dance Project (Kino Šiška) into CoFestival. To sum up, this is about strengthening visibility, building community, creating audience, but also developing incentive for local cultural politicians in the region to attend festivals and get to know contemporary dance.

As the members of the NDA, you have developed your own principles of operation – how do you use these principles when you organise and realise the CoFestival?

The fundamental principle is definitely the invitation, as I've already mentioned. We do have an artistic board which decides, but we don't have designated functions; someone might focus more on production, someone else on workshop organisation etc., depending on their own preference, but we all prepare the programme together. In addition to that, we use the principle of balance, which means we make sure we invite performances from different countries and that different genres and styles of performances are represented. We're also careful that there aren't disproportionate differences in fees for performers and other collaborators. We also have the open space principle, which allows us to leave open the opportunity for the unknown. This can be a performance that has surprised up, a lecturer that brings in a fresh approach, or could also mean to let someone from the outside of the NDA organise a meeting, etc. It's a moment of coincidence that may bring new knowledge or insight. What currently interests me most in contemporary dance is this very moment, which inside a certain frame allows for a possibility of research, testing, also mistakes. And how this principle, through the idea of choreography as an expanded practice, can be applied to the organisation of a festival or another event.

As you have already mentioned, one of the festivals created on the NDA initiative is the LocoMotion in Skopje, whose producer (until 2015) was Lokomotiva, a cultural NGO. How does the cooperation with Lokomotiva work and how would you rate its importance for the dance scene in Macedonia?

In addition to the Macedonian part of the NDA, Lokomotiva is one of the few cultural NGOs in Macedonia that is working in the production and promotion of contemporary dance, so it is very important for the development of their dance scene. Biljana Tanurovska Kjulavkovski and Iskra Shukarova were the most instrumental in making Lokomotiva the leading NGO for contemporary dance in Macedonia. In addition to that, Biljana has been a member of the NDA coordination group throughout, and has greatly contributed to retaining the platform, that it was financially sustainable and that it developed in the production sense. But I think that in Macedonia they may not be fully aware how important Lokomotiva is for their dance scene. I participated in the Locomotion Festival several times and it was excellent, there was always a lot of audience, many discussions, educational programmes, in short, the festival offered everything that we believe a contemporary dance festival should offer: artistic events, reflection of these events, education and creating a community.

What's your opinion about the situation of contemporary dance in Macedonia? Could you compare the production circumstances (for example, financial support, technical conditions of work, promotional practices, etc.) in Macedonia and Slovenia?

Compared to the Slovenian dance scene, the Macedonian one is small. Besides that, there is a huge difference in the number of performing venues. Ljubljana has several venues that relatively regularly present contemporary dance (PTL, Španski borci, Stara elektrarna, Cankarjev dom ...), they are relevant, well-equipped, supported by technical and PR personnel, etc. In Skopje, there is not a single stage dedicated exclusively, or even predominantly, to contemporary dance. For the last two years, Lokomotiva has used the premises of the former cinema Kultura in Skopje, where they show contemporary dance, but in the financial and technical sense, this is still extremely undernourished. Iskra Shukarova, who has been on the dance scenes for two decades, is able to raise only between one and two thousand euros on the calls for public tender, but in Slovenia, we get funding up to ten times higher for a similar project. But we both have a similar problem: we don't have a dance studio that would be dedicated exclusively to practising contemporary dance.

In the context of the bilateral research project about Macedonian-Slovenian theatre links, your collaboration with the Macedonian choreographer Iskra Shukarova is particularly interesting. How did it come about?

Iskra and I collaborated intensively in the project Formula. When I was teaching dance in Macedonia years ago, Iskra suggested that we take a couple of days to research the stage as an extended Laban's cube, within which we studied geometrical relationships and at the same time the deconstruction of ballet, from which we both started. We were interested in how ballet could be placed in the paradigm of contemporary dance, and we worked on it for several years; we took a couple of days before each reprise, to develop a new formula. This word, formula, must be understood in all its meanings: as a recipe, formula for success, formula of use of time and space, as a mathematical formula and even as a vehicle – at one point we really brought a model of a car shaped as a formula that was remotely controlled, and moved instead of us along the lines and diagonals inside the Laban's cube. This was a truly inspiring and entertaining project.

Do you plan for new future projects in cooperation with Iskra Shukarova? Perhaps also with other Macedonian artists?

At this moment, Iskra and I are discussing organising "co-teaching" in Skopje – a form of education where several teachers teach the same training method or lead the same

workshop so that the same training or workshop gives the participants different views, and also so that transfer of knowledge becomes a process during which the teachers learn, too. Since Iskra teaches contemporary dance at the University of Skopje, she envisioned that this format should be tested there. Within the NDA frame, the cooperation with contemporary dance artists from Macedonia continues, so it is not impossible that we would bring some of them to the CoFestival in the future.

What do you think of the intensity of the cooperation between Slovenian and Macedonian dancers and choreographers so far? Have the possibilities for cooperation been explored and used enough so far?

There were, of course, some guest performances by dance performances or artists, within the festivals or educational programmes, but these were sporadic events and not a more systemic form of cooperation. Which is surprising, in fact, because the countries are, after all, quite similar – in size, number of citizens, they also have decades of common history, the nations have never been in conflict, quite the opposite, when I come to Macedonia, I always feel some respect and friendship. It is thus clear that the politicians of both countries haven't yet recognised contemporary dance as a form of artistic production with which we could strengthen intercultural cooperation. The basic question is therefore how to conceive a state – through contemporary creativity or through some out-dated patterns and stereotypes, through folklore, etc.

The NDA, the Balkan Dance Project and similar projects of regional cooperation point at a thoughtful approach to conceiving joint projects. Is this approach, in general, comparable to similar projects of years-long cooperation with partner organisations and individuals from other European countries?

Last year, Nina Božič – with whom I've been working for a long time on projects connecting art and industry – and I ran a workshop for directors of *co-working* spaces in Stockholm. During this workshop, I was really surprised that they didn't really feel a need for cooperation, because where they are, such spaces have sufficient financial support and have their target user groups. For this reason, the meeting was completely artificial, everybody was extremely polite, we brainstormed about how we could cooperate, but in reality, they had no need for that. To link this to contemporary dance in Europe, I can tell you that there are many dance groups, particularly in Western Europe, that are adequately financed, including via long-term programmes, so I haven't noticed a particular need for cooperation from their side. Of course, they have to collaborate, because the European financiers usually demand that, but they more or less do it to comply with the grant requirements and not because they really want to.

In Yugoslavia, there was relatively a lot of collaboration between the Slovenian and Macedonian ballet artists, particularly as a part of the regular festival manifestations. After the disintegration of our former shared country, the intensity of this collaboration was significantly reduced and is now sporadic. Do you see possibilities for the intensification of future collaboration between Macedonian and Slovenian ballet ensembles and individual artists?

I'm not familiar enough with the regional and bilateral policies in the field of ballet, so I can only agree with your observation, as mine is the same – the collaboration is minimal, it depends on individual initiatives, but there is no structural support. As a part of CoFestival, for example, it happens that we can much more easily invite Swiss, Austrian or German artists than the artists from the Balkans; although the former cost a lot more, we can bring them, because such tours and appearances are financially supported by the cultural policies of their countries. On the other hand, the festival would have to fully cover the cost of the appearance if we wanted to bring someone from Macedonia. The moment you start to explain to the politicians about the cooperation in the region, you get a lovely smile and a polite word, but in reality, there is no real interest to support cultural cooperation, because the countries in the Balkans are still in the phase of constructing their own identity and are living with the false conviction that by evoking some made-up, mythical history and shifting the cultural cooperation from the Balkans to Western Europe will reinforce their recognisability.

What should we improve on the level of cultural policies of both countries so that there are more reciprocal guest appearances of ballet ensembles and ballet artists?

The least we should expect and demand of organised cultural policies is that, in the strategic documents, it clearly states how it will contribute to the development of an individual field and how it will encourage tours and other forms of bilateral and regional cooperation in this field. Among the artists, there is a desire for cooperation, there's also potential, but there is not enough support for the latter to be realised.

Translated by Barbara Skubic

Дејан Срхој, танчар и кореограф

Танцот е пренебрегнат потенцијал на меѓукултурната соработка

Разговараше: Алдо Милохник

Дејан Срхој, изведувачот и творец на полето на современиот танц, на 31 октомври оваа година славеше четириесет години. Во моментот работи првенствено на долгорочниот проект Композиции на разликите, (*Kompozicije razlik*) каде што ги истражува кореографските принципи преку танцови импровизации, практики на споделување и едукација. Поради фактот дека и роботот може да развива емоции, тој во Шведска направи претстава за НАО-роботот кој зборува, танцува и мисли. Покрај тоа, го води *CoFestival* во Љубљана и е активно вклучен во развојот на програми на мрежата *Nomad Dance Academy*, која ја основа заедно со соработници од Словенија и балканскиот регион. Од 2001 година е независен уметник, соосновач на Фичо Балет, во чии рамки како автор или како танчар учествувал во претставите *1:0, Švic in Švarc, Emofad, Sun City, Confidance, Rob Raja, Formula, 2:0* и други. Покрај тоа, учествувал како изведувач во танцови и театарски проекти со Јанез Јанша, Ивица Буљан, Себастијан Хорват, Бетонтанц, Магдалена Реитер, Силван Омерзу, Каја Лоренци и други. Пред тоа, во периодот меѓу 1998 и 2001 година е ангажиран како балетски солист во СНГ Опера и балет, Љубљана каде што најчесто бил носител на главни улоги во класичен балет.

Во 90-тите години настапуваше во претставите на љубљанскиот балет, а на почетокот на новиот милениум се пренасочи кон современиот танц и физичкиот театар. Како и зошто дојде до тој потег од класичен балет до современ танц?

Прашањето ме потсети на проектот *Fake It!*, што го работевме со Емил Хрватин, односно Јанез Јанша. Во овој проект правевме реконструкција на стари претстави и ги сместувавме во современ контекст, а во исто време се прашувавме за контекстот во кој се појавија истите претстави: што е тоа што се промени, како сега го доживуваме просторот, телото, движењето, кои биле тие кореографи, зошто го правеле тоа, какво било нивното образование, во каква околина ги создавале тие претстави... Во балетот не постоеше таков пристап; во балетот само слепо ги копиравме движењата определени од некои кореографи пред сто и неколку години. Тие балетски движења дури и не ги стававме во контекст на тогашното или денешното време, бидејќи

моравме да ги повторуваме само како дадена форма. Мене ми пречеше тоа што не знаев што правам, иако балетот изгледа дека е многу јасна, едноставна форма на танцово движење. Покрај тоа, ми пречеше што балетските кореографи не работеа со луѓе, со поединци, не создаваа кореографија за одреден танчар, туку сите бевме еден вид објекти од пластелин, кои кореографите си ги обликуваа според нивната желба. Неодамна, еден руски балетан објаснуваше дека првите три години во балетските школи во Русија се наменети да го убијат човековото јас со јасна намера, танчарот да го трансформираат во пластелин. Кога почнав да создавам во полето на современиот танц, за мене се отвори нов свет. Во современиот танц е поинаква дури и пробата – таа може да започне неколку минути подоцна, може да направиш пауза за одмор, да разговараш, твоето мислење има тежина, се чувствува некое основно почитување меѓу колегите...

Дали требаше да се „исчисти“ остатокот од балетското образование со преминот кон современиот танц? Дали усвоените балетски движења ти пречеа при создавањето на претстави со современиот танц?

Во балетот, центарот на телото е во градниот кош (тоа веројатно е поврзано со тоа дека се претставуваш како силен, убав, најдобар, без грешка) а во современиот танц центарот е во карлицата, и веќе овој факт кај танчарите создава различна слика, емоции, итн. Ми требаа неколку години да го преместам овој центар, од градниот кош во карлицата, односно да истражувам каде сè можам да го преместам.

Основањето на Фичо Балет беше пресвртница во твоето танц-творење. Како денес, по речиси две децении, го оценуваш неговото значење и местото што го зазема во поновата историја на современиот танц во Словенија?

На интернет-страницата на Фичо Балет, едно време имавме напишано за демократизацијата на високата уметност. Сакавме да кажеме дека во класичниот балет ќе внесуваме хумор, опуштеност, можеби дури и безобсирност, и притоа ќе се забавуваме. Лично, тоа го чувствував како моја танц-еманципација, бидејќи можев да си играм, да го преиспитувам или да го иронизирам сето знаење што балетските учители и кореографи строго ми го пренесуваа. Можеби токму поигрувањето со балетот и внесувањето хумор во оваа инаку мошне сериозна танцова форма би го истакнал како најголемо достигнување на Фичо Балет во нашата средина. И нешто друго е интересно: речиси сите танчари бевме мажи. Кога влеговме во просторот меѓу класичниот и современиот танц и почнавме да гостуваме на странски фестивали, стана очигледно дека ова не беше толку честа појава. Се сеќавам кога Џон Ашфорд, продуцентот за современ танц, кој во тоа време беше директор на лондонскиот театар

The Place, со изненадување рече: Види, види, во Словенија и мажи танцуваат. Инаку, ми се чини дека Фичо Балет останува во некој меѓупростор и можеби ова е причината зошто тој до сега сè уште не беше доволно присутен во словенечката теорија за класичен или современ танц. Можеби причината е и тоа што ние никогаш не следевме одредени трендови во современиот танц, туку собравме разни танцови елементи и ги мешавме на некој свој начин.

Како дојде до формирање на *Nomad Dance Academy (NDA)* и кои беа причините за нејзиното формирање?

Неколку дена пред средбата на театарската мрежа *IETM*, што се одржа во 2005 година во Белград, *Zavod Bunker* организираше средба на мрежата *Balkan Express*, во која учествуваа голем број невладини организации и независни креатори во културата од поранешна Југославија и од другите земји на Балканот. На еден од разговорите се собравме танчари, кореографи и продуценти на современиот танц од регионот и го заклучивме необичниот факт дека знаеме што се случува во Берлин, Париз или Лондон, но не знаеме што се случува на места кои се во наша непосредна близина, и покрај тоа што доаѓаме од заеднички културен простор и делиме заедничка историја, зборуваме слични јазици итн. Покрај тоа, заклучивме дека се соочуваме со слични продукциски ограничувања. Тогаш се роди желбата за повторна средба и за зајакнување на нашата соработка.

Кои достигнувања на *NDA* ќе ги издвоите како најважни во однос на регионалната соработка?

Соработката започна со креирање на номадска образовна програма, во која 14 – 15 учесници на програмата патуваа четири месеци низ целата територија на поранешна Југославија и Бугарија. Во секоја земја останаа по неколку недели, слушаа предавања, учествуваа на работилници и креираа сопствени уметнички дела. Можеби најважното беше што ја запознаа локалната сцена – кои се актерите, како тие работат, како размислуваат, со какви проблеми се соочуваат... Од таа програма, во која така или поинаку беа вклучени повеќе од сто луѓе, настана заедница, во која се поврзавме ние организаторите со учесниците на програмата. Ова беше основа за идна соработка. Подоцна се појавија нови предизвици, на пример, како да се обезбеди долгорочно финансирање на современиот танц. *NDA*, за своето работење добива финансиски средства од европските програми, во тоа сме прилично успешни, но имаме големи тешкотии во обезбедувањето на потребните 50% кофинансирање од локалната средина. Така сфативме дека треба да организираме настани на кои ќе ги убедуваме одговорните лица дека постои

потреба за регионален фонд што ќе ги кофинансира и соработките на уметниците во регионот и европските проекти во кои се вклучени овие уметници. Во рамките на оваа програма досега организиравме три настани во регионот, а четвртиот настан ќе биде следната година во Љубљана каде што ќе застанеме во одбрана на идејата за воспоставување на мрежа на резиденции во градовите чии партнери сме. Третиот сегмент е поддршка за архивирање, бидејќи во овој регион немаме институција што систематски ќе се занимава со архивирање на современиот танц. Да споменеме уште едно достигнување на *NDA*, наречено *Nomad Dance Institute*, кој нуди копродукциска соработка на предложени проекти. Ова изградба на заедницата преку копродукција на претстави ја почнавме пред неколку години, кога се сретнавме во Музејот на современа уметност во Љубљана, каде што секој член на *NDA* имаше можност да ги презентира своите проекти или да покани проект за копродукциска соработка од друг член. Тогаш во рамките на проектот го усвоивме правилото за регионална соработка: на другите членови може да им го понудиш својот проект за копродукција, или за соработка покануваш проект понуден од страна на некој член – двете можности според ова правило не се допуштени во исто време. Така се обидовме да го заинтересираме секој член, да се вклучи, да се запознае со работата на другите членови во заедницата, да има можност за заедничко донесување одлуки, на кратко, да не ја префрлуваме одговорноста на некој одбор, туку секој поединец да има моќ да одлучува и на тој начин да се практикува некоја договорна форма на директна демократија.

***NDA* поттикна основање на неколку фестивали на современиот танц во балканскиот регион. Можеш ли да ни кажеш нешто повеќе околу стратегијата за основање танцови фестивали и за улогата што *NDA* ја имаше во овие процеси?**

Овие фестивали беа создадени по органски пат, односно поради тоа што имаше потреба од нивно постоење. Танцовите сцени во регионот бараа поголема видливост и некоја платформа, за својата креативност да ја споделат со заинтересирана публика. *NDA* на овие фестивали им обезбеди почетни средства од европски проект. Така се роди фестивалот *Antistatic* во Софија, *LocoMotion* во Скопје, *Zvrk* во Сараево, *Kondenz* во Белград, а пред *NDA* се појави фестивалот *Platforma* во Загреб. Во Љубљана студентските продукции од образовниот дел на програмата ги претставивме на минифестивалот *Short Cuts*, во 2011 година од овој фестивал израсна фестивалот *Pleskavica*, додека следната година со *Ukrep* (ПТЛ) и проектот *Modul Dance* (Кино Шишка) се споивме во *CoFestival*. Според тоа, станува збор за зајакнување на препознатливоста, градење заедница, создавање публика, како и поттикнување на локалните културни политичари од регионот да посетуваат фестивали и да го запознаат современиот танц.

Членовите на *NDA* развија некои сопствени принципи на работење– како тие начела ги применувате при организацијата и спроведувањето на *CoFestival*?

Во секој случај, основниот принцип е поканата за која зборував претходно. Инаку, имаме уметнички совет што одлучува, но во советот не постојат одредени функции; некој е повеќе посветен на продукцијата, друг на организација на работилници итн., односно секој според своите преференции, но сите заедно работиме на програмата. Покрај тоа, се водиме според принципот на рамнотежа, што значи дека покануваме претстави од различни земји и внимаваме да се застапени различни видови претстави. Исто така, обрнуваме внимание да нема претерани разлики во плаќањата за настапите на изведувачите и работата на другите колеги. Имаме и принцип на отворен простор, оставајќи отворена можност за непознатото. Ова може да биде претстава што ќе нè изненадени, предавач со свеж пристап, а може да биде и тоа да му се препушти организацијата на настан на некој кој е надвор од кругот на *NDA* и слично. Се работи за момент на случајност што може да донесе нови знаења или нови сознанија. Она што најмногу ме интересира во современиот танц е токму овој момент, кој во одредена рамка овозможува можност за истражување, преиспитување, па и грешки. И како овој принцип, преку идејата на кореографијата како раширена практика, може да се пренесе на организацијата на фестивалот или на некој друг настан.

Како што спомена, *LocoMotion* во Скопје е еден од фестивалите што беше формиран по иницијатива на *NDA*, чиј продуцент (до 2015) беше *Локомотива*, невладина организација во областа на културата. Како се одвива соработката со *Локомотива* и како го оценувате нејзиното значење за танцовата сцена во Македонија?

Освен македонскиот дел од *NDA*, *Локомотива* е една од ретките невладини организации во областа на културата, која се занимава со продукција и промоција на современиот танц во Македонија, затоа е многу важна за развојот на нивната танцова сцена. Тоа што *Локомотива* стана водечка невладина организација во областа на современиот танц во Македонија во голема мера е заслуга на Билјана Тануровска-Кулаковски и Искра Шукарова. Билјана е постојан дел од координативната група на *NDA* и има огромен придонес при одржување на оваа платформа, нејзината финансиска одржливост и нејзиниот продукциски развој. Ми се чини дека во Македонија не се доволно свесни колку е *Локомотива* важна за нивната танцова сцена. Неколкупати учествував на фестивалот *LocoMotion* и секојпат беше одлично, секогаш многу публика, многу разговори, образовни програми, на кратко, фестивалот го нуди сето она за кое сметаме дека еден фестивал на современ танц мора да го има: уметнички настани, нивна рефлексивност, образование и создавање заедница.

Што мислиш за состојбата на современиот танц во Македонија? Може ли да ги споредиш условите за продукција (на пример, финансиска поддршка, технички услови за работа, промоција итн.) во Македонија и во Словенија?

Споредено со словенечката, македонската танцова сцена е помалубројна. Покрај тоа, постои голема разлика во бројот на сцени. Во Љубљана имаме повеќе сцени каде што редовно има современ танц (*ПТЛ, Шпански борци, Сџара електирарна, Цанкарјев дом...*) кои се релевантни, технички добро опремени, со техничката поддршка и ПР оддели итн. Во Скопје немаат ниту еден простор што би бил наменет само за современ танц или барем би преовладувал во него. *Локомоџива*, последните две години ги користи просториите на поранешното кино Култура, во кои го претставуваат современиот танц, но финансиски и технички гледано условите не се на завидно ниво. Искра Шукарова, која е веќе дваесет години на сцена, на конкурсите добива меѓу илјада и две илјади евра, додека, во Словенија, за слична таква програма се добива десет пати поголема поддршка. Но и двете земји имаат ист проблем: немаме студио за танц што ќе биде посветено исклучиво за вежби на современиот танц.

Во контекст на билатералниот истражувачки проект за македонско-словенечките театарски врски, особено сме заинтересирани за твојата соработка со македонската кореографка Искра Шукарова. Како дојде до вашата соработка?

Со Искра интензивно соработувавме во проектот *Formula*. Кога бев пред неколку години предавав танц во Македонија, Искра ми предложи да одвоиме неколку дена за да ја истражине сцената како раширена *Лабанова коцка*, во рамките на која се занимававме со геометриските односи и во исто време со деконструкцијата на балетот, од кој излеговме и обајцата. Ние бевме заинтересирани за тоа како ќе биде можно балетот да се смести во парадигмата на современиот танц и со тоа се занимававме повеќе години, при што, пред секое повторување одвојувавме неколку дена за да развиеме нова формула. И тој збор мора да се сфати во сите негови значења: како рецепт, формулата за успех, формула за користење на времето и просторот, како математичка формула, или дури и како возило – во еден момент навистина донесовме макета на автомобил во форма на формула, која беше далечински управувана и наместо нас се движеше по линиите и дијагоналите на таа *Лабанова коцка*. Тоа беше навистина инспиративен и забавен проект.

Дали во иднина планирате нови проекти во соработка со Искра Шукарова? Можеби и со други уметници од Македонија?

Штотуку разговаравме со Искра, во Скопје да организираме таканаречен *co-teaching* – еден вид образование, при што повеќе учители предаваат иста метода на тренинг или

водат иста работилница, за на истиот тренинг или работилница учесниците да добијат различни погледи и, исто така, пренесувањето на знаењето да стане процес во кој се учат и предавачите. Бидејќи Искра е педагог за современ танц на Универзитетот во Скопје, таа замисли овој формат да го испроба со нив. Во моментот сме во процес на обликување на оваа програма и бараме финансиски средства за реализација. Дури и во рамките на NDA продолжува соработката со креаторите на современиот танц во Македонија, а во иднина не е исклучено на *CoFestival* да се појават некои македонски уметници.

Што мислиш за интензитетот на досегашната соработка меѓу словенечките и македонските танчари и кореографи? Дали потенцијалните можности за соработка биле доволно искористени?

Се разбира, неколку гостувања на танцови претстави или уметници се случија, во рамки на фестивали или образовни програми, но тоа беа повеќе спорадични настани отколку посистематска форма на соработка. Она што ме радува е фактот дека двете земји се прилично слични — по големина, број на население, имаат неколку децении заедничка историја, народите никогаш не биле во конфликт, напротив, кога и да дојдам во Македонија секогаш чувствувам некоја почит и пријателство. Очигледно, политичарите во двете земји сè уште не го препознале современиот танц како форма на уметничка продукција, со која би можеле да ја зајакнат меѓукултурната соработка. Значи, основно прашање е како државата размислува - преку современа креативност или преку некои стари модели и стереотипи, преку фолклор, итн.

NDA, Balkan Dance Project и сличните проекти за регионална соработка упатуваат на внимателен пристап кон творење заеднички проекти. Дали овој пристап генерално е споредлив со сличните повеќегодишни проекти за соработка со партнерските организации и поединци од другите европски земји?

Со Нина Божиќ, со која подолго време работам на проекти што ги поврзуваат уметноста и стопанството, минатата година имавме работилница за директори на *co-working*-простори во Стокхолм. На оваа работилница бев многу изненаден дека тие навистина не чувствуваат потреба да соработуваат, бидејќи кај нив тие *co-working* простори се доволно финансиски поддржани и веќе ги имаат определено своите целни групи. Затоа, таа средба беше целосно вештачка, сите бевме мошне љубезни, дури направивме и *brainstorming* за тоа како можеме да соработуваме, но реално, кај нив не се чувствуваше никаква потреба за тоа. Ако оваа приказна ја надоврзам на современиот танц во Европа, можам да кажам дека многу танц-групи, особено во Западна Европа, се прилично пристojно финансирани, и преку повеќегодишни програми, затоа и кај нив не забележав некоја особено голема потреба за соработка.

Се разбира, тие мора да соработуваат, бидејќи европските финансиери генерално го бараат тоа од нив, но тоа го прават помалку или повеќе за да ги исполнат условите на конкурсите, а не затоа што навистина го сакаат.

Во Југославија имаше релативно висока соработка меѓу словенечките и македонските балетски уметници, особено во рамките на редовните фестивалски манифестации. По распаѓот на поранешната заедничка држава интензитетот на соработка значително се намали и сега е само спорадичен. Дали гледаш можност за интензивирање на идната соработка меѓу македонските и словенечките балетски ансамбли и балетските уметници?

Регионалните и билатералните културни политики во областа на балетот не ги познавам доволно, така што само може да се согласам со тебе, бидејќи и моето мислење е исто – таквата соработка е многу мала, зависи од индивидуалните иницијативи, и не постои структурна поддршка. Во рамките на *CoFestival*, на пример, се случува да ни е полесно да пречекаме швајцарски, австриски или германски уметници отколку уметници од Балканот; и покрај тоа што тие чинат многу повеќе, ние можеме да ги донесеме, затоа што овие гостувања финансиски се поддржани од културните политики на нивните земји. Од друга страна, самиот фестивал треба да ги покрие сите трошоци ако сака да покани некој од Македонија. Во моментот кога на некој политичар ќе почнете да му зборувате за регионална соработка, добивате убава насмевка и љубезни зборови, а во суштина вистински интерес за поддршка на културната соработка не постои, поради тоа што земјите во регионот на Балканот сè уште се во фаза на градење сопствен идентитет и живеат во заблуда дека со повикување на некоја фиктивна, митска историја и со пренасочување на културната соработка од Балканот кон Западна Европа ќе ја зајакнат својата препознатливост.

Што треба да подобриме на ниво на културни политики на двете земји, за да има повеќе меѓусебни гостувања на балетски ансамбли и балетски уметници?

Во најмала рака, она што треба да се очекува и да се побара од една добро уредена културна политика е во своите стратешки документи јасно да наведе како ќе придонесе за развојот на одредена област и како ќе поттикне гостување и други форми на билатерална и регионална соработка во таа област. Меѓу уметниците постои желба да соработуваат, постојат и потенцијали, но нема доволно поддршка за реализирање на овие потенцијали.

Dejan Srhoj, plesalec in koreograf

Ples je spregledan potencial medkulturnega sodelovanja

Pogovarjal se je Aldo Milohnić.

Dejan Srhoj, performer in ustvarjalec na področju sodobnega plesa, je 31. oktobra letos praznoval okroglih štirideset let. Trenutno se ukvarja predvsem z dolgoročnim projektom *Kompozicije razlik*, kjer raziskuje koreografske principe skozi plesne improvizacije, deljenje praks in izobraževanje. Ker je spoznal, da robot v njem lahko vzbudi čustva, je na Švedskem ustvaril predstavo za robota tipa Nao, ki govori, pleše in misli. Poleg tega kurira CoFestival v Ljubljani ter aktivno sodeluje pri razvoju programov mreže Nomad Dance Academy, ki jo je soustanovil skupaj s kolegi_cami iz Slovenije in balkanske regije. Od leta 2001 je neodvisni umetnik, soustanovitelj Fičo Baleta, v okviru katerega je kot plesalec ali avtor sodeloval v predstavah *1:0*, *Švic in Švarc*, *Emofad*, *Sun City*, *Confidance*, *Rob Raja*, *Formula*, *2:0* itn. Ob tem je kot performer sodeloval v plesnih in gledaliških projektih z Janezom Janšo, Ivico Buljanom, Sebastijanom Horvatom, Betontancem, Magdaleno Reiter, Silvanom Omerzujem, Kajo Lorenci in drugimi. Pred tem je bil med letoma 1998 in 2001 angažiran kot baletni solist v SNG Opera in balet Ljubljana, kjer je plesal predvsem glavne vloge v klasičnih baletih.

V devetdesetih letih si nastopal v predstavah ljubljanskega baleta, na prehodu v novo tisočletje pa si se preusmeril v sodobni ples in gibalno gledališče. Kako in zakaj je prišlo do tega premika iz klasičnega baleta v sodobni ples?

Z vprašanjem si me spomnil na projekt *Fake it!*, ki smo ga delali z Emilom Hrvatinom oziroma Janezom Janšo. Pri tem projektu smo delali rekonstrukcije starih predstav, jih premeščali v sodobni kontekst in se hkrati spraševali o kontekstu, v katerem so te predstave nastale: kaj se je spremenilo, kako zdaj doživljamo prostor, telo, gib, kdo so bili ti koreografi, zakaj so to počeli, kakšna je bila njihova izobrazba, v kakšnem okolju so ustvarjali te predstave ... Takega pristopa v baletu ni bilo; tam smo samo slepo kopirali gibe, ki so jih določili nekateri koreografi pred sto in več leti. In celo teh baletnih gibov nismo umeščali v kontekst takratnega ali današnjega časa, saj smo jih morali ponavljati le kot dano formo. Motilo me je torej, da ne vem, kaj počnem, čeprav je balet videti kot zelo jasna, preprosta plesno-gibalna oblika. Poleg tega me je motilo, da baletni koreografi niso delali z ljudmi, s posamezniki, niso ustvarjali koreografij

za določenega plesalca, temveč smo bili samo nekakšni objekti iz plastelina, ki so jih koreografi oblikovali po svojih željah. Nedavno mi je nek ruski baletni plesalec razlagal, da so prva tri leta v baletnih šolah v Rusiji namenjena temu, da ubijejo človekov jaz z jasnim namenom, da plesalca spremenijo v plastelin. Ko sem začel ustvarjati na področju sodobnega plesa, se mi je odprl nov svet. Drugačen je že način poteka vaje – ta se lahko začne tudi nekaj minut pozneje, lahko si vzameš premor, se pogovarjaš, tvoje mnenje šteje, čutiš neko osnovno spoštovanje med sodelavci ...

Ali si moral s preходом na sodobni ples najprej »izčistiti« ostaline baletne izobrazbe? So te naučeni baletni gibi motili pri ustvarjanju v predstavah sodobnega plesa?

Pri baletu je tako, da imaš center telesa v prsnem košu (kar je verjetno povezano s tem, da se predstavljaš kot močan, lep, najboljši, brez napak), v sodobnem plesu pa v medenici, in že to dejstvo pri plesalcu ustvarja drugačne podobe, emocije itn. Potreboval sem več let, da sem ta center premaknil iz prsnega koša v medenico oziroma da sem lahko raziskoval, kam vse ga lahko premaknem.

Ustanovitev Fičo Baleta je bil mejnik v tvojem plesnem ustvarjanju. Kako danes, po skoraj dveh desetletjih, ocenjuješ njegov pomen in mesto, ki ga zaseda v novejši zgodovini sodobnega plesa v Sloveniji?

Na spletni strani Fičo Baleta smo imeli svoj čas napisano, da se ukvarjamo z demokratizacijo visoke umetnosti. Hoteli smo povedati, da bomo v klasični balet vnašali humor, sproščenost, morda celo pobalinstvo, in da se pri tem zabavamo. Osebno sem to čutil kot lastno plesno emancipacijo, saj sem se z vsem tem znanjem, ki so ga baletni učitelji in koreografi tako strogo prenašali name, navsezadnje lahko tudi poigral, ga reflektiral ali ironiziral. Morda bi prav poigravanje z baletom in vnašanje humorja v to sicer zelo resno plesno formo izpostavil kot največji dosežek Fičo Baleta v našem okolju. Pa še nekaj je zanimivega: skoraj vsi plesalci smo bili moški. Ko smo vstopili v ta prostor med klasičnim in sodobnim plesom ter začeli gostovati po tujih festivalih, je postalo očitno, da to ni tako pogosto. Spomnim se, da je John Ashford, producent sodobnega plesa, ki je bil takrat direktor londonskega gledališča The Place, z začudenjem dejal: »Glej, glej, v Sloveniji plešejo moški.« Sicer pa se mi zdi, da Fičo Balet ostaja v nekem medprostoru in morda prav zato do zdaj še ni bil dovolj prisoten v slovenski teoriji bodisi klasičnega bodisi sodobnega plesa. Morda je razlog tudi v tem, da nikoli nismo sledili določenim trendom v sodobnem plesu, raje smo nabirali razne plesne elemente in jih premešali na nek svoj način.

Kako je prišlo do ustanovitve Nomad Dance Academy (NDA) in kaj so bili razlogi za njen nastanek?

Nekaj dni pred začetkom srečanja gledališke mreže IETM, ki je potekalo leta 2005 v Beogradu, je Zavod Bunker organiziral srečanje mreže Balkan Express, na katerem so sodelovale mnoge nevladne organizacije in neodvisni ustvarjalci v kulturi s področja nekdanje Jugoslavije in drugih držav na Balkanu. Na enem od pogovorov smo se zbrali plesalci, koreografi in producenti sodobnega plesa iz te regije ter ugotovili nenavadno dejstvo, da vemo, kaj se dogaja v Berlinu, Parizu ali Londonu, ne vemo pa, kaj se dogaja v mestih, ki so v naši neposredni bližini, čeprav izhajamo iz nekega skupnega kulturnega prostora in imamo skupno zgodovino, govorimo podobne jezike itn. Poleg tega smo ugotovili, da se srečujemo s podobnimi produkcijskimi omejitvami. Iz tega je nastala želja, da se ponovno srečamo in okrepiamo sodelovanje.

Katere dosežke NDA bi izpostavil kot najpomembnejše z vidika regionalnega sodelovanja?

Sodelovanje se je začelo z oblikovanjem nomadskega izobraževalnega programa, v okviru katerega je 14–15 udeležencev programa štiri mesece potovalo po celotnem prostoru nekdanje Jugoslavije in po Bolgariji. V vsaki državi so bili nekaj tednov, poslušali predavanja, se udeleževali delavnic in ustvarjali lastna umetniška dela. Morda najpomembnejše pa je bilo, da so spoznali lokalno sceno – kdo so akterji, kako delajo, razmišljajo, s katerimi težavami se srečujejo ... Iz tega izobraževalnega programa, v katerem je tako ali drugače sodelovalo več kot sto ljudi, je nastala skupnost, v katero smo se povezali organizatorji in udeleženci programa. To je bila podlaga za prihodnje sodelovanje. Kasneje so se seveda pojavili novi izzivi, npr. kako zagotoviti dolgoročno financiranje sodobnega plesa. NDA sredstva za svoje delovanje pridobiva iz evropskih programov, pri tem smo dokaj uspešni, imamo pa velike težave pri zagotavljanju predpisanega 50-odstotnega sofinanciranja iz lokalnega okolja. Tako smo spoznali, da moramo organizirati zagovorniške dogodke, na katerih bomo odločevalce prepričevali, da bi bilo treba ustanoviti regionalni sklad, ki bo sofinanciral sodelovanje umetnikov v regiji in hkrati tudi evropske projekte, v katere so ti umetniki vključeni. V okviru tega programa zagovorništva smo do zdaj organizirali tri dogodke v regiji, četrti pa bo prihodnje leto v Ljubljani, kjer bomo zagovarjali idejo vzpostavitve mreže rezidenc v mestih, katerih partnerji smo. Tretji segment je podpora arhiviranju, saj v tej regiji nimamo institucije, ki bi se sistematično ukvarjala z arhiviranjem sodobnega plesa. Naj omenim še en dosežek NDA, ki ga imenujemo Nomad Dance Institute, v okviru katerega ponujamo koprodukcijsko sodelovanje projektom, ki jih nekdo predlaga. To grajenje skupnosti prek soproduciranja predstav smo začeli pred leti, ko smo se sestali v Muzeju sodobne umetnosti v Ljubljani, kjer je vsak član NDA imel možnost

predstaviti svoj projekt ali pa povabiti k soproducentškemu sodelovanju projekt drugega člana. Takrat smo v okviru projekta sprejeli pravilo regionalnega sodelovanja: drugim članom si lahko v soprodukcijo ponudil lasten projekt ali pa si projekt, ki ga je ponudil nekdo od članov, povabil k sodelovanju – oboje hkrati po tem pravilu ni bilo mogoče. Tako smo poskusili v vsakem članu vzbuditi zanimanje za soudeležbo, za spoznavanje tega, kaj počnejo drugi člani skupnosti, za soodločanje, skratka, nismo želeli prenašati odgovornosti na nek odbor, temveč dati moč odločanja vsakemu posamezniku in tako prakticirati neko dogovorjeno obliko neposredne demokracije.

NDA je spodbudila nastanek nekaterih festivalov sodobnega plesa v balkanski regiji. Nam lahko poveš kaj več o strategiji ustanavljanja plesnih festivalov in vlogi, ki jo je imela NDA v teh procesih?

Ti festivali so nastali po organski poti, torej zato, ker je obstajala potreba po njihovem obstoju. Plesne scene v regiji so potrebovale večjo vidnost in neko platformo, da lahko delijo svoje ustvarjanje z zainteresirano publiko. NDA je tem festivalom zagotovila zagonska sredstva iz evropskega projekta. Tako so nastali festivali Antistatic v Sofiji, LocoMotion v Skopju, Zvrk v Sarajevu, Kondenz v Beogradu, še pred NDA pa festival Platforma v Zagrebu. V Ljubljani smo študentske produkcije iz izobraževalnega dela programa predstavljali na mini festivalu Short Cuts, leta 2011 je iz tega nastal festival Pleskavica, prihodnje leto pa smo se s festivalom Ukrep (PTL) in projektom Modul Dance (Kino Šiška) združili v CoFestival. Če povzamem, gre torej za krepitev vidnosti, grajenje skupnosti, ustvarjanje publike pa tudi za spodbudo lokalnim kulturnim politikom v regiji, da obiskujejo festivale in spoznajo sodobni ples.

Člani in članice NDA ste razvili nekatere lastne principe delovanja – kako ta načela uporabljate pri organizaciji in izvedbi CoFestivala?

Vsekakor je temeljni princip povabila, ki sem ga že omenil. Sicer imamo umetniški svet, ki odloča, vendar nimamo določenih funkcij; nekdo se bolj posveča produkciji, drugi bolj organizaciji delavnic ipd., pač glede na lastne preference, vsi skupaj pa pripravljamo program. Poleg tega uporabljamo načelo ravnotežja, kar pomeni, da pazimo na to, da vabimo predstave iz različnih držav in da so zastopane različne zvrsti predstav. Pozorni smo tudi na to, da ni pretiranih razlik pri plačilih za nastope performerjev in delo drugih sodelavcev. Imamo tudi načelo odprtega prostora, s katerim puščamo odprto možnost za neznanu. To je lahko predstava, ki nas preseneti, predavatelj, ki prinese svež pristop, lahko je tudi to, da prepustiš organizacijo dogodka komu, ki je zunaj kroga NDA, ipd. Je nek moment naključja, ki lahko prinese novo znanje ali nova spoznanja. Kar me trenutno najbolj zanima v sodobnem plesu, je

prav ta moment, ki znotraj nekega določenega okvira dopušča možnost raziskovanja, preizkušanja, tudi napake. In kako lahko ta princip, skozi idejo koreografije kot razširjene prakse, prenesti na organizacijo festivala ali nekega drugega dogodka.

Kot si že omenil, je eden od festivalov, ki je nastal na pobudo NDA, tudi LocoMotion v Skopju, katerega producent (do leta 2015) je bila Lokomotiva, nevladna organizacija v kulturi. Kako poteka sodelovanje z Lokomotivo in kako ocenjuješ njen pomen za plesno sceno v Makedoniji?

Poleg makedonskega dela NDA je Lokomotiva ena redkih nevladnih organizacij v kulturi, ki se ukvarjajo s produkcijo in promocijo sodobnega plesa v Makedoniji, zato je zelo pomembna za razvoj njihove plesne scene. K temu, da je Lokomotiva postala vodilna nevladna organizacija na področju sodobnega plesa v Makedoniji, sta največ prispevali Biljana Tanurovska Kjulavkovski in Iskra Šukarova. Biljana je poleg tega ves čas v koordinacijski skupini NDA in je zelo pripomogla k temu, da se je ta platforma ohranila, da je bila finančno vzdržna in se je produkcijsko razvijala. Se mi pa zdi, da se v Makedoniji morda povsem ne zavedajo, kako pomembna je Lokomotiva za njihovo plesno sceno. Na festivalu LocoMotion sem večkrat sodeloval in je bilo odlično, vedno je bilo veliko publike, bilo je veliko pogovorov, izobraževalnih programov, skratka, festival je ponujal vse, za kar si predstavljamo, da bi festival sodobnega plesa moral ponujati: umetniške dogodke, refleksijo teh dogodkov, izobraževanje in ustvarjanje skupnosti.

Kaj meniš o položaju sodobnega plesa v Makedoniji? Bi lahko primerjal produkcijske razmere (npr. finančna podpora, tehnični pogoji dela, promocija ipd.) v Makedoniji in Sloveniji?

V primerjavi s slovensko je makedonska plesna scena maloštevilna. Poleg tega je velika razlika tudi v številu prizorišč. V Ljubljani imamo več prizorišč, kjer se dokaj redno predstavlja sodobni ples (PTL, Španski borci, Stara elektrarna, Cankarjev dom ...), ki so relevantna, dobro tehnično opremljena, podprta s tehničnimi in PR-službami itn. V Skopju nimajo niti enega prostora, ki bi bil namenjen samo sodobnemu plesu ali v katerem bi ta vsaj prevladoval. Lokomotiva sicer zadnje dve leti uporablja prostore nekdanjega kina Kultura v Skopju, v katerih predstavljajo sodobni ples, ampak to je v finančnem in tehničnem smislu še vedno zelo podhranjeno. Iskra Šukarova, ki je že dvajset let na plesni sceni, dobi na razpisih kvečjemu med tisoč in dva tisoč evrov, v Sloveniji pa se za primerljiv program dobi tudi desetkrat večja podpora. Imamo pa oboji enako težavo: nimamo plesnega studia, ki bi bil namenjen izključno vadbi sodobnega plesa.

V kontekstu bilateralnega raziskovalnega projekta o makedonsko-slovenskih gledaliških povezavah nam je zlasti zanimivo tvoje sodelovanje z makedonsko koreografko Iskro Šukarovo. Kako je prišlo do vajinega sodelovanja?

Z Iskro sva intenzivno sodelovala v projektu *Formula*. Ko sem pred leti poučeval ples v Makedoniji, mi je Iskra predlagala, da si vzameva nekaj dni za raziskavo odra kot razširjene Labanove kocke, znotraj katere sva se ukvarjala z geometričnimi razmerji in hkrati z dekonstrukcijo baleta, iz katerega sva oba izšla. Zanimalo naju je, kako bi bilo možno balet umestiti v paradigmo sodobnega plesa, in s tem sva se ukvarjala več let, pri čemer sva si pred vsako ponovitvijo vzela nekaj dni, da sva razvila neko novo formulo. In to besedo moramo razumeti v vseh njenih pomenih: kot recept, formulo uspeha, formulo uporabe časa in prostora, kot matematično formulo ali celo kot vozilo – v nekem trenutku sva dejansko prinesla na oder maketo avta v obliki formule, ki je bila daljinsko vodena in se je namesto naju premikala po linijah in diagonalah znotraj Labanove kocke. To je bil res navdihujoč in zabaven projekt.

Ali v prihodnje načrtuješ nove projekte v sodelovanju z Iskro Šukarovo? Morda tudi z drugimi umetniki in umetnicami iz Makedonije?

Pravkar se z Iskro pogovarjava, da bi v Skopju organizirali t. i. »*co-teaching*« – obliko izobraževanja, pri kateri več učiteljev poučuje enako metodo treninga ali vodi enako delavnico zato, da na istem treningu ali delavnici udeleženci dobijo različne poglede, in tudi zato, da prenos znanja postane proces, v katerem se učijo tudi učitelji. Ker je Iskra pedagoginja za sodobni ples na univerzi v Skopju, si je zamislila, da bi ta format preizkusili pri njih. Trenutno sva v fazi oblikovanja tega programa in iskanja finančnih sredstev, s katerimi bi ga lahko realizirala. Tudi v okviru NDA se nadaljuje sodelovanje z ustvarjalci sodobnega plesa iz Makedonije in ni izključeno, da bomo na CoFestival v prihodnje pripeljali nekatere makedonske umetnike.

Kaj meniš o intenzivnosti dosedanjega sodelovanja med slovenskimi in makedonskimi plesalci in koreografi? Ali so bile potencialne možnosti sodelovanja do zdaj dovolj izkoriščene?

Nekaj gostovanj plesnih predstav ali umetnikov se je seveda zgodilo, v okviru festivalov ali izobraževalnih programov, a to so bili bolj sporadični dogodki kot kakšna bolj sistematična oblika sodelovanja. Kar je pravzaprav presenetljivo, saj sta si državi vendarle dokaj podobni – po velikosti, številu prebivalcev, imata tudi desetletja skupne zgodovine, naroda nikoli nista bila v konfliktu, nasprotno, kadar pridem v Makedonijo, vedno čutim neko spoštovanje in prijateljstvo. Očitno torej politiki

v obeh državah sodobnega plesa do zdaj še niso prepoznali kot obliko umetnostne produkcije, s katero bi lahko krepili medkulturno sodelovanje. Temeljno vprašanje je torej, kako misliti državo – skozi sodobno ustvarjalnost ali neke stare vzorce in stereotipe, skozi folkloro ipd.

NDA, Balkan Dance Project in podobni projekti regionalnega sodelovanja kažejo na premišljen pristop k snovanju skupnih projektov. Ali je na splošno ta pristop primerljiv s podobnimi projekti večletnega sodelovanja s partnerskimi organizacijami in posamezniki iz drugih evropskih držav?

Z Nino Božič, s katero že dalj časa sodelujem pri projektih povezovanja umetnosti in gospodarstva, sva imela lani delavnico za direktorje *coworking* prostorov v Stockholmu. Na tej delavnici me je zelo presenetilo, da ti v resnici sploh ne čutijo potrebe po sodelovanju, saj so pri njih ti prostori že dovolj finančno podprti in že imajo določene ciljne skupine uporabnikov. Zato je bilo to srečanje povsem umetno, vsi smo bili zelo vljudni, naredili smo tudi *brainstorming* o tem, kako bi lahko sodelovali, ampak v resnici pri njih ni bilo čutiti nobene potrebe po tem. Če to zgodbo navežem na sodobni ples po Evropi, lahko povem, da je veliko plesnih skupin, zlasti v Zahodni Evropi, dokaj spodobno financiranih, tudi prek večletnih programov, zato tudi pri njih kakšne posebej velike potrebe po sodelovanju ne opažam. Seveda morajo sodelovati, ker evropski financerji to navadno od njih zahtevajo, vendar to počnejo bolj ali manj zato, da zadostijo razpisnim pogojem, in ne zato, ker bi si to zares želeli.

V Jugoslaviji je bilo relativno veliko sodelovanja med slovenskimi in makedonskimi baletnimi umetniki, zlasti v okviru rednih festivalskih manifestacij. Po razpadu nekdanje skupne države se je intenziteta sodelovanja občutno zmanjšala in zdaj poteka le sporadično. Ali vidiš možnosti za intenziviranje prihodnjega sodelovanja med makedonskimi in slovenskimi baletnimi ansambli ter posameznimi baletnimi umetniki?

Regionalnih in bilateralnih kulturnih politik na področju baleta ne poznam dovolj dobro, zato se lahko samo pridružim tvojemu opažanju, saj je moje enako – tega sodelovanja je zelo malo, odvisno je od posameznih pobud, ni pa strukturne podpore. V okviru CoFestivala se nam npr. dogaja, da švicarske, avstrijske ali nemške umetnike veliko lažje gostimo kot umetnike z Balkana; čeprav stanejo veliko več, jih lahko pripeljemo, ker ta gostovanja finančno podpirajo kulturne politike njihovih držav. Po drugi strani pa mora festival sam pokriti celotne stroške gostovanja, če želi povabiti nekoga iz Makedonije. V trenutku, ko začneš politikom razlagati o sodelovanju v regiji, si deležen lepega nasmeška in vljudne besede, v resnici pa pravega interesa za

podporo kulturnemu sodelovanju ni, ker so države v balkanski regiji še vedno v fazi grajenja lastne identitete in živijo v zmotnem prepričanju, da bodo s sklicevanjem na neko izmišljeno, mitsko zgodovino in s preusmeritvijo kulturnega sodelovanja z Balkana na Zahodno Evropo okrepile svojo prepoznavnost.

Kaj bi morali izboljšati na ravni kulturnih politik obeh držav, da bi bilo več medsebojnih gostovanj baletnih ansamblov in baletnih umetnikov?

Najmanj, kar bi morali pričakovati in zahtevati od urejene kulturne politike, je, da ima v strateških dokumentih jasno zapisano, kako bo prispevala k razvoju posameznega področja ter kako bo spodbujala gostovanja in druge oblike bilateralnega in regionalnega sodelovanja na tem področju. Med umetniki želja po sodelovanju obstaja, obstajajo tudi potenciali, ni pa zadostne podpore, da bi se ti potenciali realizirali.

Slobodan Unkovski, director

Theatre as a Relationship

Interviewed by Ana Stojanoska

According to the data collected within the project *Macedonian-Slovenian Theatre Relations (from 1990 until the Present)*, the Macedonian director Slobodan Unkovski has directed five plays in four Slovenian theatres in the period of our interest: *Peer Gynt* by Ibsen, produced by SNT Drama Ljubljana (1991), *The Misanthrope* by Molière, produced by SNT Drama Ljubljana (2000), *As You Like It* by Shakespeare, produced by Ljubljana City Theatre (2001), *The Fourth Sister* by Głowacki, produced by SNT Drama Ljubljana (2002) and *The Green Bird* by Gozzi, produced by SNT Nova Gorica (2005). He has directed in Slovenia in 1983, too: *Top Secret* by Dušan Jovanović in the Slovene Permanent Theatre in Trieste. Apart from his work with the Slovenian theatres, his relationship with the Slovene theatre is also important, mainly through directing several important Slovenian playwrights like Dušan Jovanović and Rudi Šeligo.

For that purpose, this interview is conceived as a theoretical and aesthetic presentation of the work of Slobodan Unkovski as a director and his personal understanding of the Slovenian theatre.

The Slovenian theatre and your interest in it, when did you start, why and is there a specific play or an ensemble to blame for that?

I met Slovenian theatre when I started attending festivals, and that was during my studies, practically as early as 1971. The Slovenian theatre had distinguished itself in many ways then: the acting, the equipment, other elements. And then, I was also a selector in Sarajevo (for the MESS festival), I travelled and watched Slovenian plays. And, finally, I was with Milena Zupančič in a jury in Zagreb, at the Gavella Evenings, so I also met her. Then I collaborated with Dušan Jovanović when we worked on and I directed *The Liberation of Skopje* in Skopje. Finally, I have been working with Meta Hočevar since 1978. The collaboration with Meta Hočevar started in Zenica, and the play was *Legend* by Miroslav Krleža. The Mladinsko, of course, I watched their plays in Belgrade. Later I also learnt about it through Ljubiša Ristić's work. And my first play there in the 1990s was *Peer Gynt* in SNT Drama Ljubljana. The work on the play had started, then fell apart because Radko Polič quit, and he was supposed to play *Peer Gynt*. Then I took Igor Samobor, a young actor then, and we started working

on it even during the spring. During the summer he completed his other obligations and came very ready in September, so we made a play that was remembered there as something significant and good. After that I worked in several theatres. I mean, mainly in Drama, once in the Ljubljana City Theatre, also in Nova Gorica, and I also had negotiations with other theatres, but nothing came through. I had some projects that I didn't complete, like Vinko Möderndorfer's *Europe*, I was supposed to work on. Before that, there was an initiative by one famous writer, I can't remember his name now, but Lado Kralj brought me the text, after we came with my performance *Proud Flash* or *Hamlet* in Ljubljana, can't remember exactly, at the airport, before I got on the airplane, they gave me a text they wanted me to direct, but I didn't like it and I didn't work on it. I mean, I've often been in the company of the actors and playwrights from Slovenia, I directed Rudi Šeligo in Sarajevo, Dušan Jovanović in Skopje and Trieste, so I was constantly in touch with the Slovenian theatre, with dramatic texts, with authors, playwrights, actors, etc.

You mention Dušan Jovanović. Is there something specific about him as a playwright that provoked you to direct his work?

I liked that he treated political issues in a subtle way, that he opened some questions that were closed before that. For example, in *Karamazovs*, also in the other plays. Because those were the 1980s, the period when political theatre became dominant. He and Ljubiša Ristić were the most prominent. I caught that wave directing *Croatian Faust* by Slobodan Šnajder in Belgrade, in a way expressing my aesthetics, but it was absolutely political, dramatically important to work on. *The Liberation of Skopje* is the best that has come out of him, I directed that, and I think he is an exceptional playwright and a director, very specific, some may like him a lot, some may not.

What are the main aesthetic features of the Slovenian theatre? More precisely, can we define *Slovenian theatre* as a category with its own special type of aesthetics and poetics?

Slovenian theatre is not a simple term, so to say. In the former Yugoslavia, we knew the most talked about Slovenian plays, those that were aesthetically different, minimalistic in many aspects, with a certain type and way of acting. But in Slovenia, there is an abundance of plays that are conventional. Just as in German or other theatres, they are not unimportant, they are important for the audience, people come to see them, whether they be tasteful or not, but they work. They have always had the need to examine new directions. To make further steps. Whether it is in the theme, the nudity, the inclusion of animals in the plays, etc., they have always

been provocative and different, and brave, I must say. For example, some companies, like Mladinsko or Glej in a certain phase, others also had specific aesthetics and we knew what to expect from that theatre. SNT Drama had serious production, serious set design, they had high quality actors with whom it was always a pleasure to work. They were actually constantly positioned between a strictness and sharpness in their attitude and expression, with a masterful interpretation of poetry, of the unreachable, and that mix has always been exciting. It is not possible to say that there were no great influences from the German theatre, I think that they had that influence even in the internal organisation, the production plan, in the dramatists and their role, in the equipment, in the design. It was easy for them to travel to Munich, to Vienna and other cities, while it was complicated for us even to get there. So, when we started to compete within Yugoslavia, for example, with our Drama Theatre Skopje, it was always a pleasure to beat the Slovenians at Sterijino pozorje festival, while at MESS we had equal success. But we competed mainly with them, less then with Belgrade. They were the measuring stick. Those festivals were our favourite for the competition with them. And we had success. They have many interesting playwrights with different themes from ours. So, excuse me if I forget some names, let's start with Cankar, then from Hieng, Šeligo, Jovanović, Jančar, and all the way to the younger generation, they opened different themes. Those themes were under the influence of the European trends, of the English dramaturgy and other things, there are certainly more appropriate studies, but it was always interesting for us to see a different way of thinking, like some other ... not civilisation, far from that, but another way ... if the emotional was the rule with us, they were ruled by the rational. That's why it was interesting for me to work there and for them, because I had the mix from those two worlds and it gave a special quality to the product we came up with at the end. It was a theatre of other possibilities, other budgets, other everything. The same was in Yugoslavia. So, it was real theatre. "*Hrepenenje*" ["longing"] was the synonym for a Slovenian play for us (*laughs*).

Which theatre is the most modern or most avant-garde in Slovenia and why?

I'm more oriented to certain institutions, so to say, to big theatres. SNT Drama Ljubljana was in many aspects an avant-garde theatre for me. Also, Glej, Mladinsko and some other companies I can't remember now, they have also had significant influence. But I can't make the judgment here. Not everything that looks avant-garde is actually avant-garde. Sometimes avant-garde-ness is packed in a very seemingly simple form, which doesn't have to be blood, sweat, skin, water, feathers, foam, penises or bare asses, etc. It can also be packed more plainly and to open important aesthetic new directions. So, I can't judge, I haven't thought about it like that.

Is there a theatre in Slovenia that you consider similar/same to your poetics? Five plays directed in Slovenia in four different theatres. How do you consider your collaboration with the Slovenian theatres and theatre artists?

I don't know how to answer that, since my poetics, my way of thinking exists always, of course, but it gets modified according to the ensemble, to the location, to the text, the situation, etc. I feel SNT Drama the closest, personally, maybe because I've worked on a couple of plays there. That is a theatre in which I could work forever. Theatre in the real sense of the word. My first contract in Slovenia was with Mladinsko, to work on *Class Enemy* by Nigel Williams there, and then it turned out I couldn't go, so I suggested that my assistant-to-be (Vito Taufer) direct it. And he did. Mladinsko somehow recognised me and called me first. After that, SNT called. The experience in Nova Gorica was also very interesting to me. It's a very interesting ensemble closed in a made-up city. It is a made-up town, a made-up casino, a made-up mountain, only the wine is real and the border, it is a non-existent city, there's nothing to do there but drink, gamble and make theatre. It is important as an event. And as a theatre, as an applied structure, as looking for things, as an exploration, it was always SNT for me. I directed a play in Mestno [Ljubljana City Theatre], by Shakespeare, we connected and we didn't connect, as I would like to work. Ljubljana City Theatre has to secure and earn a huge chunk of their budget by themselves. Everybody does, but they have to the most. It can also be seen by the repertoire, by the things they produce for the audience. It is hard with that way of work, it is an effort to keep the quality. But I am talking about a period in the past. I don't claim to know the situation now. So, to answer your question, SNT Drama, the plays I like to watch, I like to work there, it is exciting, interesting, uncertain as everywhere, and I had the great fortune to work with Jernej Šugman, a couple of plays, but he passed away too early. I had the fortune to work with some of their excellent actresses like Nataša Barbara Gračner, with Polona Juh, with which we met in *Peer Gynt*, and many others, too many to list them now. Except with Silva Čušin, she remains my unfulfilled wish, I really like her.

Ibsen, Głowacki, Jovanović, Shakespeare, Molière as a choice of playwrights you directed in Slovenian theatres. Why that choice and is it connected with the environment in which you direct? Is there a difference in the choice of plays for the Slovenian audience and for the others?

No, there is no difference. It is connected to my field of research and what interests me. We didn't mention Carlo Gozzi with *The Green Bird* in Nova Gorica. A philosophical renaissance comedy. The Slovenian theatres have dramaturgs, and before the start of a season, they very often came to me with suggestions and I have accepted them or not. So, the choice of play was a result of my interests at the time, or their interests, of repertoire structure for that year, their direction, what they discovered in the

contemporary theatre and so on. I think that in SNT Drama, *Peer Gynt*, *The Fourth Sister* and *The Misanthrope* were their suggestions.

And on that topic, the choice of a play, is it always yours or does it happen that an ensemble, or the theatre manager, or the playwright, asks you to stage a play?

When the dramaturgy department is strong, when there are three or four serious dramaturgs, who know languages, some of them hard to work with, some wonderful, competent, then you have faith in their suggestions.

And it is very interesting for me. Since the working period is agreed upon much in advance, I have enough time to see if the play works for me and what I can do with it. So, the choice is usually from both sides. They have also offered me new texts that I haven't heard about, because they read a lot of plays, that's their job. They translate from German and English, from other languages, and they make a proposal for the repertoire.

Slovenian drama and your interest in it?

I am terribly sorry I have never worked on Cankar. I think I'm a director for Cankar, that his texts are for me. And the offer to work on *Europe* by Vinko Möderndorfer, a text based on Cankar, was in a way a natural choice. It is a contemporary view on the Slovenian situation. And I've worked on Šeligo with great pleasure. Dušan Jovanović, I mentioned that. Anyway, I also liked Hieng's plays. There were many new Slovenian texts coming to me for a time, but I didn't work so often in order to answer to all those proposals.

For me, Slovenian drama is very interesting. It is exotic for me in a way. It is not banal, but thematically exotic. There are myths that a dragged for a long time, we are not aware of them so much here, but there are legends and myths, and practically, like I was given German texts to direct in Germany two or three times, so they can see my view on their inheritance, I found the same thing in the Slovenian texts I directed, there was a different, another aspect. I think that was useful for me, as well as for the authors and the audience.

Theatre reviews in Slovenia, what is your relation and opinion about the reviews written about your plays?

I don't have any special memory of a review of my plays. Not only in Slovenia, but haven't relied on reviews anywhere. Not that I underestimate them, they just don't help me. Even if they are the best or worst, they don't help me, I've gotten to my own

understanding and that's what's guiding me. It is not a haughty attitude, just a complex process of mine that is always something more than the content of some written text. And it is always a simplification for me or, very often, a general lack of recognition of dramatically different directions. However, one cannot be angry at that, because that's just the way things are. Because the transfer, the contact and the understanding were equal to the possibilities of the author, of their knowledge of theatre and whether they are a failed director or actor, whether they are a failed writer, or they are a real critic, a professional. I have always liked a good review, of course. It was important to me to see what will *Delo* say, or *Dnevnik*, what will *Primorske novice* say, but mainly I leave the same or the next day after the premiere, so when the review comes out, they post it to me, so it doesn't influence me.

Do you treat the plays in Slovenia and Macedonia differently (choice of play, working process, ensemble)?

No. It doesn't matter whether I direct in Slovenia, Germany, America or Macedonia, I always want to make the process and the play at a level that is mine, to articulate myself, otherwise I wouldn't have a play.

Are there differences in the production conditions (for example, the financial budgets for the plays, the technical conditions for working in a theatre, the support of the management, promotion, etc.) between the Macedonian and the Slovenian theatres where you have directed? If there are, how would you describe them?

Of course, there are differences, like there are differences between Slovenia and Germany. Or Germany and America. There are differences all the time. Over here the theatres try to indulge me when I work. To the maximum possible within the state given budget. That's the difference. For example, *Einstein's Dreams* in Belgrade I think costs 120,000 to 150,000 euros, or *The Marriage and Divorce of Figaro* at the National Theatre Belgrade certainly costs 150,000 euros, not so much for a complicated project like that. In Skopje, if they give you 30,000 euros they think they gave the maximum. There is no understanding that some projects should get much more. Not for a larger fee for me, but for a better production in every aspect. The list of my collaborators in Slovenia or in Belgrade or in Skopje differs a lot. When you see the bill of fare, there is a great difference. The poster in Belgrade is done by Mirko Ilić, who is a renowned graphic designer. Here [in Macedonia], I don't know if there's going to be a poster at all. The catalogue here is with one or two pages, it should be a special occasion for more than that, and even then, the content is questionable.

Do you see any unexploited possibilities for collaboration between the Slovenian and the Macedonian theatres and do you maybe have any suggestions for intensifying the collaboration?

I haven't thought about that. It's a part of the cultural politics. I haven't done that for years. So, I don't have a clear proposal. I think that exchanging plays and touring is always exciting, and that's a lot. I am sorry that some of our plays have not played there, but now it is a question whether the Macedonian theatre has any plays to send there at all.

Macedonian-Slovenian theatre connections, what is your take on this syntagma? Can we talk about a relationship between our and the Slovenian theatre?

At an individual level, I, Aco Popovski and a couple of other people who have worked there, yes, certainly. On the other hand, I don't see a dramatically significant other collaboration. I don't recognise it, I haven't seen it, I don't know of it. It is more of an idea than a collaboration.

Translated by Aleksandar Zafirovski

Слободан Унковски, театарски режисер

Театарот како релација

Разговараше: Ана Стојаноска

Од примарните истражувања на податоците што истражувачите ги собраа од овој проект, македонскиот режисер Слободан Унковски режирал пет претстави во четири словенечки театри во периодот што е важен за нашето истражување. *Пер Гинџи* од Ибзен, во продукција на СНГ Драма, Љубљана (1991), *Мизанџирој* од Молиер, во продукција на СНГ Драма, Љубљана (2000), *Како што ми милувајте* од Шекспир, во продукција на Местно гледалиште, Љубљана (2001), *Четвртиот сесџира* од Гловацки, во продукција на СНГ Драма, Љубљана (2002), *Зелена илџичка* од Гоци, во продукција на СНГ – Нова Горица (2005). Во Словенија режирал и во 1983 година, текстот на Душан Јовановиќ *Воена илџа* во Стално словенско гледалиште, Трст. Освен со работата со словенечките театри, значајна е неговата релација со словенечкиот театар, преку режијата на неколку важни словенечки драмски автори како што се Душан Јовановиќ и Руди Шелиго.

За таа цел, ова интервју е конципирано за научно-естетски да се презентира работата на режисерот Слободан Унковски и неговото лично разбирање и детерминирање на словенечкиот театар.

Словенечкиот театар и интересот за него, од кога почна, зошто и дали има некоја претстава/анасамбл што е причина за тоа?

Со словенечкиот театар се сретнав кога почнав да одам на фестивали, а тоа беше за време на студиите, практично уште во 1971 година. Тогаш се разликуваше словенечкиот театар по повеќе елементи, по начинот на игра, по опрема, по разни работи. А потоа, бев и селектор во Сараево (се мисли на фестивалот МЕСС) патував, и ги гледав словенечките претстави. И конечно, со Милена Зупанчиќ бев во жири во Загреб, на Гавелини вечери, па ја запознав неа. Потоа соработував со Душан Јовановиќ кога се работеше *Ослободувањето на Скопје* што го режирал во Скопје. И конечно со Мета Хочеваар со којашто работам од 1978 година. Соработката со Мета Хочеваар почна во Зеница, претставата беше *Леџенда* од Крлежа. Младинско, се разбира, со нивните претстави ги гледав во Белград. Подоцна се запознав и преку претставите на Љубиша Ристиќ. И мојата прва претстава таму во деведесеттите години *Пер Гинџи* во СНГ

Драма. Претставата почна да се работи еднаш, па се распадна, затоа што Ратко Полик откажа, тој требаше да го игра Пер Гинт. И тогаш го зедев Игор Самобор тогаш млад глумец, со кој уште пролетта почнавме да ја работиме. Тој преку летото ги заврши сите свои работи што ги имаше и дојде многу спремен од септември и направивме една претстава којашто остана запаметена таму, како нешто што е значајно и добро. Потоа работев во повеќе театри. Мислам, главно во Драма најмногу, во Местно еднаш, во Горица, сум преговарал и во други театри, ама не испадна ништо. Имав некои проекти што пропаднале, како тој на Винко Медерндорфер *Европа* што требаше да го работам. Претходно имаше иницијатива со еден познат писател, сега не ми текнува името негово, Ладо Краљ ми го донесе текстот, по прикажувањето на мојата претстава *Диво месо*, мислам во Љубљана или *Хамлеј*, не се сеќавам што беше, на аеродром пред да влезам во авион, ми дадоа еден текст што сакаа да го работам, но не ми се допадна текстот и не го работев. Сакам да кажам, со глумците и авторите од Словенија се дружев, Руди Шелиго го работев во Сараево, Душан Јовановиќ во Скопје и во Трст, така што стално бев во контакт со словенечкиот театар, со драмски текстови, со автори, со писатели, со глумци итн.

Кога го споменавте Душан Јовановиќ, дали има нешто што може да се издвои за него како автор што ве провоцира да го работите?

Кај него ми се допаѓаше тоа што се занимава со политички прашања на еден суптилен начин, што отвора некои теми, што не беа отворани претходно. Пример во *Карамазови* и во другите текстови исто. Бидејќи на некој начин тоа се осумдесеттите години, кога тој политички театар стана доминантен. Некако беа најистакнати Љубиша Ристиќ и тој. Јас некако се приклучив на тоа со мојата претстава *Хрвајтски Фауст* во Белград, на начин што ја одразува мојата естетика, меѓутоа, апсолутно беше политички, драматично битна за работа. *Ослободувањето на Скопје* е нешто најдобро од него и тоа го работев и сметам дека е еден извонреден и автор и режисер, специфичен, на некои може да им се допаѓа многу, на некои не.

Кои се за вас главните естетски карактеристики на словенечкиот театар? Поточно, дали може да дефинираме категорија словенечки театар и да ја дефинираме естетиката и поетиката на тој тип театар?

Словенечкиот театар не е едноставен термин, така да кажам. Зашто ние во поранешна Југославија ги знаевме најзвиканите словенечки претстави, тие што беа естетски различни, што беа минималистички од многу аспекти, што беа со одреден тип и начин на игра. А од Словенија има уште многу претстави коишто се конвенционални. Како што е тоа во германскиот театар или други места, коишто не се небитни, тие

се битни за публика, доаѓа да ги гледа, помалку или повеќе вкусни или невкусни, меѓутоа си функционираат. Стално имале потреба да се испитаат некои нови правци. Да се направат исчекори. Дали тоа ќе биде во темата, во соблекување, во вклучување животни во претставите, итн. и секогаш биле провокативни и различни, и биле храбри, морам да кажам. Така на пример, некои компании, како Младинско или Глеј во некоја фаза и други имаа една многу специфична естетика и се знаеше што да се чека од тој театар. СНГ Драма имаше сериозна продукција, сериозен дизајн, имаше висококвалитетни глумци со коишто е секогаш големо задоволство да работиш. Во суштина тие стално беа меѓу една строгост и острост во своите ставови и во изразот, со мајсторско толкување на поезија, на недофатливо итн. и тој микс беше секогаш возбудлив. Не може да се каже дека немале големи влијанија од германскиот театар, според мене и во внатрешната организација, во планирањето на продукцијата, во драматурзите и улогата нивна, во опремата, во дизајнот. Лесно им беше да патуваат во Минхен, во Виена и во други градови, за разлика од нас, на кои и до нив да дојдеме, ни беше комплицирано. Така што ние кога почнавме да се натпреваруваме во југословенски рамки, на пример, со Драмски театар од тука, секогаш ни беше мерак да ги победиме Словенците, на Позорје, на МЕСС некогаш тие нè победуваа, некогаш ние. Но, главно со нив се натпреварувавме, помалку со Белград. Тие ни беа репер. Таму ни беше најмногу мерак со нив да се мериме. И успевавме. Имаат многу интересни драмски автори со други теми од нашите. Значи, нема да ми текнат сите имиња, од Цанкар да почнеме, од Хинк, од Шелиго, од Душан до Јанчар, па до помладите, се отвораа едни други теми. Теми коишто беа под влијание на европските текови, на англиска драматургија и на други работи, сигурно за тоа постојат поадекватни студии, но секогаш ни беше интересно да видиме друг начин на мислење, како друга, не цивилизација, далеку е тоа, меѓутоа, друг начин, ако кај нас беше тоа што е емотивно, кај нив рациото беше доминантно. И затоа беше за мене интересно да работам таму и за нив, исто така, бидејќи имавме микс од тие две работи и тоа даваше еден посебен квалитет на производот што го исфрлавме на крај. Тоа беше театар на други можности, други буџети, друго сè. И во Југославија исто. Така што беше прав театар. „Нгерепенје“ беше за нас синоним на словенечка претстава (се смее).

Кој според вас е најмодерниот или најавангардниот театар во Словенија и зошто?

Јас повеќе сум ориентиран кон одбрани институции, така да кажам, кон големи театри. За мене СНГ во многу аспекти беше авангарден театар. Тука и Глеј, Младинско и некои други компании што не ми паѓаат на памет сега, исто така, имале значајно внимание. Но не можам да пресудам тука. Не е сè авангардно во тоа да изгледа авангардно. Понекогаш авангардноста е спакувана во многу, наизглед едноставна форма, којашто

не мора да биде крв, пот, кожа, вода, перја, пена, пениси или голи задници итн. Може да биде и многу поедноставно спакувана и да отвора важни естетски нови правци. Така што не можам да судам, не сум размислувал така.

Дали постои театар во Словенија чија работа ја препознавате како слична/ иста на вашата поетика? Шест претстави режирани во Словенија во четири различни театри. Како ја проценувате вашата соработка со словенечките театри и театарски уметници?

Не знам што точно да кажам на тоа, бидејќи мојата поетика, начинот на мислење постои стално, се разбира, меѓутоа се модифицира зависно од ансамблите, од местото, од текстот, од ситуацијата итн. Најблиску ми е СНГ, мене лично, можеби затоа што сум работел неколку претстави таму. Тоа е да речеме театар во кој би можел да работам секогаш. Театар, во вистинска смисла на зборот. Мојот прв договор, каде било во Словенија, беше со Младинско, да го работам таму *Класен нејријател* и испадна после дека не можам да дојдам, а јас им предложив тој што требаше да ми биде мене асистент (Вито Тауфер) тој да го сработи. И тој го режираше. Младинско некако ме препозна и ме викна прво. Потоа се јави СНГ. На пример, за мене беше мошне интересно искуството и во Нова Горица. Тоа е еден многу интересен ансамбл којшто е затворен во еден град што е измислен. Измислен е градот, измислена коцкарница, измислена планина, само виното е реално, границата е, непостоечки град е, кај што нема ништо што да се прави освен да се пие, да се коцка, да се прави претстава. Тоа е како настан важно. А како театар, како аплицирана структура, како барање работи, како истражување, за мене беше секогаш СНГ. Работев во Местно една претстава, Шекспир, се споивме и не се споивме, ко што би сакал да правам. Местно еден голем дел од својот буџет треба сами да го обезбедат и да го заработат. Меѓутоа, сите мораат, но тие најмногу. И тоа се гледа во репертоарот, кои работи ги прават за публика. Многу е тешко во тој начин на работа, малце е тешко да се задржи еден квалитет. Меѓутоа јас зборувам сега за еден период што бил порано. Не претендирам дека знам сега како е. Така што, да одговорам на твоето прашање, Драма (СНГ), претставите што сакам да ги гледам, да работам таму, ми е возбудливо, интересно, неизвесно како и секаде, имав голема среќа да работам со Јернеј Шугман, неколку претстави, тој за жал, прерано почина. Имав среќа да работам со неколку нивни извонредни глумици, како што е Наташа Барбара Грачнер, со Полона Јух со кои се сретнавме уште во *Пер Гинџи*, и со многу други, кои овде сега не можам да ги редам. Освен со Силва Чушин, тоа ми остана неисполнета желба зашто особено ми се допаѓа.

Ибзен, Гловацки, Јовановиќ, Шекспир, Молиер како избор на автори што сте ги режирале во словенечките театри. Зошто токму тој избор и дали е поврзано со средината во која режирате? Дали постои разлика во изборот на драмскиот текст за словенечката театарска публика и другите?

Не, нема разлика. Тоа е поврзано со тоа што е мој предмет на истражување и она што ме интересира. Тука не е споменат Карло Гоци, со *Зеленаџа џишчкa* во Нова Горица. Филозофска ренесансна комедија. Во словенечките театри, бидејќи има драматурзи, во пресрет на сезоната, многу често тие доаѓале со предлог и јас сум прифаќал или не. Така изборот на дело било резултат на некои мои моментални интереси или на нивни интерес, на структура на репертоарот таа година, каде одат, што откриле во светскиот современ театар итн. Мислам дека во СНГ Драма *Пер Гинџ*, *Четвртиџа сестџра* и *Мизанџрој* биле нивни предлози.

И во таа насока, изборот на драмскиот текст дали е секогаш ваш или се случило ансамблот, директорот на театарот, авторот да побара од вас тој текст да се постави?

Претежно кога имате така јаки драматуршки одделенија, по тројца, четворица сериозни драматурзи, знаат јазик, некои од нив тешки за соработка, други прекрасни, компетентни, им веруваш на нивните предлози. И тоа е за мене многу интересно. Бидејќи терминот за работа се договара многу однапред, имам доволно време да видам дали делото ми се допаѓа и да видам што ќе направам од тоа. Така што е тоа избор најчесто на двете страни. Тие ми нуделе нови текстови коишто јас често не сум ги знаел, читаат многу текстови, тоа им е работа. Преведуваат од германски и англиски, од другите јазици и го прават предлог-репертоарот и врз основа на тоа.

Словенечката драматургија и вашиот интерес за неа?

Мене ми е многу жал што никогаш не сум го работел Цанкар. Мислам дека јас сум режисер за Цанкар, така што мислам дека тоа е за мене, неговите текстови. И тоа што требаше да ја работам *Евроџа* од Винко Медендорфер текст базиран на Цанкар, на некој начин беше природен избор. Тоа е едно современо гледање на словенечката ситуација. И Шелиго со голем мерак сум го работел. Душан Јовановиќ веќе реков. Во секој случај ми се допаѓале драмите и на Хинг. Многу нови словенечки текстови ми доаѓаа едно време, меѓутоа не работев толку често за да можам да одговорам на сите тие предлози. За мене словенечката драматургија е многу интересна. Егзотична на еден начин за мене. Не е банална, туку тематски егзотична. Митови што ги тегнат од многу порано, ние не ги знаеме тука доволно, легенди и митови, и практично, како што во Германија ми дадоа два, три пати да работам германски текст, да се види мојот поглед на

нивното наследство, така исто и во словенечките текстови што ги работев имаше друг, поинаков аспект. Мислам дека тоа беше корисно и за мене и за писателите и за публиката.

Театарската критика во Словенија, кој е вашиот однос и мислење кон напишаните критики за вашите претстави?

Не се сеќавам посебно на некоја критика за моите претстави. Не само во Словенија, туку никаде не сум се потпирал само на критиката. Не дека ја потценувам, не ми помага. Дури да е најдобра или најлоша не ми помага, јас имам свое разбирање до кај сум стигнал и тоа е тоа што ме води. Тоа не е некој надмен став, туку е покомплексен мојот процес, отколку што може да се напише во некој текст. И секогаш ми е упростување или многу често, воопшто, непознавање на тоа што се драматично различни правци. Меѓутоа, на тоа не можеш да се лутиш, затоа што е тоа така. Затоа што тоа толку префрлило, толку допрело и се разбрало и можел толку тој што го пишувал според своето сознание на театар и по тоа дали е пропаднат режисер или глумец, дали е писател пропаднат или е стварно критичар, којшто се занимава со тоа. Сум сакал да добијам добра критика, се разбира. Ми било значајно што ќе напише *Дело* што ќе напише *Дневник*, што ќе напишат *Приморске новости*, ама главно си одам истиот ден или утредента по претставата, така што кога ќе излезе критиката ми ја испраќаат, ама нема влијание на мене.

Дали на различен начин ја третираате претставата во Словенија и во Македонија (избор на текст, процес на работа, ансамбл)?

Не. Без разлика каде правам претстава во Словенија, во Германија, во Америка, во Македонија, секогаш гледам да го направам процесот и претставата до едно ниво што е мое, да се артикулирам себеси, без тоа нема да имам претстава.

Дали постојат разлики во продукциските услови (на пример, финансиските буџети на претставите, техничките услови за работа во театарот, поддршка од менаџментот на театарот, промоција итн.) меѓу македонските и словенечките театри во кои сте режирале до сега? Ако постојат, како би ги опишале тие разлики?

Постојат се разбира разлики, како што постојат разлики меѓу Словенија и Германија. Или меѓу Германија и Америка. Стално постојат разлики. Со тоа што дури и овде театрите се трудат да ме следат кога работам. Максимално што можат, во рамки на нешто што го добиваат од државата. Тоа се разликува. На пример, мојата претстава *Ајнишјајнови соншиша* во Белград мислам дека чини од 120.000 до 150.000 евра, или

Фиџароваиѝа женидба и развод во Народно позориште чинеше сигурно 150.000 евра, што и не е така многу за комплициран проект. Во Скопје ако ти дадат 30.000 евра мислат дека направиле максимум што може. Нема свест да речеме дека некој проект треба да земе многу повеќе. Не за да земам јас поголем хонорар, туку за да се опреми во секој поглед. Листата на моите соработници кога ќе ја видите во Словенија или во Белград и во Скопје има голема разлика. Кога ќе го видите програмчето има голема разлика. Плакатот во Белград го прави Мирко Илиќ којшто е светски познат графички дизајнер. Овде не знам дали ќе има или ќе нема плакат. Така што програмчето овде има една или две страници, треба да е некој особен повод, па да има повеќе страници, а и тогаш е прашање што пишува внатре и кој го пишува.

Дали гледате до сега некои неискористени можности за соработка меѓу словенечките и македонските театри и дали можеби имате некои предлози за интензивирање на таа соработка?

Не сум размислувал за тоа. Тоа е нешто што е дел на културна политика. Не се занимавам со тоа со години веќе. Така што немам некој јасен предлог. Мислам дека размена на претстави, гостувања е секогаш возбудливо и тоа не е малку. Ми е жал што некои наши претстави не се прикажани таму, меѓутоа прашање е сега дали во моментот македонскиот театар баш има и некои претстави за таму.

Македонско-словенечки театарски врски, како гледате на оваа синтаagma? Дали може да се зборува за релација меѓу нашиот и словенечкиот театар?

На поединечно ниво, јас, Ацо Поповски, некои други луѓе што работеа таму, тоа да, сигурно. Од друга страна, некоја драматично битна друга соработка не гледам. Не ја препознавам, не сум ја видел, не ја знам. Повеќе е тоа идеја отколку соработка.

Slobodan Unkovski, gledališki režiser

Gledališče kot odnos

Pogovarjala se je Ana Stojanoska.

Prvotne analize podatkov, ki so jih raziskovalci zbrali med izvajanjem projekta *Makedonsko-slovenske gledališke vezi (od leta 1990 do danes)*, kažejo, da je makedonski režiser Slobodan Unkovski v obdobju, pomembnem za našo raziskavo, režiral pet predstav v štirih slovenskih gledališčih: Ibsenovega *Peera Gynta* v produkciji SNG Drame Ljubljana (1991), Molièrjevega *Ljudomrznika* v produkciji SNG Drame Ljubljana (2000), Shakespearjevo komedijo *Kakor vam drago* v produkciji Mestnega gledališča ljubljanskega (2001), *Četrto sestro* Głowackega v produkciji SNG Drama Ljubljana (2002) in Gozzijevega *Zelenega ptička* v produkciji SNG Nova Gorica (2005). V Sloveniji je režiral tudi leta 1983, in sicer besedilo Dušana Jovanovića *Vojaška skrivnost* v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu. Poleg sodelovanja s slovenskimi gledališkimi hišami je s slovenskim gledališčem povezan tudi prek režij besedil pomembnih slovenskih dramskih avtorjev, kot sta Dušan Jovanović in Rudi Šeligo.

Namen tega intervjuja je v teoretskem in estetskem pomenu predstaviti delovanje režiserja Slobodana Unkovskega in njegovo razumevanje slovenskega gledališča.

Kdaj in zakaj ste se začeli zanimati za slovensko gledališče? Vas je morda k temu spodbudila kakšna predstava ali ansambel?

S slovenskim gledališčem sem se srečal, ko sem začel obiskovati festivale, praktično že leta 1971. Tedaj se je slovensko gledališče razlikovalo po več elementih, po načinu igre, opremi, različnih stvareh. Bil sem tudi selektor v Sarajevu (festival MESS), potoval sem in si ogledoval slovenske predstave. Z Mileno Zupančič sva bila tudi skupaj v žiriji v Zagrebu, na Gavellinih večerih, tako da sem spoznal tudi njo. Sodeloval sem tudi z Dušanom Jovanovićem, ko sem režiral *Osvoboditev Skopja* v Skopju, pa tudi z Meto Hočevnar, s katero sodelujem od leta 1978. Sodelovanje z njo se je začelo v Zenici s predstavo *Legenda* po Krleževem besedilu. Pa seveda Slovensko mladinsko gledališče, njihove predstave sem si ogledoval v Beogradu. Kasneje sem se z njimi seznanil tudi prek predstav Ljubiše Ristića. Prvo predstavo sem v Sloveniji režiral v devetdesetih letih, *Peera Gynta* v Drami SNG. Prvi poskus

je bil neuspešen, ker je Radko Polič, ki bi moral igrati Peera Gynta, odpovedal sodelovanje. Potem sem vzel Igorja Samoborja, tedaj mladega igralca, s katerim smo začeli delati že spomladi. Poleti je opravil vse svoje obveznosti in septembra je prišel zelo dobro pripravljen, tako da smo ustvarili predstavo, ki je ostala v spominu kot nekaj pomembnega in dobrega. Potem sem delal v več gledališčih, večinoma v Drami, enkrat v MGL, v Novi Gorici, pogajal sem se tudi z drugimi gledališči, vendar se ni izšlo. Nekateri projekti so propadli, na primer projekt Vinka Möderndorferja *Evropa*. Pred tem je prišla pobuda nekega znanega pisatelja, trenutno se ne morem spomniti njegovega imena. Lado Kralj mi je prinesel besedilo po izvedbi moje predstave *Divje meso*, zdi se mi, da v Ljubljani, ali *Hamleta*, se ne spomnim natančno. Na letališču, preden sem vstopil v letalo, so mi dali neko besedilo, za katero so želeli, da bi ga delal, vendar mi ni bilo všeč. Hočem reči, da sem se družil z igralci in avtorji iz Slovenije, režiral sem besedilo Rudija Šeliga v Sarajevu, pa Dušana Jovanovića v Skopju in Trstu, tako da sem bil stalno v stiku s slovenskim gledališčem, z dramskimi besedili, avtorji, pisatelji, igralci ...

Omenili ste Dušana Jovanovića, kaj vas spodbuja, da se ukvarjate z njegovimi besedili?

Pri njem mi je bilo všeč to, da se s političnimi vprašanji ukvarja na subtilen način, da odpira nekatere teme, ki jih prej nihče ni. Na primer v predstavi *Bratje Karamazovi* in v drugih besedilih. Gre za osemdeseta leta, ko je politično gledališče začelo prevladovati. On in Ljubiša Ristić sta bila vodilna režiserja. Jaz sem se jima nekako pridružil s predstavo *Hrvaški Faust* v Beogradu, ki je odražala mojo estetiko in bila absolutno politično, dramatično pomembna za delo. *Osvoboditev Skopja* je ena njegovih najboljših predstav in menim, da je izjemen avtor in režiser, poseben, nekaterim je lahko zelo všeč, nekaterim ne.

Katere so po vašem mnenju glavne estetske značilnosti slovenskega gledališča? Natančneje, ali lahko definiramo kategorijo »slovensko gledališče« ter njegovo estetiko in poetiko?

Slovensko gledališče ni preprost termin, če lahko tako rečem. V nekdanji Jugoslaviji smo poznali najpopularnejše slovenske predstave, tiste, ki so bile estetsko različne, minimalistične s številnih vidikov in so predstavljale določen tip igre. V Sloveniji pa je še veliko predstav, ki so konvencionalne. Enako kot v nemškem ali drugih gledališčih, kjer se igrajo predstave, ki niso nepomembne, ki so pomembne za njihovo publiko – več ali manj okusne ali neokusne, vendar jih gledalci obiskujejo. Vedno so imeli potrebo po raziskovanju novih smeri, želeli

so narediti korak naprej glede teme, golote, vključevanja živali v predstave in podobno ter so bili vedno provokativni in drugačni, moram reči pogumni. Tako so na primer nekatera gledališča, kot sta Mladinsko in Glej, pa tudi druga v določenih fazah, imela zelo posebno estetiko in vedeli smo, kaj lahko od posameznega pričakujemo. SNG Drama je imela resno produkcijo, resno oblikovno zasnovo in kakovostne igralce, s katerimi je bilo vedno užitek delati. Pravzaprav so bili vedno na sredini med strogostjo in ostrostjo stališč in izraza, z mojstrskim razumevanjem poezije, neulovljivega in tako naprej. Ta mešanica je bila vsakič vznemirljiva. Ne morem reči, da vpliv nemškega gledališča ni bil prisoten tudi v notranji organizaciji, načrtovanju produkcije, pri dramaturgih in njihovi vlogi, opremi, oblikovanju. Brez težav so potovali v München, na Dunaj in v druge kraje, za razliko od nas, ki nam je bilo to preveč zapleteno. Ko smo začeli tekmovati na jugoslovanski ravni, na primer z Dramskim gledališčem Skopje, smo vedno želeli premagati Slovence: na Sterijinem pozorju, na MESS-u so včasih oni premagali nas, včasih pa mi njih. Vendar smo več tekmovali z njimi kot pa z Beogradom. Za nas so bili merilo. Najraje smo tekmovali prav z njimi. In uspelo nam je. Ne morem se spomniti vseh imen, začnimo s Cankarjem in pojdimo naprej od Hienga do Šeliga, od Jovanovića do Jančarja pa vse do mlajših avtorjev, ki so odpirali drugačne teme. Take, ki so bile pod vplivom evropskih tokov, angleške dramaturgije in drugih stvari, o tem zagotovo obstajajo primernejše študije, vendar se nam je zdelo vedno zanimivo videti drugačen način razmišljanja, ne drugačno civilizacijo, daleč od tega, ampak drugačen način – pri nas se je namreč vse odvijalo na čustveni ravni, pri njih pa je prevladoval ratio. Prav zato mi je bilo zanimivo delati tam, zanimivo je bilo tudi njim, ker smo imeli mešanico teh dveh stvari, ki je našemu končnemu izdelku dajala posebno kakovost. To je bilo gledališče z drugačnimi možnostmi, drugačnimi proračuni, vse je bilo drugače. Tudi v Jugoslaviji je bilo tako. To je bilo pravo gledališče. »Hrepenenje« je bilo sinonim za slovenske predstave. (*smeh*)

Katero je po vaši oceni najsodobnejše ali najbolj avantgardno gledališče v Sloveniji in zakaj?

Sam sem bolj usmerjen k izbranim institucijam, če lahko tako rečem, k velikim gledališčem. Zame je bilo SNG Drama z mnogih vidikov avantgardno gledališče. Pomembna so tudi Glej, Mladinsko in nekatera druga gledališča, ki se jih trenutno ne morem spomniti. Ne morem presoditi. Ni avantgardno vse, kar se zdi avantgardno. Včasih je avantgardnost zavita v na videz enostavno obliko, ki ni nujno kri, znoj, koža, voda, perje, pena, penisi ali nage riti in podobno. Lahko je tudi veliko enostavneje zapakirana in lahko odpira pomembne nove estetske smeri. Tako da ne morem ocenjevati, nisem razmišljal na takšen način.

V Sloveniji ste v štirih različnih gledališčih režirali pet predstav. Ali je poetika katerega slovenskega gledališča podobna/enaka vaši? Kako ocenjujete svoje sodelovanje s slovenskimi gledališči in gledališčnimi umetniki?

Ne vem natančno, kaj bi rekel o tem, saj je moja poetika, način izražanja, vsekakor vedno prisotna, vendar se spreminja glede na ansambel, mesto, besedilo, okoliščine in tako naprej. Najbližje mi je SNG Drama, morda zato, ker sem tam pripravil kar nekaj predstav. To je gledališče, v katerem bi lahko vedno delal – gledališče v pravem pomenu besede. Moja prva pogodba v Sloveniji je bila za režijo *Razrednega sovražnika* v Mladinskem gledališču, vendar potem nisem mogel priti in sem jim predlagal Vita Tauferja, ki naj bi bil moj asistent. Potem ga je režiral on. Mladinsko gledališče me je na nek način prepoznalo in bilo prvo, ki me je povabilo. Nato so se oglasili iz SNG Drama. Zelo zanimiva je bila tudi izkušnja v Novi Gorici. Gre za izredno zanimiv ansambel, ki je zaprt v nekem izmišljenem mestu: izmišljena je igralnica, gora je izmišljena, le vino je resnično. Gre za mejo, neobstoječe mesto, kjer nimaš kaj početi, razen piti, kockati in pripravljati predstavo. To je pomembno kot dogodek. Kot gledališče, glede aplicirane strukture, iskanja stvari, raziskovanja, pa je bilo zame vedno pomembno SNG Drama. Delal sem predstavo v Mestnem gledališču po Shakespearjevem besedilu, povezali smo se, a ne tako, kot bi si želel. Mestno gledališče mora velik del svojega proračuna zagotoviti samostojno in ga zaslužiti. Tako je pri vseh gledališčih, vendar pri njih še posebej. Iz repertoarja je razvidno, katere stvari delajo za publiko. Ob takšnem načinu dela je zelo težko ohraniti kakovost. Vendar zdaj govorim o nekem minulem obdobju. Ne morem reči, da vem, kako je zdaj. Če odgovorim na tvoje vprašanje: SNG Drama, tam so predstave, ki si jih želim ogledati, tam želim delati, tam je zame vznemirljivo, zanimivo, negotovo ... Imel sem veliko srečo, da sem nekaj predstav delal z Jernejem Šugmanom, ki je žal prezgodaj umrl. Imel sem srečo, da sem delal z nekaterimi njihovimi izrednimi igralkami, kot sta Nataša Barbara Gračner in Polona Juh, s katerima sem se srečal že pri *Peeru Gyntu*, pa tudi z mnogimi drugimi, ki jih zdaj ne morem naštet. Le sodelovanje s Silvo Čušin je ostalo moja neizpolnjena želja, zelo mi je všeč.

Ibsen, Głowacki, Jovanović, Shakespeare, Molière so avtorji, katerih dela ste režirali v slovenskih gledališčih. Zakaj prav ti in ali je to povezano z okoljem, v katerem režirate? Ali je razlika med izbiro dramskega besedila za slovensko gledališko publiko in za druge?

Ne, ni razlike. To je povezano s predmetom mojega raziskovanja in s tem, kar me zanima. Nisem omenil Carla Gozzija z *Zelenim ptičkom* v Novi Gorici – filozofska renesančna komedija. Dramaturgi slovenskih gledališč so pred začetkom sezone

prihajali s predlogi, ki sem jih sprejemal ali pa ne. Izbor dela je bil rezultat mojega ali njihovega trenutnega zanimanja, strukture repertoarja za določeno leto, smeri, ki jim sledijo, odkritij v svetovnem sodobnem gledališču in tako dalje. *Peer Gynt*, *Četrta sestra* in *Ljudomrznik* v SNG Drama so bili pravzaprav njihovi predlogi.

Ali vedno sami izberete dramsko besedilo ali pa se je kdaj zgodilo, da so ansambel, direktor gledališča ali avtor od vas zahtevali, da na oder postavite določeno besedilo?

Če ima gledališče močan dramaturški oddelek, sestavljen iz treh ali štirih resnih dramaturgov, ki obvladajo jezik, je z nekaterimi težko sodelovati, nekateri pa so čudoviti, kompetentni in zaupaš njihovim predlogom. To je zame veliko zanimivejše. Ker se je treba o terminih za delo dogovoriti veliko vnaprej, imam dovolj časa, da ugotovim, ali mi je delo všeč in kaj bom naredil z njim. Najpogosteje gre za skupni izbor. Ponujali so mi nova besedila, ki mi niso bila znana – berejo veliko besedil, to je njihovo delo. Prevajajo iz nemščine in angleščine in drugih jezikov ter tudi na tej osnovi pripravljajo repertoar.

Slovenska dramaturgija in vaše zanimanje zanjo?

Izredno obžalujem, da nikoli nisem delal Cankarja. Menim, da sem pravi režiser zanj in njegova besedila so prava zame. Zato je bila nameravana režija *Evrope* Vinka Möderndorferja, besedila, ki temelji na Cankarju, na nek način naravna izbira. Gre za sodoben pogled na slovensko situacijo. Tudi Šeligova besedila sem režiral z velikim zadovoljstvom. O Dušanu Jovanoviću sem že govoril. V vsakem primeru so mi bile všeč tudi Hiengove drame. Nekaj časa sem prejemal veliko novih slovenskih besedil, vendar nisem režiral tako pogosto, da bi lahko odgovoril na vse te predloge. Slovenska dramaturgija se mi zdi zelo zanimiva, na določen način eksotična – ne banalna, temveč tematsko eksotična. Enako kot v Nemčiji, kjer so mi dvakrat ali trikrat dali režirati nemško besedilo, da bi videli moj pogled na njihovo dediščino, njihove starodavne mite, ki jih tukaj ne poznamo dovolj. Legende in miti imajo drugačen vidik. Menim, da je bilo to koristno tako zame kot tudi za pisatelje in publiko.

Gledališka kritika v Sloveniji – kakšen je vaš odnos do kritik, napisanih o vaših predstavah?

Prav posebej se ne spomnim nobene kritike svoje predstave. Ne samo v Sloveniji, nikjer se nisem zanašal samo na kritiko. Ne podcenjujem je, vendar mi ne pomaga.

Tudi če je najslabša ali najboljša, mi ne pomaga, imam svoje razumevanje tega, kako daleč sem prišel, in to me vodi. Ne gre za arogantno stališče, temveč je moj proces kompleksnejši, kot ga je mogoče opisati v nekem besedilu. Kritika je zame vedno poenostavljanje stvari ali nerazumevanje različnih dramskih smeri. Vendar se glede tega ne smemo jeziti. Vse je odvisno od tega, koliko se je predstava avtorja kritike dotaknila, koliko je razumel in koliko ve o gledališču, ali je avtor kritike propadli režiser, igralec ali pisatelj ali pa resnični gledališki kritik. Želel sem si dobre kritike, seveda. Pomembno mi je bilo, kaj bodo napisali v Delu, Dnevniku, Primorskih novicah, vendar večinoma odidem že isti ali naslednji dan po predstavi, tako da kritika, ki mi jo potem pošljejo, name ne vpliva.

Ali k predstavi v Sloveniji pristopite na drugačen način kot v Makedoniji (izbor besedila, proces dela, ansambel)?

Ne. Ne glede na to, ali gre za Slovenijo, Nemčijo, ZDA ali Makedonijo, si proces in predstavo vedno prizadevam pripeljati na raven, ki je moja, in artikulirati samega sebe, saj brez tega ne bom imel predstave.

Ali obstajajo razlike v produkcijskih pogojih (npr. finančni proračuni predstav, tehnični pogoji za delo v gledališču, podpora vodstva gledališča, promocija itn.) med makedonskimi in slovenskimi gledališči, v katerih ste doslej režirali? Če obstajajo, kako bi jih opisali?

Razlike so, enako kot tudi med Slovenijo in Nemčijo. Ali med Nemčijo in ZDA. Razlike vedno obstajajo. Tukaj si gledališča prizadevajo podpirati moje delo. V največji mogoči meri, v okviru tega, kar dobijo od države. V tem je razlika. Na primer moja predstava *Einsteinove sanje* v Beogradu stane od 120.000 do 150.000 evrov. *Figarova svatba in ločitev* v Narodnem gledališču Beograd je zagotovo stala 150.000 evrov, kar ni zelo veliko za tako zahteven projekt. Če ti v Skopju dajo 30.000 evrov, menijo, da so storili vse, kar je bilo mogoče. Ne zavedajo se, da nekateri projekti zahtevajo veliko več. Ne zato, da bi jaz dobil višji honorar, temveč da bi bila predstava v vsakem pogledu čim boljše opremljena. Sezname mojih sodelavcev v Sloveniji, Beogradu in Skopju so zelo različni. Če pogledate program, je razlika velika. V Beogradu plakat izdeluje Mirko Ilić, ki je svetovno znan grafični oblikovalec. Tukaj [v Makedoniji] ne vem, ali bo predstava sploh imela plakat. Programček ima tukaj eno ali dve strani, več bi jih imel le ob posebni priložnosti, pa tudi takrat je vprašanje, kdo bo pisal in kaj.

Ali opazate katere doslej neizkoriščene možnosti za sodelovanje med slovenskimi in makedonskimi gledališči ter ali imate morda kakšne predloge za pospešitev sodelovanja?

Nisem razmišljal o tem. To je nekaj, kar je sestavni del kulturne politike. Že leta se s tem ne ukvarjam več, tako da nimam nekega jasnega predloga. Menim, da je izmenjava predstav vedno vznemirljiva in že to je nekaj. Obžalujem, da nekatere naše predstave niso bile predstavljene v Sloveniji, vendar je vprašanje, ali ima trenutno makedonsko gledališče predstave, ki bi bile za to primerne.

Makedonsko-slovenske gledališke povezave – kako gledate na to sintagmo? Ali lahko govorimo o odnosu med makedonskim in slovenskim gledališčem?

Na ravni posameznika – jaz, Aco Popovski in drugi, ki so delali v Sloveniji – zagotovo. Po drugi strani pa nekega dramatično pomembnega sodelovanja ne vidim. Ga ne prepoznavam, nisem ga videl, ga ne poznam. Gre bolj za idejo kot za sodelovanje.

Prevedel Darko Jan Spasov



Razprave / Articles

Članek pokaže, da je zametke postdramskega gledališča na Slovenskem mogoče zaslediti že konec petdesetih let 20. stoletja v režijskem opusu Balbine Battelino Baranovič. Osredotoči se na analizo njenih uprizoritev v Eksperimentalnem gledališču, ki ga je ustanovila in vodila v obdobju 1955–1967. Repertoar je slonel na štirih prevladujočih sklopih besedilnih predlog, ki naznanjajo prehod v postdramsko gledališče kot gledališče »po« dramam: na priredbah pripovednih del; dramskih besedilih, ki zaobhajajo tradicionalno, v aristotelški dramaturgiji utemeljeno absolutno dramo; dramah absurda in pesniških delih. Značilnosti postdramskega gledališča so proučene z vidika dveh poglavitnih teženj; težnje po odtegnitvi označevanja, to je po odmiku od reprezentacije, in težnje po razhierarhizaciji gledaliških sredstev. V največji meri so bile uresničene v uprizoritvah, ki so bile izvedene kot gledališče v krogu. Načela paratakse, simultanosti in igra z gostoto znakov so bili najbolj razvidni v uprizoritvi Goethejevega *Fausta* (1959). Članek režiserko uvrsti med predhodnike postdramskega gledališča, ki ga avtor te terminološke oznake Hans-Thies Lehmann sicer umešča v sedemdeseta leta 20. stoletja, v slovenskem prostoru pa njegov odmevni začetek po doslej uveljavljenih interpretacijah označuje predstava *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* v izvedbi Gledališča Pupilije Ferkeverk leta 1969.

Ključne besede: slovensko gledališče, eksperimentalno gledališče, postdramsko gledališče, gledališče v krogu, avtentičnost, Balbina Baranovič

Barbara Orel je izredna profesorica za področje dramaturgije in študijev scenskih umetnosti ter vodja raziskovalne skupine na UL AGRFT. Osrednja področja njenih raziskav so eksperimentalne gledališke prakse, avantgardna gibanja in sodobne scenske umetnosti. Napisala je knjigo *Igra v igri* (2003) in uredila več znanstvenih monografij, nazadnje *Uprizoritvene umetnosti, migracije, politika: slovensko gledališče kot sooblikovalec medkulturnih izmenjav* (2017). Kot raziskovalka sodeluje z delovno skupino Theatrical Event (v okviru International Federation for Theatre Research). Predavala je tudi na univerzah v tujini, med njimi na University of Warwick in University of Tartu.

barbara.orel@guest.arnes.si

Zametki postdramskega gledališča na Slovenskem:

Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič (1955–1967)

Barbara Orel

Nekatere značilnosti oziroma zametke postdramskega gledališča na Slovenskem je mogoče zaslediti že v Eksperimentalnem gledališču, ki ga je v letih 1955–1967 vodila Balbina Battelino Baranovič. To je še pred »uradnim« začetkom postdramskega gledališča, ki ga avtor te terminološke oznake Hans-Thies Lehmann sicer umešča v sedemdeseta leta 20. stoletja, in obenem tudi dobro desetletje pred predstavo *Pupilijski papa Pupilo pa Pupilčki* v izvedbi Gledališča Pupilije Ferkeverk leta 1969, ki po doslej uveljavljenih interpretacijah označuje odmeven začetek postdramskega gledališča na Slovenskem. Gradivo o opusu Balbine Baranovič, ki zgovorno priča o postdramskem zastavku njenega Eksperimentalnega gledališča, je bilo v slovenskem gledališkem zgodovinoписju prvič podrobno in pregledno predstavljeno v knjigi Primoža Jesenka *Rob v središču: izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji (1955–1967)*.

Sinergija med eksperimentalnimi gledališkimi praksami in institucionalnimi gledališči

Eksperimentalne gledališke prakse na Slovenskem so po drugi svetovni vojni delovale v svojevrstni sinergiji z institucionalnimi gledališči. To je osrednja misel, ki jo Primož Jesenko izpisuje v znanstveni monografiji in jo lucidno izpostavi že v naslovu: *Rob v središču*. O gledališkem eksperimentu smo doslej večinoma razmišljali kot o alternativni, ki se je oblikovala kot opozicija in je delovala na obrobju, ločeno, predvsem pa neodvisno od institucionalnih gledališč.¹ Jesenko, ki poglobljeno in

Zahvala: Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

¹ Kot ugotavlja Tomaž Toporišič, sta v slovenskem prostoru – tako kot v drugih vzhodnoevropskih državah – v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja soobstajala dva tipa gledališča, t. i. gledališče konsenza in gledališče opozicije (*Levitve* 139–141). Tako ju imenuje Valentina Valentini: »1. *Gledališče konsenza*, katerega dominantni orodji sta tekst in igralec. Tekst je socrealističen ali klasičen, igralec je utelešenje zvestobe političnega aktivista. 2. *Gledališče opozicije, ne-strinjanja (disidence)*. Njegova protagonista sta avtor in režiser; njegovi orodji prostor in telo« (prav tam 139). V skladu s tema modeloma je bila pri nas zgodovinjena tudi gledališka praksa.

s strastno akribijo razišče prvi val gledališkega eksperimenta po drugi svetovni vojni, to splošno razširjeno in uveljavljeno razlago ovrže oziroma temeljno korigira: gledališki eksperiment v Sloveniji se je tako v estetskem kot političnem pogledu sicer vzpostavljal kot alternativa gledališkim praksam v institucionalnih gledališčih, obenem pa so prav ta ponujala prostor in s svojo infrastrukturo omogočala, celo spodbujala njegovo delovanje ter skrbela za njegovo kontinuiteto. Avtorja pri tem sicer ni motiviralo »radikalno preoblikovanje razumevanja zgodovine gledališkega eksperimenta ali klic po prevrednotenju že znanega« (Jesenko 11), temveč potreba po ponovnem ozaveščenju dejstva, da ima eksperiment konstitutivno vlogo pri razvoju gledališke dejavnosti. V času, ko zavest o tem in ugled gledališkega eksperimenta drastično upadeta, je to – kot poudarja Jesenko (prav tam) – še posebej pomembno izpostaviti.

Raziskava izbranih poglavij o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji (kot točno sporoča že podnaslov knjige) je zamejena z letnicama 1955–1969. To je čas, v katerem je delovalo Eksperimentalno gledališče Balbine Battelino Baranovič. Vendar se avtor ne osredinja le na proučevanje njenih inovativnih pobud, temveč v raziskavo vključi tudi avtorice in avtorje ter skupine, ki so v tem času ustvarjali v zarisu eksperimentalnih gledaliških praks: Drago Ahačič in Gledališče Ad hoc, Oder 57, Žarka Petana, Mileta Koruna, Jurija Součka in njegovo skupino 312 860, imenovano tudi Stranski vhod ali Součkova skupina ter Študentsko aktualno gledališče – ŠAG. Kot poudarja Jesenko, mu ne gre za posredovanje vednosti o »zamolčani preteklosti«, temveč za »prikazovanje prezrtih in netematiziranih vmesnih prostorov in optik« (11), ki so se razpirali med eksperimentalno in mainstreamovsko gledališko produkcijo v repertoarnih gledališčih. Ob tem opozarja tudi, da nobeden od obravnavanih protagonistk in protagonistov ni ostal docela prezrt, pač pa je pomanjkljivo obravnavana, na površinske sodbe in pavšalno poznavanje pritrjena ostala dejavnost Balbine Baranovič in Drage Ahačič (27). Da je ustvarjalnost ženskih avtoric ostala pomanjkljivo obravnavana, ni le znak, temveč simptom prevladujoče moške linije v zgodovini in zgodovinjenu (ne le) slovenskega gledališča. Zato je toliko pomembneje opozoriti na (eno od) ugotovitev, ki jih prinaša knjiga in je bila doslej premalo poudarjena, včasih celo prezrta: gledališkemu eksperimentu sta v Sloveniji po letu 1945 pot utirali Balbina Baranovič in Draga Ahačič.

Jesenko uvodoma natančneje opredeli pojem gledališkega eksperimenta, ga prouči v razmerju do sorodnih praks, kot sta avantgarda in komorno gledališče, obravnavanim praksam v obdobju 1955–1967, ki so izhajale iz modifikacij dramskega modusa, pa poišče izhodišče v naturalizmu. Težnja po natančnem posnemanju resničnosti in stiku z realnim je očitno poganjala tudi gledališki eksperiment pri nas. »Predzgodovino« obravnavanemu obdobju izpiše v poglavju o Delavskem odru (1919–1939 in 1956–1960), pri čemer opozori na povezavo med eksperimentalno in amatersko gledališko

dejavnostjo, ki je zaradi vztrajanja pri oblikovanju profesionalnih standardov v institucionalnih gledališčih ostala slabo raziskana. Po temeljiti predstavitvi zgodovinskega konteksta, v katerem je delovala gledališka ustvarjalnost v petdesetih letih 20. stoletja, se posveti poglobljeni analizi del navedenih avtoric in avtorjev. Osredotoči se na odkrivanje razmerij med eksperimentalnimi in etabliranimi gledališkimi praksami ter pokaže, da jih ni urejalo načelo izključevanja, temveč načelo integralnega vključevanja eksperimenta v institucijo. To je potekalo predvsem na malih odrih, ki so bili ustanovljeni prav s tem namenom (v Drami SNG Maribor že leta 1959, v Drami SNG Ljubljana leta 1963).

Znanstveno razpravo dopolnjuje izdatno fotografsko gradivo. V Dodatku je poleg seznama režij Balbine Battelino Baranovič objavljen tudi seznam eksperimentalnih gledaliških predstav, uprizorjenih na odrih institucionalnih gledališč. Ta je za nadaljnje raziskave gledališkega eksperimenta izjemnega pomena, saj so bili raziskovalci doslej prepuščeni iskanju podatkov v zbirkah kritik, periodičnem tisku, redkih preglednih monografijah in različnih drugih virih.² V posebnem poglavju so ponatisnjene kritike izbranih uprizoritev, ki izostrujejo osrednjo rdečo nit v knjigi in izpostavljena raziskovalna vprašanja. Poleg preučitve vse razpoložljive literature, vključno s periodičnimi publikacijami, in arhivskih virov (v slovenskih gledališčih, Slovenskem gledališkem inštitutu, Centru za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT, Arhivu Republike Slovenije, Zgodovinskem arhivu Ljubljana, Zgodovinskem arhivu Celje in drugih, tudi zasebnih arhivih gledaliških ustvarjalcev) je Primož Jesenko kot metodo dela uporabil tudi intervju. Objavljeni pogovori s pričevalci dogajanja (Balbino Battelino Baranovič, Henrikom Neubauerjem, Kristijanom Muckom, Drago Ahačič, Žarkom Petanom, Mijo Janžekovič in Veljkom Rusom) odstirajo vpogled v zakulisje in osvetljujejo obravnavana vprašanja z osebnih perspektiv. Intervju kot delovna metoda ne daje le izjemno dragocenih podatkov, temveč raziskovalcu vzbuja tudi posebne vrste zavezo do obravnavanih vsebin, zgodovinskega obdobja in njihovih protagonistov. Rezultat te temeljito opravljene raziskave je znanstvena monografija, ki temeljno dopolnjuje zgodovino eksperimentalnega gledališča na Slovenskem. Izčrpna baza podatkov, ki s poglobljeno analizo ponuja obilje iztočnic za nadaljnje raziskave. Med drugim prinaša tudi gradivo, ki priča o zametkih postdramskega gledališča na Slovenskem. V nadaljevanju nameravam pokazati, da je nekatere značilnosti postdramskega gledališča mogoče zaslediti že v Eksperimentalnem gledališču Balbine Battelino Baranovič (1955–1967).

² O soočenju »s pomanjkanjem ali kar odsotnostjo sistematične in kontinuirane refleksije o eksperimentalnih tokovih« gl. Jesenko (25). Prim. tudi članek Tomaža Toporišiča »Kako zgodoviniti sodobno slovensko gledališče?« (106–113).

Postdramske značilnosti v Eksperimentalnem gledališču Balbine Battelino Baranovič

Hans-Thies Lehmann s pojmom postdramsko gledališče označi gledališče »po« drami oziroma »onstran« drame; to je gledališče, ki se vzpostavlja onkraj tradicionalnega razumevanja drame in hierarhije znakovnih sistemov v gledališču. Spremembo uprizoritvene paradigme v gledališču zahodnega sveta opazi v predstavah in performansih v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja ter jih prouči v monografiji *Postdramsko gledališče* (v nemškem izvirniku je izšla leta 1999, v slovenskem prevodu pa leta 2003).³ Pod to oznako uvršča »raznovrstne gledališke tokove po letu 1970, ki sledijo avantgardnim težnjam po reteatralizaciji gledališča ter poudarjeno izpostavljajo estetske kvalitete gledališča samega, zlasti čas, prostor in materialnost telesa« (Šorli 37). Postdramsko gledališče je sicer ohlapno definirana, a sprejeta in široko uporabljena oznaka, ki se je kljub svoji pomanjkljivi teoretski opredelitvi udomačila tudi v znanstvenih krogih.⁴ V monografiji *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories* (2014), v kateri so predstavljeni ključni termini in koncepti za proučevanje scenskih umetnosti, ga Patrice Pavis predstavi kot gledališče, ki je emancipirano od dramskega teksta in uveljavlja odsotnost hierarhije med odrskimi sistemi, in kar je najpomembnejše, uveljavlja odsotnost hierarhije med odrom in tekstom (260). Gre za gledališče, ki ga temeljno zaznamujeta dve načeli: 1. »odtegnitev označevanja« (kot se izrazi Lehmann, 101), to je odmik od reprezentacije oziroma predstavljanja, nadomesti pa ga težnja po prezentaciji oziroma prisotnosti, in 2. »razhierarhiziranje gledaliških sredstev« (Lehmann 105).

Maja Šorli v monografiji *Slovenska postdramska pomlad* (v kateri razišče obdobje razcveta postdramskega gledališča v devetdesetih letih 20. stoletja) začetek postdramskega gledališča v Sloveniji umesti v predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969), oziroma kot se natančneje izrazi:

Kot prvega odmevnega predstavnika slovenskega postdramskega gledališča je mogoče imenovati Gledališče Pupilije Ferkeverk in njihovo danes že dodobra raziskano antologijsko uprizoritev iz leta 1969 *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki*, spektakelski uvod v razcvet postdramskega gledališča pa je odigral *Krst pod Triglavom* leta 1986. (Šorli 37–38)

³ Kot ugotavlja Patrice Pavis, Lehmann prouči spremembo uprizoritvene paradigme in jo utemelji na primerih gledaliških dogodkov in performansov, ki si jih je sam ogledal v sedemdesetih in osemdesetih letih v Nemčiji (zlasti v Theater am Turm v Frankfurtu), na Nizozemskem in v Belgiji (Pavis 262). V knjigi *Postdramsko gledališče* analizira tudi uprizoritve iz drugih držav, med njimi tudi iz Slovenije, in sicer predstave v režiji Tomaža Pandurja in Emila Hrvatina/Janeza Janše.

⁴ O razvoju termina postdramsko gledališče gl. Pavis (258–259), Toporišič (*Ranljivo telo teksta in odra* 89–94), Šorli (40–44), Milohnič (331–332). Lehmannova opredelitev postdramskega gledališča je bila deležna številnih kritik in tudi konstruktivnih dopolnitev. Avtor sam je po izidu knjige korigiral vrsto svojih trditev v člankih in knjigi *Das politische Schreiben* (2012). Kljub temu da postdramsko gledališče izziva in kliče po natančnejši terminološki opredelitvi, je navdve uspešen krovní pojem. Kot ugotavlja Pavis, se po petdesetih letih 20. stoletja, ko je bil iznajden termin »gledališče absurda«, do devetdesetih let, ko je Lehmann konceptualno osmislil »postdramsko gledališče«, ni pojavil noben tako prodoren termin, ki bi zajemal veliko večino eksperimentalne gledališke produkcije.

Na osnovi podatkov, ki jih prinaša Jesenkova knjiga *Rob v središču*, je mogoče nekatere značilnosti postdramskega gledališča prepoznati že pred letom 1969, in sicer v izbranih uprizoritvah, ki jih je v Eksperimentalnem gledališču režirala Balbina Baranovič.

O postdramski zastavitvi njenega gledališča kot gledališča »po« dramati oziroma onkraj tradicionalnega razumevanja dramskega gledališča zgovorno priča že sam izbor uprizorjenih besedil. V repertoarju Eksperimentalnega gledališča (1955–1967) je mogoče izpostaviti štiri prevladujoče sklope besedilnih predlog:

1. priredbe pripovednih del: Zolajevega romana *Thérèse Raquin* v dramatizaciji Marcelle Maurette (1955), Platonovih dialogov *Poslednji dnevi Sokrata* (1957), *Requiema za vlačugo* Williama Faulknerja (1958), v katerem je avtor dramatiziral svoje lastno pripovedno delo in pri tem eksperimentalno s pripovednimi tehnikami ter ustvaril tekst, ki je delno drama in delno roman;
2. dramska besedila, ki zaobhajajo tradicionalno, v aristotelski dramaturgiji utemeljeno absolutno dramo: Goethejev *Faust* (1959), *Mrtvo pismo* Roberta Pingeta (1962), pesniško besedilo v dramski obliki Dylana Thomasa *Pod mlečnim gozdom* (leta 1963 je bila v Eksperimentalnem gledališču na ogled prva uprizoritev te drame v Jugoslaviji);
3. drama absurda: Beckettovi igri *Konec igre* (leta 1969 je bil to slovenski krst in obenem prvi Beckett pri nas) in *O, lepi dnevi* (1964);⁵
4. pesniška dela: uprizoritev poezije Silvija Strahimira Kranjčevića *Vizije*, 1958; uprizoritev Lorcove poezije *Pesem hoče biti luč*, 1960; uprizoritev pesmi socialnega protesta in ljudske vstaje *Kri v plamenih* (uprizorjena ob 20-letnici narodnoosvobodilnega boja leta 1961).

Odtegnitev označevanja

Odmik od reprezentacije oziroma odtegnitev označevanja (kot ena izmed poglavitnih značilnosti postdramskega gledališča) je bila najjasneje razvidna predvsem v načinu igranja. Kot opozarja Lehmann, postdramsko gledališče »ni samo novi način uprizoritvenega teksta (kajšele novi tip gledališkega teksta), marveč je tip uporabe znaka v gledališču, ki obe plasti gledališča temeljito prežame s strukturalno spremenjeno kvaliteto dogodkovnega teksta, ki postane bolj prezenca kot reprezentacija« (105). Načelo, ki vodi k postdramskemu, je strategija odtegnitve označevanju. Ali kot se izrazi Lehmann: »Dovolj je, da moramo dati gledališkemu znakom možnost, da delujejo ravno z *odtegnitvijo* označevanju« (101). To pomeni brisanje intencionalnosti znaka in odvzemanje reprezentacijskega značaja gledališkemu dogodku.⁶

⁵ Uprizorjena je bila tudi drama *Zgodba o živalskem vrtu* Edwarda Albeeja, vendar je bila to edina predstava v Eksperimentalnem gledališču, ki je ni režirala Balbina Baranovič. Režiral jo je Žarko Petan.

⁶ To se v polni meri uresničuje zlasti v primeru t. i. estetike vdora realnega (Lehmann 118–123), na primer v avtobiografskih performansih. Primeri vdora realnega, ki zabrisujejo intencionalnost gledaliških znakov, zasledimo tudi v dramatikah, denimo v opusu gledališča v gledališču Luigija Pirandella.

Odtegnitev označevanja je v Eksperimentalnem gledališču pomenila stremljenje k prisotnosti, ki se je družila s težnjo po avtentičnosti in kar najbolj pristni oživitvi odrskega dogajanja.⁷ Te značilnosti postdramskega gledališča seveda ni mogoče pripisati vsem uprizoritvam v Eksperimentalnem gledališču. Iz kritičnih zapisov in drugih dokumentarnih gradiv (fotografij in pričevanj) je mogoče ugotoviti, da so bile najzorneje izražene v nekaterih uprizoritvah, ki so bile zastavljene kot gledališče v krogu. Krožna postavitev, ki »odrska dela prikazuje publiki z rentgensko močjo, saj se vidi slednja koščica in slednje tkivo, iz katere je delo sestavljeno«, kot se izrazi Jože Javoršek⁸ (nav. po Taufer 21), je pomenila novost, s katero je mogoče doseči avtentičnost prikazanega. Natančneje, šlo je za ponovno odkritje načina predstavljanja v krogu (znanega že v antiki), ki je bilo v petdesetih letih aktualno kot eksperimentalna oblika uprizarjanja tudi v tujini. Balbino Baranovič je na študijskem obisku v Parizu očarala predstava, ki jo je kot gledališče v krogu odigrala skupina iz Filadelfije. Predstava jo je »popolnoma prevzela«, kot je povedala v intervjuju Primožu Jesenku:

[B]ila sem presenečena nad močnim učinkom tega teatra. Ugotovila sem, da se to zgodi zaradi bližine igralca. Ko sem predstavo gledala v drugo, sem se znova počutila neposredno vključeno v dogajanje, ne kot običajno, ko iz parterja gledaš na oder s prostorsko, a tudi z interno človeško distanco. Ko sem prišla naslednji dan preverit izkušnjo, sem ugotovila, da siloviti vtis ni popustil, znova sem začutila isto. Rekla sem si, da bi se to morda dalo preizkusiti pred domačim občinstvom, posebno če se umaknem klasičnim tekstom. (Jesenko 295)

Ob vrnitvi domov je Lojzetu Filipiču, takratnemu umetniškemu vodji celjskega gledališča predlagala to novost. Filipič, ki je bil naklonjen inovacijam, je njeno ponudbo takoj sprejel in tako je leta 1953 v Celju nastala prva uprizoritev v krogu v Sloveniji, psihološka kriminalka Willyja Oscarja Somina *Atentat*.

Dve leti pozneje, junija 1955, je bil kot otvoritvena predstava Eksperimentalnega gledališča uprizojen Zolajev roman *Thérèse Raquin* v režiji Balbine Baranovič. V Slovenskem poročevalcu je bila pred premiero objavljena (nepodpisana) napoved, ki je v predstavitvi značilnosti uprizarjanja v krogu izpostavila prav avtentičnost dogajanja in načina igranja:

[G]ledalci in igralci niso ločeni med seboj, marveč povezani v celoto ... Ta način uprizoritve zahteva od igralca intenzivnejšo koncentracijo in večjo poglobitev v igro, ker ni scenerije in drugih običajnih gledaliških rekvizitov ... igralec (je) edini objekt, ki gledalca zanima. Okolje pa samo zahteva, da je podajanje dejanja *naravno* in *pristno*. (nav. po Taufer 15, poudarila B. O.)

⁷ Premislek o razumevanju prisotnosti, pristnosti in avtentičnosti sem z vidika vprašanja o izvornosti gledaliških dogodkov razgrnila v razpravi »Vprašanje izvornosti: travmatična točka gledališča in performansa na prelomu tisočletja« (Orel 75–96). Služi lahko kot primerjava med uresničevanjem prisotnosti v petdesetih letih 20. stoletja in po letu 1990.

⁸ Tako je Javoršek zapisal v oceni uprizoritve Roussinove komedije *Mož, žena in smrt*, premierno uprizorjeni leta 1956 v Eksperimentalnem gledališču.

Miloš Mikeln je v kritiki opozoril, da v tem gledališču »med igralcem in gledalcem ni rampe (rampa pa pomeni razdaljo). Torej se mora igralec vesti popolnoma *naturalno*, 'neprivzdignjeno« (nav. po Taufer 16, poudarila B. O.). Zato uprizarjanje v krogu »odpravlja 'privzdignjeno igro', prirojeno za galerijo, da igralca razbremeni še zadnje ovire na poti do *naturne, sproščene*, po vsebini prav tako umetniške kot na starem odru, po obliki pa *običajnemu človeškemu govoru in gibanju podobne odrske stvaritve*« (prav tam, poudarila B. O.). Slog igre na krožnem odru je primerjal s filmsko igro, pri kateri gledalcu ne uide »noben drget ustnic, noben pogled« (prav tam).⁹ Potencial avtentičnosti, ki ga omogoča bližina med vsemi prisotnimi oziroma »hotenje po najbolj intimnem zblizanju odrskega ustvarjalca z gledalcem soustvarjalcem« je v gledališču v krogu prepoznal tudi Vasja Predan in novi način igre opisal kot »*intimno, komorno (ne tihotno, marveč preprosto, neposredno), tako rekoč 'domačnostno', 'privatno' igro*« (nav. po Jesenko 397, poudarila B. O.).

Takšne so bile namere Balbine Baranovič, ki so jih kritiki z veliko naklonjenostjo pozdravili. Do njihovih uresničitvev pa so bili prizanesljivi. Če povzamemo z besedami Vasje Predane, je bil to v primeru *Thérèse Raquin* poskus »s polovičnim umetniškim uspehom« (nav. po Taufer 18). Režiji je očital šibkost »v izredno intenzivnem, kompliciranem forsiranju dramatične koncentracije«, igralcem pa »neintimni« način igre, vendar – kot je poudaril – so se mu »marsikdaj izredno toplo izvili J. Hahnova (Thérèse), Maks Bajc (Camille) in zgolj spočetka Lojze Rozman (Laurent)« (prav tam 17–18). Podobnega mnenja je bil Mikeln: novi način igre je v nekaterih prizorih uspelo ujeti Tkačevi, Hahnovi in Rozmanu (prav tam 17). Strategija odtegnitve označevanju je bila sicer programsko vpisana v uprizoritev, vendar je novi način uprizarjanja od vseh ustvarjalcev terjal več vaje in uigranosti.

To jim je uspelo v uprizoritvi Platonovega dela *Poslednji dnevi Sokrata* (1957), ki je bila velik uspeh Eksperimentalnega gledališča, pravzaprav prava uspešnica. Doživela je več kot petdeset ponovitev, kar je izjemno visoka številka, sploh če pomislimo, da je šlo za eksperimentalno uprizoritev. Presenetljivo je, da se je prvi »odmeven – programski, gledališkoeksperimentalni, režijski in igralški uspeh« Eksperimentalnega gledališča (Taufer 22) posrečil na primeru filozofskega dela in ne na primeru Zolajevega romana, ki je z naturalistično zastavitvijo podajanja vsebin predstavljal adekvatno izhodišče za gledališče v krogu. V vlogi Sokrata je nastopil Lojze Potokar in – kot je zapisala Stanka Godničeva – ustvaril »kreacijo, kakršnih v naši gledališki zgodovini še nismo veliko zabeležili« (nav. po Taufer 23). V igri je »razvil presenetljivo obsežno skalo nians, od retoričnih, a stilno pogojenih, antičnih retoričnih učinkov,

⁹ Jože Javoršek je igranje in režiranje v gledališču v krogu prav tako primerjal s postopki pri filmu. V kritiki *Atentata* leta 1953 v Celju je zapisal: »Pod reflektorji igrajo na okrogli plošči igralci. A kje je kamera? Kamera so bleščeče oči številnih gledalcev. Nekatere oči so od igralca oddaljene pol metra (veliki plan), nekatere ga gledajo diagonalno, nekatere so od nje oddaljene spet tako daleč, kot kamera, kadar snema v drugem ali tretjem planu. Zato mora režija s tem novim položajem, ki ga prinaša 'gledališče v krogu' računati, še bolj pa igralec, ki je postavljen dobesedno in od vseh strani pod povečevalno steklo svojega občinstva« (nav. po Jesenko 396).

pa do najbolj rahlih čustvenih odtenkov« (prav tam). O Potokarjevem pristopu k oblikovanju vloge zgovorno priča naslednji odlomek iz intervjuja, objavljenega v gledališkem listu. Sokrat je bil zanj lik, »ki je daleč izven vseh kalupov povprečnosti, nad vsemi zapisanimi sistemi srca in pameti, v pravem pomenu idealni lik, ki je več ko kakšna uspela literarna podoba, saj je istočasno umetniško-literaren in življenjsko pristen in preprost ... to je moja doslej največja vloga. *Ko jo igram, je ne igram: na vse pozabim izven sebe, živim le kot Sokrat*« (nav. po Taufer 22–23, poudarila B. O.). Da ga je zasnoval s »strogim realizmom«, potrjuje tudi Miklavž Prosenč, sicer avtor neprizanesljive kritike v študentski Tribuni.¹⁰ Več o samem načinu igre iz kritik ni mogoče razbrati, a težnja po pristnosti, avtentičnosti Platonovega, Sokratovega in Potokarjevega retorično spretnega in človeško prepričljivega zagovora je iz njih dobro razvidna. Uprizoritev je bila zasnovana kot odrski esej, kar je na slovenskih odrih pomenilo novost, s katero so se – kot ugotavlja Jože Javoršek – ustvarjalci »vključili v splošno smer današnje omike, ki teži v esej« (nav. po Taufer 26). Ni šlo samo za nov način uprizarjanja tragičnosti, ki so jo dotlej oblikovali »z monumentalnostjo, miti, z besedo in filozofsko poetično mislijo« (Taufer 25), temveč za »esejistično gledališče«, ki se postavlja v smer »sodobne esejistične dramatike«, kot se izrazi Javoršek (prav tam 26). V njem je mogoče prepoznati novo odrsko kvaliteto in senzibilnost, ki je naznanila estetiko postdramskega gledališča kot postbrechtovskega, antiiluzionističnega, v ne-več-dramskem besedilu zasidranega gledališča, ki deluje s strategijo zabrisovanja intencionalnosti gledališkega znaka in razhierarhizacije gledaliških sredstev.

Razhierarhizacija gledaliških sredstev

Težnja po razhierarhizaciji gledaliških sredstev je bila dobro razvidna denimo v uprizoritvi Goethejevega *Fausta* (1959). Kot je mogoče razbrati iz zapisa Balbine Baranovič v gledališkem listu, je bila v osnovi zamišljena kot gledališče v krogu. Na premieri v Viteški dvorani Križank sicer ni bila igrana krožno, pač pa so jo kot gledališče v krogu igrali v predverju Križank, ko je bila predstavljena v okviru Ljubljanskega festivala (iz intervjuja s Henrikom Neubauerjem, Jesenko 313). Ne glede na to, kje so bili razmeščeni gledalci, je uprizoritev očitno režijsko stavila na nehierarhično uporabo znakov, raznosmerno razporejenih na odru. Ali kot je izpostavil Venó Taufer: na »kontrastiranje nekakšne odrske teatralike z govorno, besedno askezo pesniškega teksta«¹¹ (31).

¹⁰ Po Prosenčevem mnenju so se na odru režijsko in igralsko »prepletali vsi stili od reinhardtovskega klasicističnega patosa preko romantične vzvišenosti do pri nas modernega antoinovskega realizma« (nav. po Taufer 24).

¹¹ Taufer sicer pravi, da navedena namera Balbine Baranovič iz zapisa v gledališkem listu ni čisto jasna. A na osnovi kritik, pričevanj in fotografij je s precejšnjo gotovostjo mogoče trditi, da je šlo prav za to. To se dobro vidi tudi na fotografiji, posneti na ponovitvi v predverju Križank (gl. Jesenko 184).

Balbina Baranovič je v gledališkem listu zapisala:

Stil naše uprizoritve, ki se v eni smeri približuje epskemu gledališču, naj bi bil artističen in hkrati naraven; *zavestno izkoriščanje nasprotij, združenih v celovitost*, nam je narekovalo umetniško oblikovano stvarnost in naravno umetnost. (nav. po Taufer 31, poudarila B. O.)

V tem je mogoče prepoznati razhierarhizacijo gledaliških sredstev, kot v postdramskem gledališču. Lehmann kot temeljni postopek razhierarhizacije izpostavlja priredno razporejanje gledaliških elementov oziroma paratakso, ki »eklatantno nasprotuje tradiciji« (105). Ta je »dajala prednost hipotaktičnemu povezovalnemu načinu, ki je uravnaval nadrejanje in podrejanje elementov. Pri parataksi v postdramskem gledališču pa elementi niso povezani enopomensko« (prav tam). Paratakso dodatno pojasnjuje s simultanostjo znakov:

Medtem ko se dramsko gledališče loteva razporeditve tako, da so iz množice signalov, posredovanih v vsakem trenutku, vsakokrat izpostavljeni in v središču le nekateri signali, vodita parataksična valenca in razvrstitev k izkušnji simultanege, ki zaznavni aparat pogosto – in kot je treba dodati: s sistematično namero – preobremenjuje. (Lehmann 106–107)

K temu je (v preddverju Križank) prispevala tudi razmestitev gledalcev okrog prizorišča, tako da režija, koreografija in igra niso bile zastavljene frontalno, temveč raznosmerno. Po pričevanju Henrika Neubauerja je ples potekal »vzporedno z dramskim dogajanjem« (Jesenko 313). Skladno z režijskim konceptom so pri modernem plesnem izrazu uporabili »nujno tudi nekatere elemente današnje rock'n'rollovske obsedenosti«, v dogajanje pa vgradili mesta za improvizacijo:

Dopustili smo razne prehode, ki jih je moral vsak igralec – plesalec sam najti, na nekaterih mestih smo predpisali le ritmično osnovo in pazili le na skladnost individualno porojenih gibov. S tem smo hoteli doseči to, da je vsak plesalec čim bolj individualno gradil svoj plesni lik in da je imel vedno manj občutek naučenega in s tem nenaravnega. (Neubauer nav. po Taufer 31–32)

Vilko Ukmar je pri komponiranju glasbe izhajal iz premisleka, »da mora scenska glasba spremljati tok dogajanja in krepiti učinek dramske igre«, pri čemer je abstraktno, »izrazito nenaturalistično« moderno glasbo, ki raziskuje tonske zveze in zvočno materijo, opremil tudi z izrazi čustvene vsebine (Taufer 31). Po presoji Stanke Godničeve igralci »niso teatralno napihovali (teksta), ampak skrbno, z notranjo intenzivnostjo preprosto recitirali« (prav tam 32). Epski, lahko bi rekli tudi romaneskni zamah Goethejevega besedila je bil ustrezna podlaga za »igro z gostoto znakov«, kot bi dejal Lehmann. V postdramskem gledališču se praviloma »kršijo konvencionalizirana pravila in bolj ali manj etabrirane *norme znakovne gostote*« (Lehmann 108). Kršitev lahko poteka bodisi v smeri preobilice bodisi primanjkljaja znakov. *Faust* v režiji Balbine Baranovič je s preobiljem gledaliških znakov kršil oziroma izstopal iz estetike

odrskega realizma, ki je v tistem času prevladovala na slovenskih odrih. Tako je uprizoritev *Fausta* izzivala in obenem segala čez horizont pričakovanja gledalcev.

Postdramsko razhierarhizacijo znakov, ki vključuje strategijo paratakse, simultanosti in igro z gostoto znakov, je mogoče pripisati tudi uprizoritvam pesniških del v Eksperimentalnem gledališču. To so bili večeri poezije, ki so bili kot uprizoritve večinoma prezrti in niso bili deležni kritičnih ocen. O njihovem gledališkem značaju in pomenu zgovorno priča notica, ki je bila objavljena v najavi Kranjčevićeve poezije *Vizije* in pravi, da si »modernega gledališkega življenja v tujini (!) skoraj ni mogoče predstavljati brez negovanja pri nas dokaj zanemarjene gledališke zvrsti: komornih koncertov umetniške besede« (nav. po Taufer 30). Najverjetneje so bile to eksperimentalne uprizoritve »recitacijsko-glasbeno-plesnega značaja«. Tako je odrsko postavitev Lorcove poezije označila Marina Golouhova (nav. po Taufer 35) in verjetno so bile po tem ključu ustvarjene tudi druge uprizoritve poezije. To je mogoče sklepati iz zasedb, saj so pri uprizoritvah pesniških del poleg interpretov – igralcev in plesalcev – sodelovali tudi koreografi (Henrik Neubauer in Kristina Piccoli, sicer stalna sodelavca Balbine Baranovič) ter izvajalci glasbe, ki so v živo spremljali dogajanje na odru. Po vsej verjetnosti je šlo za odrsko priredbo pesmi, plesa in glasbe, urejeno s postopkom simultanosti. Več kot to pa o uprizoritvah poezije ni mogoče reči.

Sklep

Postdramske značilnosti so se v Eksperimentalnem gledališču Balbine Battelino Baranovič kazale v težnji po odtegnitvi označevanja in težnji po razhierarhizaciji gledaliških sredstev, to je v dveh težnjah, ki po Lehmannu temeljno določata postdramsko gledališče. V največji meri sta se uresničevali v uprizoritvah, ki so bile izvedene kot gledališče v krogu. Ta forma je že z »ukinitvijo« rampe med odrom in avditorijem pozivala ustvarjalce k odmiku od reprezentacije in h kar najbolj pristnemu, avtentičnemu prikazovanju dramskega dogajanja. Razmestitev gledalcev okrog krožnega odra pa je zahtevala raznosmerno ureditev gledaliških sredstev, ki jih je režiserka uporabila skladno z načelom paratakse in simultanosti, najbolj evidentno v uprizoritvi Goethejevega *Fausta* (1959). Odmik od konvencije in tradicionalne hierarhije gledaliških znakov je bilo opaziti pri (izbranih) uprizoritvah v vseh štirih izpostavljenih sklopih besedilnih predlog, na katerih so slonele uprizoritve v Eksperimentalnem gledališču: pri priredbah pripovednih del, pri dramskih besedilih, ki zaobhajajo tradicionalno, v aristotelski dramaturgiji utemeljeno absolutno dramo, pri dramah absurda in pri uprizoritvah poezije. Že njihovo vsebinsko in zvrstno poreklo potrjuje premik v postdramsko gledališče kot gledališče »po« dramati. Onkraj tradicionalnega razumevanja dramskega gledališča pa jih je privedla uporaba postdramskih uprizoritvenih postopkov v konceptualni zamisli Balbine Battelino

Baranovič. Prehod v paradigmo postdramskega gledališča je v slovenskih uprizoritvenih umetnostih tedaj začel potekati že v drugi polovici petdesetih let, zagotovo v izpostavljenih obravnavanih uprizoritvah v Eksperimentalnem gledališču (1955–1967), morda pa tudi v uprizoritvah, ki jih je Balbina Battelino Baranovič v tistem času vzporedno režirala na odrih drugih repertoarnih gledališč. A to vprašanje sega že onkraj zastavljenega okvira pričujočega članka in ostaja predmet za nadaljnje raziskave.

- Jesenko, Primož. *Rob v središču: Izbrana poglavja o eksperimentalnem gledališču v Sloveniji 1955–1967*. Slovenski gledališki inštitut, 2015.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003.
- Milohnić, Aldo. »Performativni rez postdramskega gledališča.« *Postdramsko gledališče*, Hans-Thies Lehmann, prev. Krištof Jacek Kozak, Maska, 2003, str. 329–339.
- Orel, Barbara. »Vprašanje izvirnosti: travmatična točka gledališča in performans na prelomu tisočletja.« *Hibridni prostori umetnosti*, ur. Barbara Orel, Maja Šorli in Gašper Troha, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani in Maska, 2012, str. 75–96.
- Pavis, Patrice. »Postdramatic Theatre.« *Performance Studies: Key Words, Concepts, and Theories*, ur. Bryan Reynolds, Palgrave Macmillan, 2014, str. 258–272.
- Šorli, Maja. *Slovenska postdramska pomlad*. Mestno gledališče ljubljansko, 2014.
- Tauber, Veno. *Avantgardna in eksperimentalna gledališča. Živo gledališče III – Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1979*. Ur. Dušan Tomše, Mestno gledališče ljubljansko, 1975.
- Toporišič, Tomaž. *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Mestno gledališče ljubljansko, 2007.
- . *Levitve drame in gledališča*. Aristej, 2008.
- . »Kako zgodoviniti slovensko sodobno gledališče?« *Amfiteater*, letn. 5, št. 1, 2017, str. 106–113.

The Origins of Postdramatic Theatre in Slovenia

Balbina Battelino Baranovič's Experimental Theatre (1955–1967)

Keywords: Slovenian theatre, experimental theatre, postdramatic theatre, theatre in the round, authenticity, Balbina Baranovič

The article claims that the origins of postdramatic theatre in Slovenia can be traced back to the end of the 1950s in the work of the director Balbina Battelino Baranovič. Slovenian theatre historiography obtained a detailed and comprehensive overview of her opus for the first time in 2015 with the monograph *The Edge in the Centre: Selected Chapters from the History of Experimental Theatre in Slovenia (1955–1967)*, written by Primož Jesenko. The present article now brings to Slovenian theatre studies the findings about the characteristics of Baranovič's stagings as characteristics of postdramatic theatre, focusing on an analysis of her work in the Experimental Theatre, established and run by Baranovič in the period 1955–1967. Here, the author understands the director as a forerunner of postdramatic theatre, which – according to the author of the term, Hans-Thies Lehmann – emerged in the 1970s. In contrast, the existing interpretations mark the performance *Pupilija, Papa Pupilo, and the Pupilceks*, created in 1969 by the Pupilija Ferkeverk Theatre as a reference point of its beginning in the Slovenian space.

When discussing the postdramatic orientation of Balbina Baranovič's Experimental Theatre as the theatre "after" drama, that is, beyond the traditional understanding of dramatic theatre, the selection of the texts to be performed speaks for itself. The repertoire was based on texts and plays that can be grouped under four specific categories: adaptations of narrative works; dramatic texts that circumvent traditional, Aristotelian dramaturgy-based absolute drama; absurdist drama; and poetic works. The article examines the characteristics of postdramatic theatre in the light of two tendencies: the tendency to withhold signification and the tendency to dehierarchise theatrical means; concluding that these tendencies were largely realised in the stagings which were performed as theatre in the round. The withdrawal of signification, that is, the shifting away from representation toward the affirmation of presence, is (according to Lehmann) grounded in the obliteration of the intentionality of the sign and in stripping the theatrical event of its representational character. In the Experimental Theatre of Baranovič, this was combined with the tendency for onstage

activity to be as authentic, alive and genuine as possible. This was readily apparent especially in the approach to acting: partly already in the opening performance, the dramatisation of Zola's novel *Thérèse Raquin* (1955), and fully in the staging of Plato's philosophical work *The Last Days of Socrates* (1957), conceptualised as a stage essay, which was a novelty on Slovenian stages. The second highlighted tendency leading to the aesthetic of the postdramatic, that is, the dehierarchisation of theatrical means, was evident from the direction. The author explores it in the case of the staging of Goethe's *Faust* (1959) and analyses it from the perspective of parataxis, namely, a side-by-side arrangement of theatrical elements, which were organised multidirectionally on the stage, according to the principle of simultaneity, but breaking with the convention of the expected density of signs.

The postdramatic dehierarchisation of signs in the Experimental Theatre can be recognised also in the stagings of poetic works. These were experimental performances of a "recital-music-dance nature", in which the poems, the dance, and the music were placed side by side according to the principle of simultaneity. These performances went largely ignored in the daily periodicals and were not critically analysed.

The article concludes that the new stage quality and sensibility, signalling the aesthetic of postdramatic theatre as post-Brechtian, anti-illusionist, no longer dramatic text-based theatre, can probably also be detected in the performances directed during the discussed period of time by Balbina Battelino Baranovič on the stages of other repertory theatres, and calls for further research and analyses.

Translated by Katja Kosi

Gledališki kostum je drugačen od vsakodnevne obleke, zato sta tudi njegov nastanek in skrb zanj del posebnega procesa gledališkega ustvarjanja. Namen članka je popisati zaodrsko delo zaposlenih, povezanih s procesom nastajanja, nošnje in shranjevanja kostuma. Detektiranje in analiziranje hierarhij v institucionalnem gledališču sestavljata glavno razlagalno os članka: na kratko, kako trenutni družbenoekonomski model neoliberalnega kapitalizma oblikuje procese, odnose in načine dela v institucionalnem gledališču.

Ključne besede: kostum, šivilje, garderoberji, garderoberke, kostumografija, institucionalno gledališče

Mateja Fajt je študirala kostumografijo na AGRFT UL in je avtorica več gledaliških in filmskih kostumografij. Raziskuje tudi teorijo kostuma in je svoje prispevke predstavila na mednarodni konferenci Critical Costume (2018) ter objavila v reviji Studies in Costume and Performance in zborniku Performance Costume: New Perspectives, ki je pred objavo.

mateja.fajt@guest.arnes.si

»Šiv ni šiv«

Vloga in pomen dela krojačic, šivilj, garderoberk, garderoberjev in čevljarjev v slovenskem institucionalnem gledališču

Mateja Fajt

Uvod v raziskovanje zaodrja

Gledališka uprizoritev temelji na vidnosti: izpostavljenosti nastopajočih, osvetljenosti odra in medijski opaznosti same predstave. Večine ljudi, ki jo ustvarjajo, pa zunanje oko sploh ne vidi, kaj šele oblice dela, vloženega vanjo. Namen tega prispevka je osvetliti nevidno delo v gledališču in tiste zaposlene, ki ga opravljajo. Zaradi svoje kostumografske izkušnje se zelo dobro zavedam, da je veliko dela spregledanega – tisto, ki ga opravljajo zaposlene in zaposleni v zaodrju, pa je dvojno spregledano, saj ni priznано niti v strokovni niti v umetniški javnosti.

K pisanju tega članka sta vodili dve stvari: prispevek vodilne sodobne teoretičarke kostuma Aoife Monks »In Defense of Craft: A manifesto«, v katerem raziskovalke in akademičarke spodbuja,¹ naj pozornost usmerijo k dogajanju v zaodrju in preizprašujejo ustaljene modele nastajanja in vrednotenja kostuma, ter številni pogovori z Nevenko Tomašević, dolgoletno šiviljo v SNG Nova Gorica, ki se je v življenju popolnoma posvetila gledališkemu kostumu.

Gledališki kostum je drugačen od vsakodnevne obleke, zato sta tudi njegov nastanek in skrb zanj del posebnega procesa gledališkega ustvarjanja. Osnovni premisi tega članka sta, da je vsako oblačilo na gledališkem odru kostum,² ki nastane v delovnem procesu oblikovanja predstave in terja posebno skrb za ohranitev, ter da je delo zaposlenih, ki so vključeni v življenje kostuma v gledališču, nevidno in nizko vrednoteno. S pomočjo

Zahvala: Članek je nastal na podlagi raziskave, ki sem jo opravila v okviru delovne štipendije Ministrstva za kulturo za samozaposlene v kulturi leta 2017.

Avtorica bi se posebej rada zahvalila vsem intervjuvancem in intervjuvankam, ki so s posebno naklonjenostjo in entuziazmom soustvarjali raziskavo.

1 V razpravi poljubno uporabljam tako ženske kot moške oblike, v generičnem smislu kot oblike nezaznamovanega slovnicega spola. Kadar z določeno rabo mislim zgolj na en družbeni spol, to pojasnim.

2 Namen izjavljanja take samoumevnosti je vrednotenje kostuma in dela, če take premise ne bi sprejeli. Marsikdo rad sodi o vrednosti kostuma in (raz)vrednoti delo, vloženo v kostumsko opremo. Ko takšno držo zavzamejo osebe na položajih, lahko to v skrajnih primerih privede do krčenja števila zaposlenih ali do ukinitve določenih tehničnih služb.

obeh premis, ki ju preverjam v članku, lahko razumem tudi delo v gledališču³ nasploh.

Članek je nastal na podlagi raziskave, ki sem jo izvedla med majem in novembrom 2017 ter v kateri sem intervjuvala deset zaposlenih iz treh nacionalnih gledališč (SNG Drama Ljubljana, SNG Maribor in SNG Nova Gorica), Mestnega gledališča ljubljanskega (MGL) in Slovenskega ljudskega gledališča Celje (SLG Celje). Od tega sem štiri intervjuje opravila z garderoberji in garderoberkami, štiri z zaposlenimi v šiviljskih in krojaških delavnicah ter dva s čevljarjema. Omejila sem se na zaposlene v poklicnih institucionalnih dramskih repertoarnih gledališčih, ki imajo stalni ansambel z dolgo tradicijo in vsaj dva zaposlena v garderobi ter vsaj dva v šivalnici.⁴ Pogovore sem opravila s tistimi, ki so v gledališču že dalj časa in/ali so za to temo zanimivi s kakšnega drugega vidika.

Z raziskavo⁵ sem se namenila tudi popisati del zgodovine gledališča in kostuma v slovenskem gledališkem prostoru. Osredotočila sem se na ljudi, ki v umetniškem procesu sodelujejo predvsem obrtniško. Zanimale so me zgodbe in stališča posameznikov, ki sodelujejo v nastajanju in življenju kostuma: od nastanka do nošnje in »upokojitve«. Tako se v prispevku dotikam skoraj vseh področij, v katera so vpeti: od delovnega prostora, v katerem delajo, do interpretacije skic, izdelave kostumov, komunikacije s kostumografinjami, učnega procesa pa do plačilnih razredov, skrbi za fundus in arhiviranje. Želela sem analizirati vse vidike njihovega poklica in vse dejavnike, ki nanj vplivajo. V članku povezujem različne dele, ki skupaj tvorijo sestavljanko gledališkega kostuma: večji del sem namenila insertom iz intervjujev, saj sem želela čim več prostora nameniti mislim, ki so jih zaposleni delili z mano, delno sem uporabila strokovno literaturo o tej temi, delno spomine umetniškega osebja iz slovenskega gledališča pa tudi originalne dokumente. Vse to zato, da bi dosegla zastavljeni namen: »mapiranje posrednih razrednih struktur, ki kažejo, kako so različna dela v gledališču vrednotena in kako se različne vrste delavcev mislijo in razumejo« (Monks 176).

Prav detektiranje in analiziranje hierarhij v institucionalnem gledališču sestavljata glavno razlagalno os članka: na kratko, kako trenutni družbenoekonomski model neoliberalnega kapitalizma oblikuje procese, odnose in načine dela v institucionalnem gledališču. Temu je inherentna hierarhičnost tako na ravni strukture kot tudi na ravni uprizoritve, ki nastane v tem tipu gledališča in ki je kot njegov produkt neizbežno ujeta v omenjene hierarhije. Položaj kostuma v umetnosti in kostumografinje kot umetnice, sodelujoče v predstavah, je znotraj produkcijskega procesa povezan: hkrati

³ Z besedo gledališče v tem članku mislim na institucionalno dramsko repertoarno gledališče.

⁴ Slovensko mladinsko gledališče, Slovensko stalno gledališče Trst, Prešernovo gledališče Kranj, Gledališče Koper ali Mini teater imajo zaposlenega vsaj enega garderoberja ali garderoberko, ki pa opravlja tudi druga dela.

⁵ V proces sem vstopala kot raziskovalka, vendar sem se zavedala, da moje mnenje oblikuje tudi moje subjektivno, kostumografsko predznanje. Sogovorniki so mi zato bolj zaupali, kot če bi bila samo v vlogi raziskovalke, hkrati pa sem tudi sama kdaj padla v past samoumevnosti. Moje predhodno poznavanje dela kostumografov in kostumografinj ter gledaliških hiš, v katerih delajo, in moj položaj kostumografinje sta bila pri tej raziskavi tako prednost kot slabost.

sta podrejena in tudi sama podrejata. Tak hierarhično urejen produkcijski sistem je sestavljen iz »tehničnih direktorjev in garderoberjev, ki so namenjeni služenju in mediaciji vizije kostumografije (ki ji služijo izdelovalci, krojači, barvarji itd.), ki naj bi služila igralčevemu nastopu in režijski viziji in ki naj služi nematerialni iluziji, ki manifestira avtoriteto 'igre/uprizoritve'« (Monks 72). Monks gre še dlje in pravi, da odrska iluzija zanika zaodrje: »[G]re za obliko gledališča, ki se močno opira na konkretne prakse za odrom, medtem ko diskurzivno zatira in zanika njihove konkretne prakse« (prav tam). Poleg tega sta način dela in odnos do dela in delavcev odraz produkcijskih odnosov v kapitalizmu. Ko govorimo o umetnosti (ali o delu v umetnosti), ne moremo ne govoriti o kapitalizmu. Bojana Kunst analizira spremembe v sodobni umetnosti in poudarja, »kako so te spremembe tesno povezane s spremembami v sodobnem kapitalizmu in z vstopom postfordističnih načinov proizvodnje v središče sodobnih načinov proizvodnje« (*Umetnik na delu* 23). V knjigi *Umetnik na delu* se ukvarja predvsem z vprašanjem politične (ne)moči umetnosti, s tem, kako so umetniki vpeti v sodobne produkcijske procese kapitalizma. V tem članku se ne ukvarjam z umetniki delavci, ampak z obrtniki delavci, ki delajo za umetnike delavce. Če se je v zadnjem desetletju govorilo predvsem o prekarnosti dela in delavcev ter delavk na področju umetnosti in kulture, pa se v tem članku obračam k tistim delavcem in delavkam, ki so redno zaposleni v javnih institucijah. To pa ne pomeni, da niso podvrženi načinom dela in misli, ki jih oblikuje kapitalizem. Kunst zapiše: »Umetniške odločitve, načini in estetske značilnosti umetniškega dela so tesno povezani s pogoji njegove produkcije, načini, kako delamo, pa se globoko zajedajo tudi v samo formo umetniškega dela« (118). Umetniške institucije so vpete v sodobne načine ekonomske produkcije, saj so pomemben in aktiven del preobrata v prekarno in fleksibilno delo (prav tam). Tovrstno fleksibilno, mobilno, performativno, simultano in nestalno delo je značilno za postfordistični način proizvodnje. Zaposleni v gledališču – to v nadaljevanju članka tudi dokazujem – so temu podvrženi posredno; prek praks, ki jih v njihovo delovno okolje vpeljujejo umetniki, s katerimi delajo, in vodstvo, ki definira potek dela.

O pokazateljih takega načina produkcije v institucionalnem gledališču govori članek Zofie Smolarske »Institutional Gastroscopy: Publicly Funded Theatre in Poland, Diagnosed by Its Craftspeople«, na katerega se v nadaljevanju večkrat sklicujem, saj podobno črpa iz lastne raziskave med zaposlenimi obrtniki in tehniki poljskih javno financiranih gledališč, pri tem pa izpostavlja diskrepanco med politično držo umetnikov in vodstvu gledališč ter njihovim odnosom do zaposlenih. Tako kot Kunst tudi Smolarska opaža prisotnost postfordističnega načina dela na tem področju. Na Poljskem so v času tranzicije gledališča potihoma začela uvajati tak model s tem, ko so fragmentirala produkcijo in najemala storitve zunaj hiše (*outsourcing*) z namenom zmanjšanja števila zaposlenih (prav tam). Smolarska trdi, da so poljska javno financirana gledališča prešla s fordističnega modela na postfordistični oziroma da delujejo kot nek (neposrečen) hibrid obeh modelov, v katerem so zaposleni »ostanek

starega fordističnega modela« (prav tam). Ta trk dveh različnih modelov oziroma prehajanje na sodobni način dela je prisotno tudi v obravnavanih slovenskih gledališčih: tudi tu se zanaša na delo zunanjih izvajalcev, na povečevanje deleža projektnega dela honorarno najetih umetnikov, prihaja do kompresije produkcijskega časa, povečuje se število predstav in dogodkov ter zmanjšuje pomen zaposlenih v delavnicah.

Razvoj kostumografije in z njo povezanih poklicev

Kratek vpogled v zgodovino kaže, da so se skladno s političnimi in ekonomskimi okviri družbe spreminjale tudi ideje in prakse dela v gledališču. Najprej je treba poudariti, da je na nastanek obravnavanih poklicev vplival razvoj institucionalnega repertoarnega gledališča in kostumografije. Fragmentacija dela, predvsem pa delitev dela na umetniško in obrtniško, je rezultirala tudi v sistemu zaposlovanja v gledališču, kot ga poznamo danes. »Z ustanovitvijo Dramatičnega društva 1867 se začne na Slovenskem proces institucionalizacije slovenskega gledališča. [...] Ob tem, ko gledališče dobi svoja stalna sredstva, stavbo, umetniško in tehnično osebje, ko ima svoje vodstvo in upravo, postane v njem pomembna organizacija dela« (Lukan, »Gledališče in disciplina« 101).

Proces rojevanja kostumografije kot umetniške veje in obrtniške dejavnosti je bil postopen in kostumografinje kot umetniške sodelavke nastopijo kasneje. Igralci in igralko so v obdobju postopne profesionalizacije gledališča, na Slovenskem na prelomu iz 19. v 20. stoletje, sami poskrbeli za kostume. Ivan Cankar takole piše o delavniku igralko Josipine Kreisove leta 1907: »Gospa Kreisova je imela v petek vajo od druge do pete ure. Od petih do sedmih je vadila ples, od sedmih zvečer pa do štirih zjutraj je šivala kostume za Jacinto, od štirih zjutraj do devetih dopoldne se je naučila tekst svoje vloge« (Pušić, »Umetniki, bohemi« 84). Ta prepuščenost samim sebi je po analizi Barbare Sušec Michieli proizvedla tudi neenakost, saj so igralko za svoje kostume morale odšteti več denarja kot moški kolegi (prav tam 88).

Gledališče se je v obdobju modernizacije fragmentiralo, zaprlo v umetniški svet in doseglo vse večjo specializacijo zaposlenih. »V prvi polovici dvajsetega stoletja scenograf in kostumograf nista bila ločena poklica, avtorji scene in kostuma so bili eminentni slikarji« (Bakal, »Sto godina hrvatske scenografije« 15). Podobno trdi Ana Lederer, teatrologinja in nekdanja ravnateljica Zagrebškega HNK, ko obravnava zgodovino gledališča na Hrvaškem: »[K]onec tridesetih let se je začela postopna delitev scenografije in kostumografije na dva neodvisna umetniška poklica, razvilo se je njihovo sodelovanje pri oblikovanju likovne podobe predstave, ki se je krepilo v štiridesetih in doseglo vrhunec v petdesetih letih« (»Hrvatska scenografija« 53). Proces delitve dela znotraj gledališča se je nadaljeval in kostumografija postane avtonomno umetniško področje znotraj uprizoritvene (in filmske) umetnosti.

Danes se delo v gledališču deli po kartezijansko na um in telo, torej na tiste, ki mislijo, in na one, ki fizično izvajajo. Gledališča delijo ljudi na delavce, ki pripravljajo uprizoritev, torej na t. i. tehnični kader, ki je redno zaposlen, in na umetniške kadre, ki se med gledališči menjujejo kot samostojni zunanji umetniški sodelavci.⁶ Ta ločitev na umetniško in tehnično osebje je bila še pred kratkim drugačna.⁷ Kostumografinje so se namreč v slovenskem gledališču začele zaposlovati po vojni: Drama SNG v Ljubljani je med letoma 1946 in 1963 zaposlila kostumografinjo Mijo Jarc, leta 1954 pa kot zadnjo Alenko Bartl. V SNG Maribor je bila od leta 1955 zaposlena Vlasta Hegeđušić. V Slovenskem stalnem gledališču Trst je bila zaposlena Marija Vidau, ki je bila sprva (1966) zaposlena kot šivilja in garderoberka, nato pa je opravljala delo hišne kostumografinje. Tako je med drugim »šivala svoje kostume ter uresničevala zamisli gostujočih kostumografov« (Kravos, *Aplavz tržaškemu gledališkemu ansamblu* 228–29).

Iz dokumentov o zaposlitvi Mije Jarc je razvidno, da je bilo njeno delovno mesto med umetniškim osebjem sprva (med letoma 1946 in 1959) navedeno kot »kostumerka« (ali »osnutkarica kostumov«) oziroma sta se ta termina v različnih dokumentih pojavljala izmenično. Šele leta 1960 se v zapisih o honorarnem angažmaju in kasneje ob njeni razrešitvi zapiše termin »kostumograf«. Takrat pa delitev dela ni bila absolutna in Tone Pavček se tako spominja njenega angažmaja v začetkih Slovenskega mladinskega gledališča:

Mija je bila skromna, tiha gospa. S krojačem in mojškro je šla izbirat blago, pomagala pred premiero v šiviljski delavnici ali v garderobi pri zadnjih popravkih in izboljšavah, znala je prijeti tudi za čopič in pomagati barvati kulise, ni pa znala ne zahtevati in ne računati honorarja; ni spraševala, kaj ji bomo dali, dajala je ona nam. (Pavček, »Pionirska doba Mladinskega gledališča« 58)

Alenka Bartl je bila zadnja zaposlena kostumografinja, ki pa je bila odpuščena zaradi upravljalvske politike tedanjega vodstva ljubljanske Drame. Kot navaja Terkman: »V začetku šestdesetih let minulega stoletja je postala (nemara sploh edina) žrtev 'reformističnih' popadkov pokojnega Bojana Štiha v ljubljanski Drami, ki je hotel, naj vsi stalni režiserji, scenografi in kostumografi v Drami ne bi bili več redno angažirani, češ da bi to pripomoglo k njihovi večji fluktuaciji po vsej Sloveniji, s tem pa tudi večji kvaliteti in ustvarjalni rasti celotnega slovenskega gledališča« (»Alenka Bartl« 8). Njegov načrt se po Terkmanovih zapisih neposredno ni uresničil, si je pa Bartlova poiskala novo redno zaposlitev na Šoli za oblikovanje v Ljubljani.

⁶ Kunst opozarja, da je tranzicijska birokracija spremenila poimenovanje umetnikov iz »neodvisne osebe« v »samozaposleni«. Ta terminologija po njenem mnenju že postavlja umetnika iz sfere javnega, neodvisnega delovanja v sfero zasebne ekonomije (*Umetnik na delu* 123).

⁷ O spreminjanju kategorizacije različnih poklicev v gledališču Lederer navede primer iz obdobja, ko so scenografe kategorizirali kot del gledališke uprave: »Za razliko od garderoberjev v devetnajstem stoletju, ki so bili smatrani za tehnično in/ali pomožno osebje, so bili Branimir Šenoa [opomba MF: slikar in scenograf] in njegovi nasledniki po odprtju mesta stalnega scenografa navedeni kot člani gledališčne uprave skupaj z upravnikom in ravnateljem gledališča, medtem ko je umetniški poklic ostal rezerviran za scenske performerje – igralce, pevce in plesalce« (»Hrvatska scenografija« 53).

Delo krojačic, šivilj, garderoberk, garderoberjev in čevljarjev

V nadaljevanju najprej predstavim specifiko dela v krojačnicah in šivalnicah, zatem garderoberk in garderoberjev, nato obe skupini obravnavam skupaj v odnosu do sprememb na delovnem mestu, na koncu pa posebej obravnavam še delo čevljarjev. Analiziram odnos med zaposlenimi in kostumografi, pri čemer se osredotočim predvsem na spremembe v njihovem delu. Raziskujem, kako sta se način dela in vloga kostuma spremenila v času njihovega življenja, kakšni so bili kostumografski načini in pristopi nekoč in danes, kakšen odnos imajo do kostumov ter predstav, kako vidijo sebe in svoj poklic ter ali in kako hranijo skice, materiale in kostume iz starih predstav. Zanimajo me vsi vidiki življenja kostuma v gledališču, za katerega skrbijo zaposleni: ne le operativni del njihovega poklica, temveč predvsem njihov pogled na delo, ki ga opravljajo.

Šivilje in krojačice

Intervjuvala sem štiri, ki so zaposlene v štirih različnih gledališčih. Njihove izobrazbe so šivilja, konfekcijski modelar, obrtni konfektionar in diplomirani inženir tekstilstva, v gledališču so zaposlene 5, 18, 22 in 40 let.⁸ Prej so delale v zasebnih delavnicah ali obratih (Ideal, Vezena Celje, Thaler, Mura, Nes).

Zagate s terminologijo

Najprej bom nekaj besed namenila problematiki terminologije, ki ni lastna samo zaposlenim v gledališču, ampak tudi zunanjim krojačnicam oziroma šivalnicam. Tradicionalno izdelovanje zahteva drugačno znanje za izdelavo oblačil za moške kot za ženske. Poimenovanje poklicev, povezanih s tem področjem, pa povzroča nemalo zagat. Termin »krojač« se v pogovornem jeziku uporablja samo v moški obliki, termin »šivilja« pa je rezerviran za ženske.⁹ Gre za vrsto posrednega, zgodovinsko zakoreninjenega jezikovnega seksizma, ki izvira še iz časov, ko je bil krojaški poklic zahtevnejši in bolj plačan, šiviljski pa manj zahteven in slabše plačan.

Podoben vzorec naslanjanja na pretekle prakse vidimo tudi v uradni knjižni terminologiji. Sledeč SSKJ, moški kroji za moške, ženska pa za ženske: krojač se »poklicno ukvarja s krojenjem in šivanjem zlasti moških oblek«, krojačica pa se »poklicno ukvarja s krojenjem in šivanjem ženskih plaščev in kostimov«. Takšna jezikovna diskriminacija se pojavlja tudi v enem izmed obravnavanih gledališč, kjer je

⁸ Vse navedbe in podatki na podlagi intervjujev so bili zbrani od maja do novembra 2017.

⁹ Več o vprašanju spola zaposlenih pišem v razdelku Feminizacija poklica.

krojaška delavnica (torej za moške kostume) ločena od šiviljske delavnice (za ženske kostume). V pogovornem jeziku se izraza »šivilja« in »krojač« napačno uporabljata kot sopomenki, to pa se odraža tudi v *Gledališkem terminološkem slovarju* (2007). Šivilja je »izdelovalka zlasti ženskih gledaliških kostumov (angl. *seamstres, sticher*)«, krojač pa »izdelovalec zlasti moških gledaliških kostumov (angl. *cutter*)« (181). Dodajanje angleških terminov samo pogloblja problematično enačenje teh slovenskih terminov, saj tudi v angleško govorečem gledališkem okolju *cutter* in *seamstres* naslavljata različni delovni mesti. Prvo označuje polaganje in urezovanje krojev na blago, medtem ko drugo združevanje teh krojev, torej šivanje. V slovenskem jeziku izraz šivilja stereotipno povezujemo z žensko obliko in nima moške ustreznice, ki bi na konotativni in denotativni ravni nosila isti pomen. V praksi ženske naslavlajo kot šivilje in moške kot krojače: poimenovanji pa ne zadevata samo dveh različnih delovnih mest, temveč tudi poklica z različnim družbenim ugledom. Šiviljo povezujemo s skoraj hišnim opravilom, ki pritiče ženski, medtem ko krojač nosi prizvok prestiža, elegance in strokovnosti, ki pritičejo moškemu.¹⁰

V slovenskih gledališčih zaposlene v delavnicah tako krojijo kot šivajo.¹¹ V zelo obsežnem zborniku *50 let MGL* (2001) je najti naslednje poklice: ženske so zaposlene kot šivilja, šivilja – vodja, šivilja modelarka, šivilja modelarka – vodja, krojačica, krojačica modelarka, krojačica modelarka – vodja, vodja ženske krojačnice in vajenka v ženski krojačnici. Moški pa kot krojač, krojač – vodja, krojač modelar – vodja in vodja moške krojačnice (Klabus Vesel, 151–62). Če so v praksi ženske zavzele tudi krojaška dela, pa v tem zborniku ni podatka za moškega, ki bi opravljal »nižje« – šiviljsko delovno mesto.

Različno se naslavlajo tudi njihovi prostori: krojačice in šivilje delajo v šiviljski delavnici, vodja šivilj in vodja krojačev v prikrojevalnici, krojači v krojaški delavnici, ločene so tudi delavnica, krojaška delavnica in šiviljska delavnica. Prostori, v katerih delajo garderoberke in garderoberji, se ločijo po spolu igralcev: na vratih piše »garderoberke – likalnica«, »garderoberji – likalnica«¹² ali pa uradnega naziva za te prostore ni (Kavčič, osebna komunikacija; Bizjak, osebna komunikacija). Pogovorni jezik je seveda manj rigidni in poenostavlja imena tako za prostore kot za zaposlene.¹³

10 Zunaj gledališča se pojavljajo tudi drugi izrazi. Zavod Republike Slovenije za zaposlovanje tako uvaja termin šiviljec, ki pa v praksi ni v uporabi. Srednja poklicna in strokovna šola Bežigrad v Ljubljani pa namesto nekdanjega programa šivilja - krojač izvaja program *izdelovalec oblačil*.

11 V opisu del v *Gledališkem ateljeju* in v notranjih dokumentih SNG Maribor se navaja tudi izraz *organizator kostumske opreme*, vendar brez opisa delovnega mesta.

12 SNG Drama Ljubljana celo uporablja termin »moška in ženska krojačnica« za označevanje prostorov dela moške in ženske garderobe. Skleпам, da se je poimenovanje ohranilo iz časov, ko gledališče ni imelo Gledališkega ateljeja in so bili prostori uporabljeni v skladu z imenovanjem.

13 Iztok Vadnjal, vodja sektorja tehničnih služb v SNG Drama Ljubljana, me je opozoril na primer iz prakse, ko vodja predstave po zvočniku kliče garderobersko službo glede na spol igralca oziroma igralke. Tako za pomoč igralci kliče »garderoberka ... za to in to ...« in za pomoč igralcu »garderober ... za to in to ...« ne glede na spol zaposlene garderoberke ali garderoberja. V praksi se torej uporablja delitev garderoberske službe glede na spol igralca.

Poklic šivilje in krojačice v gledališču

Ta poklic zajema širok spekter del, ki se razlikujejo glede na velikost gledališča oziroma število zaposlenih v posamezni krojačnici ali šivalnici. Večje šiviljsko-krojaške delavnice si lahko privoščijo večjo delitev dela, medtem ko v manjših šivilja opravlja vse korake do končne izdelave kostuma (od začetnega pogovora s kostumografom, krojenja, izdelave, pomerjanja,¹⁴ korektur do kostumske vaje z izdelanimi kostumi). Ne gre pa samo za znanje, temveč tudi za »občutek«, trdi vodja ženske krojačnice MGL. Njeno delo zajema »najprej seveda pogovor s kostumografi – razumeti moraš skice, moraš jih znati prebrati. Potem je to treba spraviti na kroj, se pravi risanje krojev, krojenje, šivanje, 'probe' ... Moraš znati narediti torbico, klobuk ... Tudi lutke se delajo, pa včasih maskote.«

Vodja moške krojačnice v SNG Maribor, ki vodi kolektiv z več zaposlenimi, pravi:

Potem ko mi kostumografi predajo skice, določim, koliko blaga je potrebnega za kostum. Glede na skice nato izrežem in pripravim kroje, jih priredim po velikosti igralcev in pevcev, se pravi kroje zgradiram, jih zmodeliram, da je obleka taka, kot mora biti, potem izrežem iz blaga in odnesem našim v šivalnico, da to sestavijo do prve 'probe'. Te imamo z igralci, takrat določimo še kakšne spremembe, potem dam dalje in nadzorujem delo do končne izdelave kostuma. Takrat predam vse kostume v garderobo in kostumska 'proba' se lahko začne.

V Drami, Operi in baletu ter Simfoničnemu orkestru SNG Maribor so zaposleni vodja šivilj in vodja krojačev, po štirje pa so zaposleni v šiviljski in krojaški delavnici, skupaj torej deset ljudi.

Glavne razlike v primerjavi z njihovimi prejšnjimi zaposlitvami so krojenje in šivanje historičnih oblačil, ročno delo, raznolikost samih oblačil in delo s kostumografinjami in kostumografi znotraj umetniškega procesa. Ena izmed šivilj SLG Celje to utemeljuje takole: »To je čisto drugo delo in narediti moraš točno tako, kot kostumograf reče, ne tako, kot smo se učili v šoli ali kot je prav po kroju. Biti mora tako, kot on reče: če naj bo šiv povprek, mora pač biti povprek.«

Šivanje ali krojenje pa nista edini obliki dela v krojačnicah in šivalnicah, saj so za nastanek kostuma pogosto potrebne še druge tehnike. Med njimi sta pogostejši barvanje in patiniranje oziroma staranje. Te postopke izvajajo bodisi zaposleni v krojaških, scenskih ali rekviziterskih delavnicah bodisi kostumografi sami. Praksa barvanja in staranja je v vsakem gledališču drugačna tudi zaradi (pomanjkanja) prostorov, namenjenih tej dejavnosti.

¹⁴ V pogovornem jeziku se običajno uporablja izraz 'proba'. Tako se tudi vaji z končnimi kostumi na odru reče kostumska proba. V nadaljevanju so odgovori sogovornikov lektorirani, pri določenih izrazih smo obdržali pogovorno gledališko govorico.

Tiho znanje v krojačnicah in šivalnicah

Znanje zaposlenih v krojačnicah in šivalnicah temelji na obrtniškem znanju določenih tehnik, vendar je to le osnova. Gre za t. i. implicitno oziroma tiho znanje (*tacit knowledge*), ki ga znanstvenik in filozof Michael Polanyi opredeli kot osebno znanje, pridobljeno iz izkušenj. Njegovi nosilci ga jemljejo kot samoumevnega in ga težko definirajo ali posredujejo na formalen način (3–8).

V krojačnicah in šivalnicah je pomemben dejavnik zagotovo učenje poklica: ne le sama izobrazba, ampak predvsem na delovnem mestu pridobljeno znanje in izkušnje. Večina intervjuvank pred zaposlitvijo v gledališču ni imela izkušenj dela s kostumi, kostumografinjami in kostumografi, igralskim ansambлом, ampak s konfekcijskimi oblačili ali z delom pri zasebniku. Zaradi posebnosti dela, ki poleg tehničnega znanja zahteva tudi določeno mero inovacije, razumevanje umetniškega procesa in komunikacijo s kostumografi, sta uvajanje na delovno mesto in predaja znanja neobhoden proces. Vendar gledališča, tako intervjuvanke, tej fazi ne posvečajo posebne pozornosti. Po navadi gre za generacijsko menjavo: ob upokojitvi nastopi nova oseba, ki so ji predane operativne osnove. Edina izjema je intervjuvanka, ki je v gledališču eno leto delala skupaj z dolgoletnim krojačem, preden se je ta upokojil.

Vrzel med predznanjem in zahtevami delovnega mesta se zapolni v procesu neformalnega učenja. V kostumskih krojačnicah poteka neformalen prenos znanja s kostumografov na zaposlene in od teh naprej na nove kostumografe. Ta krogotok je dragocen za vse udeleženske procesa in bogati znanje, ki ga ni mogoče pridobiti v drugih institucijah. Zaposlenim v krojačnicah in šivalnicah pride prav tudi tovrstna literatura: tam je pogosto najti velike kupe revij s kroji in knjige s historičnimi oblačili. Vodja ženske krojačnice MGL takole opiše svoj proces učenja dela v gledališču, ki se je začel s šiviljo, ki se je upokojila in zapustila tudi več uporabnih knjig.

Še danes včasih odprem knjigo in preverim, kako je bilo leta 1800, kako so bili kroji razrezani. Večinoma sem se pravzaprav sama učila, ona mi je dala neko osnovo in pokazala nekaj stvari – ampak to je vedno počela brez ljubezni. Moram pa reči, da sem se tudi od kostumografov dosti naučila, tako in drugače: recimo Alan [Hranitelj, op. MF] mi je prinesel kakšno knjigo in sva jo skupaj predebatirala, nakar sva se pozanimala na internetu in skupaj ugotovila: Aha, tako je bilo, pa tako, pa tako. To je bilo v primerih, ko je bilo treba delati obleke iz starih časov, rekonstrukcije.

Odnos s kostumografi in kostumografinjami

Najtesnejši sodelavci zaposlenih v gledaliških krojačnicah in šivalnicah so kostumografi in kostumografinje. V začetnih fazah raziskave sem se najbolj posvetila

prav temu odnosu: zanimalo me je, kako ga doživljajo zaposleni, kako poteka pretok informacij in kakšni so izzivi dela.

Sogovornice jih vidijo kot tiste, ki prispevajo idejni del: »[S]aj v bistvu so tako ali tako glavne zamisli: te se potem že nekako spravijo s papirja na material, pa na osebo, na lik,« pravi šivilja SLG Celje. Podobno razmišlja intervjuvanka iz SNG Nova Gorica: »[K]ostumograf poda idejo in naša naloga je, da jo čim boljše izvedemo, da je videti tako, kot si je zamislil. Z enim boljše sodeluješ, se ujameš, z drugim manj.«

Vodja moške krojačnice SNG Maribor tako opiše delo s kostumografi:

Prvič se sestanemo takrat, ko kostumograf preda skice. Dogovarjamo se, kaj bi na primer lahko znova uporabili, predelali, vzeli iz fundusa, da bi bilo podobno novemu kostumu. Potem se določi, kaj se bo šivalo, pa metraža, torej poraba blaga. Po navadi nam predajo dobre skice, najrajši pa imamo tiste tehnično opremljene, da se natančno vidi, kje bo kakšen gumb, všitek ipd. Kasneje se kostumografi oglašajo pri nas in spremljajo naše delo – eni malo več, drugi malo manj – in načeloma, če je delo dobro predano, tudi sami dosti naredimo. Pri 'probah' pa je zraven kostumograf, pove, s čim je zadovoljen in s čim ne, o tem se z njim pogovori tudi režiser, potem pa kaj spremenimo.

Vrsta in količina dela sta odvisni od kostumografov. Čeprav so zaposleni v krojačnicah in šivalnicah pod okriljem tehničnega direktorja oziroma vodstva gledališča, pa njihovo delo definira zunanji, menjajoči sodelavec. »Ko je kostumograf v hiši, je tvoj šef kostumograf. Njega je treba poslušati« (šivilja SLG).

Pri delu s kostumografi je najpomembnejša komunikacija: »V pogovorih s kostumografi moraš vzpostaviti dober stik in dejansko, če je kemija v redu, se v šivalnici naredi to, kar kostumograf želi. Če tega ni, če ne prideš v glavo kostumografa, ne bo dobrega sodelovanja in tudi rezultat ne bo dober« (šivilja SNG Nova Gorica). »Priti v glavo kostumografa« je tisto, kar Madeline Taylor (*The mechanics of creative collaboration*) definira kot skupni estetski jezik (angl. *shared aesthetic language*), ki ga oblikovalec in tehnolog v produkcijskem procesu ustvarita prek vizualne, verbalne in gestične komunikacije. Na podlagi tega dialoga tehnolog sprejme estetske in tehnične odločitve, ki gradijo in dodatno pojasnjujejo začetne ideje in podobe.

Komunikacija ni le orodje predajanja tehničnih navodil, ampak način angažiranja zaposlenih. Proces sodelovanja in nenehne prisotnosti razlikuje med zaposlenimi v gledališču in zunanjimi izvajalci. Šivilja SNG Nova Gorica takole opiše svoje delovanje in razumevanje lastne pozicije v procesu nastajanja predstave.

Ko mi nekdo reče: Rabim prt! odvrnem: Kakšen prt, za kaj? Kje bo? Vedno sprašujem, ljudje pa se jezijo: Kaj te pa briga, rabim prt ... A niso vsi prti enaki! Kostumograf mora poznati tudi sceno, barve, luči ... Če šivilja ve, kaj dela, tudi lažje sodeluje. Zdi se mi, da se zdaj pričakuje samo, da si delavec ... Šiv ni šiv! Šiv od zavese ni šiv od obleke. Za obleko je drugačen kot za kostum. V pogovoru s kostumografom izveš, kako ga bo igralec nosil,

kje bo všitek, kje bo zadruga, ali se bo slekel, ali bo viden ali skrit, ali je bila v tistem času zadruga taka ali drugačna ... Toliko drobnih stvari je treba doreči. Konec koncev moraš nenehno spraševati. Z leti se tega navadiš. Tega pa v šoli ne učijo.

Garderoberji

Opravila sem intervjuje s štirimi garderoberji (dvema garderoberkama in dvema garderoberjema) iz dveh gledališč, dva med njimi sta bila tudi vodji garderoberske službe. Njihova izobrazba je pete ali nižje stopnje (konfekcijski modelar, konfekcijski tehnik, kemijski procesničar).

Termin »garderoberka« ali »garderober« v *Gledališkem terminološkem slovarju* označuje dva različna poklica: »1. uslužbenec, ki skrbi za kostume in pomaga nastopajočim pri oblačenju ang.: *dresser*, fr.: *habilleur*, 2. uslužbenec, ki prevzema, hrani in vrača oblačila gledalcem« (66). Uprave gledališč uporabljajo bolj specifičen termin, in sicer »scenski garderober«, vsaj sodeč po razpisu za delovno mesto v SNG Drama Ljubljana (2016). V njem sta zahtevana štiriletna srednja šola ustrezne smeri in izvajanje naslednjih nalog: »priprava kostumov za predstave; razporejanje kostumov po garderobah; oskrba nastopajočih s kostumi in pomoč pri oblačenju; pomoč pri montaži in snemanju kostumskih dodatkov; manjša sprotna popravila kostumov; priprava kostumov za transport; vzdrževanje in hramba kostumov; predelava in popravila kostumov po potrebi in opravljanje drugih del in nalog po nalogu neposredno nadrejenega oziroma ravnatelja«. Vodja garderobe pa dodatno skrbi še za »organiziranje in vodenje garderoberske službe« (prav tam). V *Disciplinarnem redu slovenskega gledališča* iz leta 1902, ki ga Lukan opredeljuje kot »slikovit dokument, ki zastavlja trdne oporne točke za profesionalizacijo slovenskega gledališča«, lahko beremo takratni odnos do njihovega dela (»Gledališče in disciplina« 102). Poimenujejo se s podobnim, a rahlo drugačnim terminom.

Garderobar ima dolžnost shranjevati, urejati, popolnovati, popravljati in razdeljevati gledališko garderobo. Brez dovoljenja vodstva ne sme izposoditi nikomur ničesar iz garderobe. Jamčiti mora za garderobo v vsakem oziru. Poleti mora stare kostume popravljati in šivati nove. Pred predstavo mora garderobar izročiti garderobo vsaj uro pred začetkom. Garderoba mora biti čista, cela in prava. Ako izroči garderobar članom zamazano ali raztrgano garderobo, ga sme vodstvo kaznovati z globo 1 do 2 K. Vsako jutro po predstavi mora garderobar zložene kostume spraviti zopet v garderobo. Paziti mora garderobar tudi na to, da člani garderobe s šminko in drugim ne umažejo. Ako se zgodi to vendarle, mora na to opozoriti vodstvo. (prav tam 126)

V nadaljevanju intervjuvani garderoberji in garderoberke predstavljajo svoj pogled na svoje delo, njegov obseg in spremembe, ki so se zgodile v času njihove zaposlitve.

Delo v garderobi

Zaposleni so že vrsto let: garderoberki po 13 in 17 let, garderoberja pa 35 in 36 let.¹⁵ Večina je imela predhodne izkušnje, povezane s sedanjim delom (v zasebnem salonu, kot telefonist, nabavni referent in vodja fundusa v gledališču). Vse so na delovno mesto uvajali takrat zaposleni v garderobi. Kot specifiko poklica navajajo odnos do gledališča. »Izhajamo iz tega, da moraš gledališče in umetnost najprej imeti zelo rad, da lahko karkoli delaš za odrom. Naš poklic garderoberja je absolutno tak kot poklic neke Ivy, služkinje iz nadaljevanke,« pravi garderober SNG Drama Ljubljana. Lastno delo pred, med in ob zaključku predstave opiše takole: »Kdaj mi je v gledališču najlepše? Pol ure pred predstavo. Ko je vse nared, ko smo vse dogovorjeni in je v tistem trenutku vsak na svojem mestu. Nič več zafrkavanja!« O predstavi pa: »Najbolj napet čas je sama izvedba predstave. Za garderoberja je zelo naporna, saj imaš določenih 40 sekund, v katerih se mora igravec preobleči.« Poseben je tudi zaključek predstave: »Vsa ta leta sem gledal aplavz in to je najlepši del moje službe. Na koncu stati ob zavesi in gledati igralce, kako se klanjajo, slišati ta aplavz – to je to. Nikoli nisem želel stati na odru, to se mi ne zdi pomembno. Vedno sem se dobro počutil za odrom.«

Posebnost garderoberskega poklica, po kateri se ta razlikuje od poklicev v gledaliških krojačnicah in šivalnicah, je zahteven urnik, saj delajo v času vaj (od zjutraj do zgodaj popoldne in od zgodnjih do poznih večernih ur) ter v času predstav (večinoma zvečer, otroške čez dan in za konec tedna, poleg gostovanj po Sloveniji in tujini). Prav urnik v gledališču je – tako garderoberka SNG Drama Ljubljana – zelo drugačen od tistega na njenem prejšnjem delovnem mestu v zasebnem salonu: »Ko sem bila zasebnica, sem hodila normalno spat, imela sem normalen bioritem. Tukaj pa bioritma nimaš oziroma je drugačen, ogromno je mednarodnih gostovanj.« Eva Tomašević Barič v diplomskem delu *Novogoriško gledališče od amaterskih začetkov do gledališča nacionalnega pomena*, ki popisuje zgodovino novogoriškega gledališča, opazi podobno:

Delo v gledališču je specifično. Tehnični del osebja, ki je tesno povezan z izvedbo predstave (frizerke, garderoberke, odrski delavci, tonski mojstri, lučni tehniki ...), ima specifičen delovnik, pogosto delajo pozno v noč, veliko je službenih odsotnosti zaradi gostovanj. Omenjen delovnik in relativno nizke plače vplivajo na odločitev za zaposlitev v gledališču, saj to pomeni precej odrekanja družinskemu življenju in spremembo življenjskega stila. (48–49)

Garderoberji med drugimi zdravstvenimi težavami, ki izhajajo iz njihovega dela, navajajo okvaro vida (zaradi teme v različnih delih gledališča)¹⁶ in izrabo ramen (zaradi nenehnega dvigovanja kostumov).

¹⁵ Eden od njiju je toliko časa zaposlen v gledališču, od tega zadnjih 17 let samo v garderobi.

¹⁶ Garderobersko delo večinoma poteka v garderobnih delavnicah, igralskih garderobah, pralnici, fundusu kostumov in zaodrskem prostoru. Prav zadnja dva sta pogosto slabo osvetljena, bodisi zaradi malomarnosti bodisi zaradi zahtev procesa zaodrškega preoblečenja.

Odnos z igralci

Trenutno edini garderober v SNG Drama Ljubljana, ki ta poklic opravlja že 35 let, pravi, da je delo zelo osebno: »Slačenje je v garderobi nekaj zelo intimnega: tako kot v bolnišnici se tudi tu mora zgoditi, to je intima, o kateri se ne govori, ampak obstaja, mora biti.« Ta osebni stik, ki je vezan na točno določeno osebo, ki opravlja ta poklic, je nenadomestljiv: »Tudi v tem malem poklicu si potreben povsod: v New Yorku, v Seulu, v Londonu ...«

O odnosu med igralci in garderoberji pravi takole: »Stik z igralci, ki si ga drugi ljudje ne morejo predstavljati, je enakopraven – to so zelo specifični ljudje, ki se mogoče še bolj razburijo, še bolj skregajo kot drugi, ampak vse to zaradi ustvarjalnosti.« Nadaljuje: »Igralci nas zelo spoštujejo: ni treba, da te ima človek rad, dovolj je, da spoštuje tvoje delo.«

Z njim sem se v intervjuju pogovarjala tudi o zaupanju, ki ga mora biti med igralcem in garderoberjem veliko, morda celo več kot med garderoberjem in gostujočim kostumografom.

Samo s pogovori in skupnim delom lahko natančno izvemo, da ima nek igralec že nekaj let okvarjen gleženj in da ne more nositi škornja. Na drugi strani kostumograf trdi, da bomo že in da mora nositi škornje. Dopovedujem mu, da to ni mogoče, predlagam one na vezalko, pa globoke čevlje, pa take, ki jih ima najraje, in tako naprej. Kostumograf mora to razumeti, ne pa vztrajati pri neki viziji, da mora biti škorenj. Če si dober kostumograf, mi boš prisluhnil, kakšen čevlj je treba narediti! Iz usnja mu bomo dodali ščitnik, da bo videti kot škorenjček, kajne? Potem so tu še konflikti, ko igralec ni zadovoljen, kostumograf pa misli, da ga hoče nekdo prinesiti okoli, da ga ne spoštuje: tudi kostumograf mora biti fleksibilen. Večkrat se zgodi, da igralec po premieri kar sam malce popravi svoj kostum. Če človek ne more dihati, kostumograf pa trdi, da se ne sme razširiti, se bo vseeno razširil – pa še kako!

Odnos s kostumografi

Garderoberje sem spraševala tudi o njihovem odnosu s kostumografom in o procesu komunikacije z njim. Odgovarjali so, da je delo z različnimi kostumografi različno: »Načeloma se vidimo ali slišimo in pove svoje želje. Pogosto veliko naredimo sami, nekateri kostumografi pa hočejo večino opraviti lastnoročno. Vendar je takih čedalje manj,« pravi garderoberka SNG Drama Ljubljana. Nadaljuje: »To je odvisno od vsakega posameznika. Z nekaterimi je veliko komunikacije, z drugimi manj. Dobro pa bi bilo, da bi nam vsak kostumograf povedal, kaj si je zamislil. To bi izboljšalo komunikacijo.« Garderoberka iz iste gledališke hiše opiše podobno: »Komunikacija takole poteka – pride, pove, ali je kaj pomembnega, ali je kateri kostum tako poseben,

da je treba zanj skrbeti na določen način. Nekateri povejo, nekateri ne povejo nič, nekatere vidiš, nekatere sploh ne, različno.« Garderober SNG Maribor je poudaril, da se njihovo delo pri predstavi začne s kostumsko vajo, pred tem pa kostumografinja komunicira predvsem s šiviljami in krojači.

Skupne teme

Nekatere teme, ki se dotikajo tako del v krojačnicah in šivalnicah kot tudi garderoberskega dela, sem v analizi združila za bolj celosten pregled stališč intervjuvancev.

Stik s predstavo

Delo v gledališču je zelo specifično, in tudi če si z delom v zunanjem svetu deli določene obrti, se med seboj razlikujeta v nekaterih postopkih, predvsem pa v procesu dela. Delo v zasebni šivalnici ali v čevljarski delavnici je drugače zastavljeno kot v gledališki. Gledališki kostum nastane v t. i. procesu produkcije predstave, ki se za zaposlene praviloma začne z uvodno ali razčlembno vajo in konča s premiero, traja pa več tednov. Vse do zdaj omenjene intervjuvance sem spraševala, kako sodelujejo v tem procesu, ali poznajo besedilo predstave in predstavo kot celoto. Šivilja SLG Celje razloži prakso iz šivalnic:

Ne, teksta nikoli ne beremo, predstave pa gremo gledat. Včasih gremo tudi na vaje, da bi videli, kaj želi kostumograf: kaj pri določenem kostumu ni dobro, kaj je treba rešiti, kje se pojavljajo težave. Ogledamo si končno predstavo, da vidimo, kako se je izšlo, izkoristijo pa nas še kot garderoberke. Zanimivo je tudi videti, kaj si naredil.

To, kako dobro garderoberji poznajo predstave, je odvisno od števila kostumskih sprememb v njih. »Če se v predstavi sami oblečejo in na koncu slečejo, grem lahko gledat. Če so vmes preobleke, pa to ne gre, moram sodelovati,« pravi garderoberka SNG Drama Ljubljana. Garderober iz Maribora ugotavlja, da je predstavam težko slediti zaradi hiperprodukcije: »Včasih smo jih gledali, za odrom si stal, pa tekste smo bolj poznali kot danes, ko je vsega preveč in ti ne znese. Določene stvari so ti jasne, ampak ne tako kot včasih. Preveč je vsega, enostavno ne gre.«

Vodja moške krojačnice SNG Maribor, ki je občasno tudi kostumografinja, pravi, da tekst prebere in obiskuje vaje. Ko pa je na mestu vodje krojačnice, je zanj proces drugačen: »Na kratko nam povejo zgodbo, če pa koga še posebej zanima, si jo prebere, sicer pa ne beremo. Prvo predstavo vidimo na kostumski vaji. Takrat vso pregledamo, potem pa gremo še na generalko, da vidimo, ali je vse v redu – in to je vse.«

Posebnost »posvečenega« odnosa šivilje SNG Nova Gorica je tudi v tem, da obiskuje uvodne oziroma razčlembne vaje.

Odkar sem prišla v gledališče, je bila navada, da je bil začetek vaje nekakšen praznik, tako kot premiera. [...] Vztrajala sem, naj se to ohrani. To sem povedala tudi vsem tehničnim šefom. Potem je to malo zamrlo. A sem trmast človek, ne čutim predstave, če tega ni ... Na razčlembnih vajah ti režiserji in dramaturgi povedo, kako bo potekala predstava. Vživiš se v vanjo in spoznaš, kaj boš delal. To je tisto, kar manjka vsem, ki bodo delali predstavo, tudi tonskim tehnikom, električarjem. Poleg tega, to sem sama uvedla, prelistam, pregledam tekst, včasih tudi skoraj vsega preberem.

Zaposlene kostumografinje

Sogovornike sem spraševala, ali so bile kostumografinje v njihovem gledališču kdaj zaposlene: samo šivilja in garderober iz Maribora sta mi povedala, da je bila pri njih le Vlasta Hegedušič. Garderober SNG Drama Ljubljana poda svoj pogled na to:

Čisto osebno mislim, da zaposlitev kostumografa ni dobra niti zanj niti za hišo. Zanj ni dobra zato, ker bo zakrknil in začel »lajnnati«, ne bo napredoval in bil ustvarjal. To sicer prinaša neko gotovost in redno plačo, ampak zdi se mi, da ni zdravo, za hišo pa sploh ne. Boljše je, da se ljudje menjajo in delajo.

Razloge v tem, da so včasih imeli zaposlene, vidi takole:

Kostumografov je bilo zelo malo. Hiša se je gotovo bala, ali bo dobila koga ali pa bo zaseden. Ker jih ni bilo. Spomnim se, da so se kostumografi tako množično pojavili po letu 1980 in potem so prišle vse te generacije: [Leo] Kulaš, [Svetlana] Visintin, pred tem Meta Sever ... Zdaj bi moral naštetiti vsa ta imena iz osemdesetih let. Z njimi pa je prišlo tudi zelo lepo, kreativno delo.

Dislociranost gledališke hiše

Pomembno je, da so scena, rekviziti, lasulje in kostumi, ki so potrebni za predstavo, narejeni v gledališki hiši. Z operativnega vidika je velika prednost, če jih lahko popravljajo, nadgrajujejo in vzdržujejo isti ljudje, ki so določen gledališki element naredili. Predvsem pa zaposleni lažje razumejo zahteve kot zunanji sodelavci, saj poznajo proces dela v gledališču. To omenjam zaradi pojava podizvajalskih del v gledališču, torej prakse, da gledališke elemente proizvajajo obrtniki, katerih primarna dejavnost ni uprizoritvena. *Outsourcing* se pojavlja povsod, tudi v kulturi. Gre še za eno izmed praks neoliberalnega kapitalističnega modela, katerega namen je nižanje stroškov dela. V gledališču je to povezano predvsem s hiperprodukcijo, včasih s tehnično logistiko (na primer z velikostjo delavnic),

tehničnim znanjem ali oceno potrebnega dela in časa v primerjavi s kupljenim izdelkom.

Takšen model opaža tudi Smolarska in opozarja, da lahko gledališča zaradi ekonomskih razlogov zaprejo svoje delavnice. V intervjuju z zaposlenimi je zabeležila naslednje: »Če si gledališko orientiran – imaš vizijo celote in veš, da potrebuješ delavnico, da ustvariš celosten svet – boš obdržal delavnico. Če pa si ekonomist in vidiš, da ljudje dva tedna posedajo in ne delajo nič zaradi premora v produkcijskem ciklu – boš delavnico zaprl« (»Institutional Gastroscopy«). Smolarska razlikuje med dvema vrstama gledališča: tistim, ki za uprizoritve reciklira oziroma prilagaja *ready-made* produkte, in *gledališčem kot univerzumom*, v jedru katerega je delo visoko kvalificiranih obrtnikov (prav tam).

Od štirih obravnavanih gledaliških hiš imata dve nacionalni gledališči (SNG Drama Ljubljana in SNG Nova Gorica) šiviljske prostore zunaj matične hiše. Tako šivilje kot garderoberje sem spraševala o tem, kako dislociranost delovnih enot vpliva na njihovo delo. Vodja ženske krojačnice MGL, kjer so včasih imeli delavnico nad odrom, sedaj pa so nekaj nadstropji višje, pravi: »Zdaj sem toliko odmaknjena, da nimam več toliko vpogleda v to, kaj se v resnici dogaja v teatru, niti se ne zanimam.« Vodja moške krojačnice SNG Maribor, kjer imajo garderobo, fundus in šivalnice v eni hiši, pravi, da si ne zna predstavljati delavnic zunaj hiše.

Garderoberji SNG Drama Ljubljana niso delili posebnega mnenja o dislociranosti šiviljskih delavnic. Gledališkega ateljeja in zdi se jim, da to niti ne vpliva na njihovo delo. Vendarle iz poznavanja njihovega dela menim, da izvajajo večje število manjših popravkov in ročnega dela kot garderoberji v drugih gledališčih ter da imajo s tem več izkušenj. Šivilja SNG Nova Gorica takole razmišlja o dislociranosti svoje delavnice, pa tudi tiste v Drami:

Zaradi izoliranosti delamo dosti lažje, bolj umirjeno, sproščeno. Sicer moraš iti tja [v gledališče] pomerjat, kar prinaša logistične probleme, vendar je ločenost velik plus. To pravijo tudi kostumografi, vidijo, da je tu drugače. Zelo dobro je, da sta šivalnica in fundus skupaj. Vedno lahko greš pogledat, kako so stvari narejene, če ti kaj manjka ... Podobno ima tudi Drama Atelje, ampak oni so povsem ločeni od gledališča, res so servis ... Stvari imajo že od začetka drugače zastavljene.

Spremembe v poklicu

V tem sklopu bom opisala vse spremembe, ki so mi jih intervjuvanci razkrili ali pa sem jih sama zaznala. Eden izmed razlogov, zakaj sem intervjuvala predvsem starejše zaposlene, je tudi tema o spremembah v poklicu in gledališču, ki me je zanimala. Opisane spremembe sem razvrstila nivojsko: od sprememb na mikro nivoju (blago in materiali, prakse šivanja in/ali kupovanja), nivoju organizacije gledališča (način dela

umetnic/kostumografinj, organizacija dela, število predstav), nivoju produkcijskega procesa predstave pa do sprememb na makro nivoju (sprememba ekonomsko-političnega sistema). Ti nivoji se med seboj prepletajo, predvsem pa baza – trenutni družbenoekonomski sistem – vpliva na vse druge dejavnike.

Materiali in blago

Blago je najpogostejša materialna osnova kostuma, ki je pogojena s trenutno tehnologijo in dostopnimi viri. Zaradi pojava hitre mode v času neoliberalnega kapitalizma je na (slovenskem) trgu malo specializiranih trgovin z blagom. V socializmu je bilo ponudbe blaga prav tako malo, vendar so bili razlogi drugačni. Šivilja SNG Nova Gorica opiše, kako so se včasih spopadali s pomanjkanjem ustreznega blaga: »Kostumografinje niso imele na izbiro toliko materialov in morale se je veliko barvati. Zdaj se veliko barva s hipermanganom, jaz sem takrat s čajem, s pravim čajem, ruskim čajem. Ruski čaj iz škatel si skuhal, potem si vanj namočil blago, da si dobil kožno barvo. Uporabljali smo ga za patiniranje.« Spominja se tudi barvanja z naravnimi barvili, recimo z bršljanom. Tudi samo blago je drugačno: »Pa tudi ni več toliko težkih materialov, kot jih je bilo včasih, ni žameta, brokata in podobnega, tudi težko jih je dobiti« (šivilja SLG Celje). Šivilja SNG Nova Gorica se strinja in opozarja tudi na tekstilno produkcijo, ki je ni več:

Čeprav so bili časi težki, se je za gledališče vseeno dobilo več kot danes. Zdaj se vse dobi preko interneta. Takrat si dobil tudi pri nas, več je bilo modistov, recimo za izdelavo nogavic (npr. Minuk Kocjančič v Ljubljani). Zdaj lahko dobiš samo končni izdelek. Zdaj ni mogoče nikjer naročiti izdelave. Takrat so jih pletli: lahko si izbiral, iz katerega materiala jih bodo naredili. Pokrivala so delali v Kroju, tudi šapke, francoske kape. Zdaj nimaš več možnosti naročiti izdelave. Isto je s čevlji: težko je na primer dobiti peto, nihče več jih ne izdeluje. Enako velja za usnje, podlogo. Ne dobiš več niti medvlog za stilne kostume, kot so bile narejene včasih. Stilno sukno iz leta 1900 z lepljenjem ne bo nikoli stalo tako kot takrat, ko so pikirali. Na platno so delali vse. Za razvoj kostumografije so časi težki.

Šivanje in/ali kupovanje

Eden izmed prvih dialogov med kostumografi in zaposlenimi v procesu nastajanja kostumografije je o tem, kako materializirati kostumske skice. Najprej se nabavi blago in/ali oblačila: kostum se šiva na novo in/ali kupi in/ali predela (torej iz že obstoječega kostuma se naredi nov kostum). Dejavniki za to so preference kostumografov, zahtevnost skic, znanje zaposlenih, predvsem pa proračun kostumografije in čas.

Od zaposlenih sem večkrat slišala, da se je včasih več šivalo, danes se več kupuje: včasih

so bili kostumi umetniški, odraz kreativnosti, danes je to samo še »štancanje« in kopiranje z interneta. Zelo podobne opazke navaja tudi Smolarska in citira zaposlena v scenskih delavnicah, ki si delita občutek, da tam samo še popravljajo kose iz Ikee, da nič ne izdelajo povsem na novo, da se v predstave ne vlaga več kreativnosti in da so zato rezultati vedno isti. Praksa nadomeščanja ročno izdelanih z *ready-made* produkti je odraz (ene izmed) preživetvenih strategij umetnikov, trdi Smolarska, saj lahko v krajšem obdobju hitreje prideš do materializacije ideje (»Institutional Gastroscopy«).

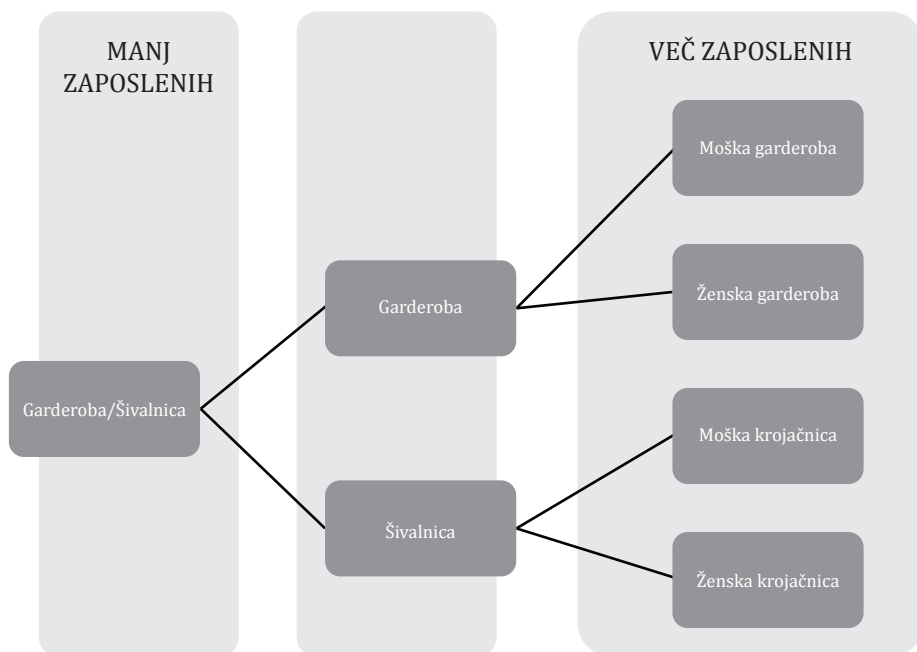
Sogovornike in sogovornice sem spraševala o tem, ali se danes res več kupuje in kje vidijo razloge za to. Obe nazadnje omenjeni šivilji pravita, da se je včasih več šivalo. Razloge za to vidita v tem, da je manj stilnih predstav, saj jih je več iz sodobnega časa. Večkrat je torej na odru sodoben estetski kod. Kostumografi in režiserji včasih prestavijo kostum izvorne historične drame v drug čas, ki pa ni nujno sodoben. Šivilja SLG Celje to opiše takole: »Malo spreminjajo, posodablajo, a ne vem, kako bi temu rekla.« Garderober SNG Maribor sicer začne: »Kostumi, vedno so bili stilni in moderni,« in nato nadaljuje: »Mislim, da se zdaj kupuje več kot nekoč. Na primer v trgovinah z rabljenim blagom in na drugih podobnih mestih, kjer so stvari cenejše.« Tudi vodja ženske krojačnice MGL poudari, da kostumografinje včasih niso imele na voljo takšnih trgovin. Pravi pa tudi, da nima občutka, da se danes kupuje več, in da je razmerje med tem, koliko se šiva in koliko kupi, podobno kot včasih: »Tudi pred 20 leti se je za moderne predstave čisto vse kupilo.«

Gledališča načeloma »uravnotežijo« in »porazdelijo« svoj program, finance in estetiko tako, da so nekateri projekti manjši, nekateri koprodukcije, drugi velikih razsežnosti. Pogled na to z direktorske pozicije v intervjuju z nekdanjim direktorjem SNG Nova Gorica Sergijem Pelhanom je več kot zgovoren:

Zato so normativi takšni, ker če si nacionalno ali državno gledališče, moraš uprizarjati tudi klasične predstave. Pri takih predstavah je vse dražje, tudi na primer kostumi. Naredili smo celo ocene, koliko stane kostum za sodobno dramo ali za klasično, srednjeveško. Za klasično je bistveno dražji. Potem je prišlo do osamosvojitve Slovenije, kapitalizem je zavladal in kultura ni bila več tako pomembna. (nav. po Eva Tomašević Barič, *Novogoriško gledališče 70–71*)

Organizacija dela

Pomembna dejavnika, ki vplivata na organizacijo dela v obravnavanih poklicih, sta število predstav in število zaposlenih. Prvi dejavnik obravnavam v naslednjem sklopu, drugega pa v tem. Strukturna delitev izdelave kostuma v gledališču poteka takole.



Slika 1. Organizacija kostumskega dela v gledališčih glede na število zaposlenih

Gledališča z manj zaposlenimi imajo samo en prostor za kostumsko delo, ki je garderoba in šivalnica obenem, ter ni delitve na garderoberska in šiviljska dela. V tej raziskavi primera takšnega gledališča ni, drugje pa sta v takšnem gledališču zaposlena ena ali dve osebi kot garderoberki. Gledališča z malce več zaposlenimi delo delijo na garderobersko in šiviljsko: od obravnavanih gledališč sta to SLG Celje in SNG Nova Gorica, ki zaposlujeta približno dve osebi na garderobo in dve do tri na šivalnico. Večje gledališče, na primer SNG Maribor z 21 zaposlenimi, deli garderobno delo na moško in žensko, svoje prostore imata tako vodja moške kot ženske krojačnice. Posebni prostori so za šivilje, ki delajo po navodilu vodje krojačnice (svoje mesto imajo tudi čevljarji, ki pa niso vključeni v Sliko 1.

V šivalnicah manjših gledališč se zaradi majhne ekipe in velike produkcije spopadajo s težavami pri realizaciji kostumografij, zato kostumografi pogosto angažirajo zunanje šivilje. Izdelava moških kostumov je problem, ki sem ga zasledila v nekaj gledališčih, saj moška obleka spada med tehnično najzahtevnejše. »Problem naših šiviljskih delavnic je ta, da nimamo krojača. Vsi moški kostumi se morajo sešiti v Ljubljani ali pa Zagrebu,« pravi Marko Sosič, nekdanji umetniški vodja Primorskega dramskega gledališča (*Tisoč dni, dvesto noči* 52). Tudi šivilja SLG Celje se spominja, da je bila včasih šivalnica razdeljena na moški in ženski oddelek, zadnjih šest let pa sta zaposleni samo dve šivilji, ki skrbita za vse. V tem času sta se povečala tako število

predstav kot tudi ansambel. V praksi se takšna situacija rešuje s pomočjo zunanjih izvajalcev. V Mariboru sta včasih obstajala vodja za moško in žensko garderobo ter posebna oseba za fundus. Danes je vodja en, ki pravi takole: »Prej so bili tudi trije ali štirje garderoberji. Pralnica je bila posebej, vodja fundusa posebej. Zdaj je to vse na nas. V fundusu ni nikogar.«

S tem v zvezi je zanimiv sistem »obračuna« iz MGL, ki je vnaprej določal število ur za določen kostum, česar se spominja vodja ženske krojačnice: »Nikoli nisem mogla razumeti, kako lahko vnaprej določiš, koliko ur dela boš imel z enim kostumom, recimo 40. Nemogoče. Krilo lahko narediš v dveh urah, če ga boš delal iz povsem drugega blaga, pa v štirih. Tako da mi je bilo to zelo nejasno.« Te ocene je dajal vodja šivalnice in krojačnice, vendar pa se obračun po njenih besedah nikoli ni izšel, saj se predvidene in dejanske ure niso ujemale. »Z leti se je vse spremenilo, ne nazadnje tudi država. Najbrž so 'gori' videli, da to je to čudno.« To je zgovoren primer dejstva, da je delo v šivalnicah nerazumljeno: takšna pravila ne morejo delovati v gledališkem ateljeju, saj ne upoštevajo narave dela.

Hiperprodukcija

Najpogostejši odgovor intervjuvancev na to, kaj se je spremenilo v času njihovega dela, je število produkcij. Za vse to pomeni več dela in obširnejšo organizacijo. Garderoberka SNG Drama Ljubljana pravi, da je sistem dela isti, le da je zdaj dela več. Tudi garderober SNG Maribor opaža podobno: »Delo je bolj stresno in več ga je. Prej smo imeli en večji in en manjši oder za oboje, opero in dramo. Če se je opera postavljala, se je drama podirala. Imel si dan ali dva časa za pripravo opere. Danes pa gre vse na hitro. Delaš dramo, gostovanje, velik oder, komorni oder ali pa mali oder –res je naporno in polno vsega. Včasih delamo celo po dve predstavi skupaj.« V nekaterih gledališčih je danes zaposlenih več garderoberjev kot v preteklih letih, občasno jim pomagajo tudi študentje. »Pomoč dobimo ob hiperprodukciji,« pravi vodja garderoberske službe v SNG Drama Ljubljana, njen sodelavec pa nadaljuje: »Danes je hiperprodukcija, to je ta razlika. Pred 20, 30 leti, ko sem prišel v Dramo, smo imeli po sedem premier, danes pa jih imamo 13, če ne štejem zraven še vseh ostalih dogodkov.«

Napornejši urniki od šivilj zagotovo zahtevajo tudi večjo učinkovitost: »Ja, več, bolj je treba biti spreten, v določenih primerih je treba bolj pohiteti. A vse se nekako le ujame. Če vidiš, da ti teče voda v grlo, boš rekel: Aha, danes vidim, da ne bo šlo, da ti kostumi ne bodo gotovi do petka, bomo pa danes podaljšali, ne v petek, takrat bo že prepozno. Tako se vedno organiziramo še pravočasno« (šivilja SLG Celje). Tudi vodja ženske krojačnice MGL se spominja časov, ko je bilo predstav manj, a je bilo tudi več predstav z večjimi zasedbami: »Sploh na velikem odru so bile običajno masovke, vsaj kolikor se spomnim.

Ogromno je bilo predstav z veliko nastopajočimi. Zdaj pa je tu seveda še Studio [MGL, op. MF] pa produkcije ... Mislim, da jih je kar 12 ali 14 v sezoni. Veliko.«

Tabela 4.1: Število premier v izbranih slovenskih poklicnih gledališčih po sezonah od 2000/2001 do 2014/2015

	2000 2001	2001 2012	2002 2003	2003 2004	2004 2005	2005 2006	2006 2007	2007 2008	2008 2009	2009 2010	2010 2011	2011 2012	2012 2013	2013 2014	2014 2015	povp.
Drama LJ	9	11	11	19	10	10	13	13	11	10	13	13	10	14	22	13
MGL	8	7	9	10	13	13	12	12	12	13	11	14	15	21	20	13
SMG	4	7	6	14	5	5	7	8	7	6	6	10	11	9	8	8
Drama MB	13	8	6	5	8	7	10	8	7	7	5	8	6	7	7	7
SLG Celje	6	6	7	4	7	6	6	6	6	6	6	5	6	6	6	6
SNG NG	6	7	7	8	5	7	6	7	5	6	8	8	8	9	9	7
SSG	5	5	5	3	5	6	7	6	6	5	5	6	8	5	6	6
PG Kranj	4	5	4	10	4	6	5	7	3	4	4	5	5	4	6	5
MGP	4	6	4	10	4	4	5	3	4	6	6	7	4	7	7	5
G Koper	/	5	5	5	5	5	5	6	6	6	7	4	6	6	6	6

Slika 2. Rast števila premier v izbranih slovenskih gledališčih

Opombe. Podatki za SNG Maribor zajemajo samo Dramo in ne tudi Opere in baleta. Vir: Tomašević Barič, *Novogoriško gledališče* 51.

Zgornja slika statistično potrjuje opažanja intervjuvancev. Dodajam pa, da ne zajema še kopice dodatnih aktivnosti, recimo spremljevalnega programa, ki ga gledališke hiše organizirajo in se v uradni statistiki ne beleži kot predstava. Zaposlenim pa to predstavlja dodatno obremenitev oziroma dodatno »predstavo«. Gledališča – tako kot tudi druge kulturne institucije – skušajo s ponujanjem spremljevalnega programa poleg abonmajskega konkurirati na trgu kulturnih vsebin, tekmujejo za občinstvo. Tovrsten pristop ponudbe, povpraševanja, konzumacije in trošenja se preslikava iz ekonomske sfere v kulturno z isto logiko – treba je nenehno ponujati nove predstave, ne pa preigravati »starih«.

Proces produkcije predstave

Večje število produkcij povzroča tudi krajšanje časa produkcije predstave. Smolarska med opazovanjem stanja v gledališčih na Poljskem opaža, da so »pogovori s tehničnimi direktorji postali mnogo krajši, faza preizkusov in napak – napaka je nepogrešljiva značilnost prototipskega scenskega oblikovanja, torej oblikovanja od začetka – se je prav tako skrajšala« (»Institutional Gastroscopy«). Šivilja SNG Nova Gorica se takole spominja procesa dela za časa Primorskega dramskega gledališča v Novi Gorici (PDG):

Bilo je razporejeno tako, da smo imeli po koncu ene predstave 14 dni miru, šele potem smo začeli z drugo. Takrat je bilo zaposlenih manj ljudi, vendar imeli smo tudi velike predstave, srečevali smo se s težavami. A ni bilo 'džumbusa', nervoze. Imeli smo dovolj časa za predstavo. Kostumografi, ki so prihajali, so se že prej zmenili. Gospa Bartlova mi je povedala, da so se že šest mesecev prej dobivali z režiserji in se menili, jaz sem dobila zapiske v knjigi, kjer je imela zabeleženo, kako bodo videti kostumi. Skice so se dobivale prej ali takrat, ko se je študij začel, vendar je bilo vse določeno in spremembe so bile redke. Res se je moralo zgoditi kaj izrednega, da je šla predstava v drugo smer, da režiser iz določenega človeka ni izvelkel tistega, kar je nameraval. Ljudje so bili dosti bolj pripravljeni. [...] Vedeli smo, kaj delamo. Stvari so bile velike in zahtevne, če jih primerjam z današnjimi. Zdaj so kostumi večinoma revni.

Iz tega odstavka lahko vidimo, kako sta včasih potekala predproces in potem sam proces produkcije predstave. Način ustvarjanja gledališke uprizoritve je bil bolj »akademski«: več idej in odločitev je bilo dorečenih v procesu predpriprave (torej pred uvodno vajo), manj je bilo improvizacije oziroma manj se je predstava gradila med samimi vajami. Gledano s kostumografskega vidika je tovrsten pristop omogočal, da so imeli zaposleni več časa za konstrukcijo kostuma (celo testnega kostuma) in za dodelavo, igralci in igralko so že zgodaj v procesu vedeli, kaj bodo nosili. V prejšnji izjavi je ključna pozicija zaposlenih v tem procesu. »Vedeli smo, kaj delamo« se nanaša na samo vstopno točko šivilje v proces produkcije predstave: na začetku študija, z izdelanimi skicami in načrtom predstave. Izjava pa se nanaša tudi na splošen odnos zaposlenih do svojega dela. Z manj produkcijami je bilo lažje slediti posameznim predstavam in živeti z njimi. Dalj časa so se delale in dalj časa igrale.¹⁷ Iz svojih kostumografskih izkušenj v gledaliških lahko dodam, da v garderobi in šivalnici/krojačnici zaposleni včasih težko sledijo dogajanju: katera predstava je že imela premiero, katera se igra, pri kateri se je študij že začel itn.

Zaposleni in kostumografi namreč čas in delo v gledališču dojemajo drugače: slednji vidijo svoj projekt v celoti, zaposleni pa le dele – kaj je treba pri tem projektu narediti, kaj pri drugem za mali oder, katera vzdrževalna dela ipd. Bojana Kunst to definira kot distinkcijo med delom in projektom ter to razliko razume kot eno od sodobnih oblik delitve dela, pri čemer vidi projekt kot prevladujoč način današnjega umetniškega dela (133–37). Razliko ponazori s primerjavo Simona Baylya: »Kar je, recimo, za arhitekta projekt novega muzeja, je le časovno omejena delovna naloga za električarja, ki mora narediti nov alarmni sistem« (135). Kunst ostro kritizira *projekt* kot temeljni način dela v produkciji kulture in kot način ekonomizacije ter urejanja življenja umetnika, saj ga slednje pravzaprav ločuje od časa, kot ga izkušata družba in skupnost.

¹⁷ Sicer ne poznam konkretnih podatkov o tem, koliko časa so se v zadnjih desetletjih igrale predstave, sem pa v *Nacionalnem programu za kulturo 2014–2017* na področju uprizoritvenih umetnosti zasledila smernici, ki skušata uravnati trend več premier-manj ponovitev v institucionalnem gledališču: »[D]o leta 2017 zmanjšati število premier v produkciji NVO za najmanj 20 % in ne povečati števila premier v produkciji javnih zavodov, do leta 2017 povečati obseg postprodukcije na povprečno najmanj 20 ponovitev na produkcijo v produkciji javnih zavodov in najmanj 5 ponovitev na produkcijo v produkciji NVO« (*Nacionalni program za kulturo 2014–2017* 32). V istem dokumentu je predstavljena statistika za leto 2012, ki beleži 102 premieri in v povprečju 17 ponovitev na premiero v javnih zavodih (prav tam 31).

Kostumografi in kostumografinje

Najpogostejši odgovor, ki sem ga dobila ob spraševanju, kaj se je najbolj spremenilo pri kostumografiji v času procesa produkcije predstave, je: kostumografska skica. V preteklosti so bile narisane na roko, danes pa si kostumografi pomagajo tudi s tehnologijo in pogosto so skice narejene računalniško. Včasih kostumografi namesto skic oddajo le izrezke iz časopisov ali revij.

Najzanimivejša pa sta odgovora, ki omenjata status oziroma položaj, ki so ga uživale kostumografinje. Vodja ženske krojačnice MGL pravi takole:

Mogoče je razlika v tem, da so bili kostumografi, takrat gospa [Alenka] Bartlova in [Marija] Kobijeva, bolj cenjeni oziroma so se mogoče počutili bolj cenjeni. Bile so gospe in bili so drugi časi. Vem, da si je gospa Bartlova vedno vzela čas: prišla je, se najprej usedla, popila kavico, dve, pokadila cigaretek, tri, deset, pet, potem smo pa začeli. Že sam začetek procesa je vzel zelo veliko časa, ki ga pa v resnici nismo imeli.

Šivilja SNG Nova Gorica se prav tako spominja Alenke Bartl kot *gospe*, spominja pa se tudi druge kostumografinje, ki tega statusa ni uživala:

Močno se spominjam Marije Vidau, ki je bila hišna kostumografinja in šivilja v Trstu. Vedno je prinesla vse stvari iz Trsta, šla je v Rim, šla je na tržnice, v Rimu in v velikih hišah v Milanu se je učila za šiviljo. Vendar je niso spoštovali. Nanjo so gledali drugače kot na Alenko Bartlovo, ki je prišla v krznenem plašču in je imela vedno asistenta. Narisala je skice, v Atelje Drame je nesla pobarvat blago sama ali pa je to storila Meta Severjeva, ki je bila njena asistentka. Bila je gospa. Medtem ko je bila Marija 'una, ki zmerom vlačí tiste torbe!¹⁸

Gledališka družina

Veliko intervjuvanih je omenilo posebno vrsto odnosa do svojega dela, do gledališča in drugih zaposlenih, ki pa se izgublja. Včasih so čutili, pravijo, večjo povezanost med zaposlenimi in večjo pripadnost gledališču kot takemu. »Vsi delujemo kot ena družina. To je zelo res. Ampak to je bilo mogoče v prejšnjih časih. Ljudje smo zelo nagnjeni govoriti, da je bilo lepše v prejšnjih časih, ampak to izhaja iz moje starosti, ne iz tega, da danes ni lepo. To ljudje mešajo,« pravi garderober SNG Drama Ljubljana. Nadaljuje takole:

Ampak ta trenutek družine ni več, razpada – ne zaradi naše skreganosti, ampak ker ni dovolj časa, da bi se stvari delale natančneje, bolj povezovale. Pri delu na predstavah, ki nastajajo dva meseca, si obveščen, poznaš tudi tekst, veš, kdo kaj igra, se pogovarjaš, kostumografi te neprestano obiskujejo, stvari se iščejo, veš torej, kaj hočejo. Danes pri tej hiperprodukciji tega ni, vse to bo izumrlo in družine ne bo več, ker zanjo ni časa.

18 Zanimivo, v svojih spominih Marko Sosič podobno opiše pojavo Marije Vidau: »Roke ima prepolne natrpanih najlonskih vrečk. Z blagom, starimi rekviziti, čipkami in navadnimi cunjami« (67).

Zaposleni so bili bolj povezani z gledališko hišo, z njo so živeli: »Nisem hodila v službo sem. Tu živim, sem živela. Takega pristopa najbrž tudi ne bo več. Vsaj ne zdaj, v teh razmerah« (šivilja SNG Nova Gorica). Vodja ženske krojačnice MGL se prav tako spominja časov, ko so zaposleni še živeli z gledališčem, ko so si v službi kuhali kosila ipd.: »Zdi se mi, da sem ob svojem prihodu – tega je že precej let – tu naletela na starejšo generacijo, ki je bila bolj čustveno vezana na teater oziroma so živeli zanj.« Šivilja SNG Nova Gorica se spominja začetkov gledališča, še preden je to dobilo večjo stavbo in postalo nacionalno:

Bil je tudi majhen foaje, bolj smo bili kot družina. Ljudje so ostajali po predstavah, več se je družilo, skupaj z igralci. Tudi sama sem bila mlada in gotovo bolj družabna. Tudi igralci so včasih živeli tu [v Novi Gorici, op. MF] in bilo je več pripadnosti teatru. Ljudje so se srečevali po trgovinah. Zdaj je vse odtujeno. Vse je bolj materialistično, ne skrbi se toliko za stvari.

Feminizacija poklica

Trend zaposlovanja žensk v omenjenih poklicih je v vseh obravnavanih gledaliških skoraj stoodstoten. Če so bili včasih v moški garderobi in v moški krojačnici zaposleni večinoma moški,¹⁹ danes ni več tako. Intervjuvana garderoberja se zavedata, da sta med zadnjimi.

Za primer feminizacije poklica tako v garderobi kot v kostumskih delavnicah sem zaradi dostopnosti podatkov vzela MGL. Trenutno je tam v garderobi zaposlenih pet oseb, v krojaških delavnicah pa štiri, vse so ženske. Podatki za obdobje med letoma 1950 in 2001 kažejo na bolj raznoliko sestavo: v vseh teh letih je bilo zaposlenih devet garderoberk in sedem garderoberjev, v šivalnicah pa deset žensk in sedem moških.²⁰ Feminizacija poklica je zagotovo slab trend, saj to pomeni nižje plačilo, manj cenjeno delo in njegovo stereotipizacijo. Patriarhalna ureditev družbe se kaže tudi v koncentraciji žensk v t. i. »ženskih« poklicih, ki so pravzaprav nadaljevanje domačih opravil, kot je skrb za druge (poklici v zdravstvu, šolstvu in storitvenih dejavnostih) (»Ali so 'družinske kraljice'« 85). Še posebej pri garderobnem delu bi lahko rekli, da gre za vrsto »gospodinjanskega dela«, ki je tradicionalno prihranjeno za ženske. Arhiv MGL ima tudi podatke, katera dela so njihovi zaposleni opravljali v gledališču, in tako izvemo, da so na primer štiri ženske, ki so bile zaposlene kot garderoberke, na neki točki opravljale tudi delo snažilke, šepetalke in šivilje. Medtem ko so moški

¹⁹ Iztok Vadnjal se spominja, da sta včasih moško garderobo vodila dva garderoberja in da se je z njunim odhodom spolna delitev podrla. V soglasju z igralci so na mesto garderoberja sprejeli žensko.

²⁰ Od devetih garderoberk sta dve imeli naziv garderoberka – vodja, prav tako sta dva od sedmih garderoberjev imela naziv garderober – vodja. Gledališče je zaposlovalo deset žensk, ki so zasedale naslednja delovna mesta: šivilja, šivilja – vodja, šivilja modelarka, šivilja modelarka – vodja, krojačica, krojačica modelarka, krojačica modelarka – vodja, vodja ženske krojačnice in vajenka v ženski krojačnici. Moški pa krojač, krojač – vodja, krojač modelar – vodja, vodja moške krojačnice (Klabus Vesel 151–62).

garderoberji pred ali po delu v gledališču opravljali tipično »moške« poklice, kot so vratar ali vodja predstave. Spolna stereotipizacija je v tehničnih službah gledališč popolna. Poenostavljeno rečeno: scenski tehniki, ki prenašajo težke scenske elemente, so moški, garderoberke pa so ženske, ki likajo in perejo. Gre torej za močan vzorec patriarhalne delitve dela, ki se odraža v horizontalni segregaciji ujemanja spola in poklica. Tako je delo scenskega tehnika maskuliniziran poklic, delo v maskirnicah, garderobah, šivalnicah in krojačnicah pa feminiziran. Poleg neformalnih razlogov in družbenih vzorcev je vprašanje plače zagotovo dejavnik, ki vpliva na izbiro poklica, saj ženske zavzemajo večino nižje plačanih delovnih mest. Celotno področje kostumografije (z izjemo čevljarskih delavnic), ne samo znotraj institucij, ampak tudi med samozaposlenimi, je feminizirano. Razvid samozaposlenih v kulturi iz leta 2017 kaže, da je med kostumografi 87,5 % žensk in 12,5 % moških.²¹

Plačilni razred

Spolna sestava je v veliki meri definirana tudi s plačilom. Slednje je močno povezano z ugledom poklica, zanimanjem zanj in z motivacijo zaposlenih. Zaposlovanje tehničnega osebja v gledališču spada pod javni sektor in je financirano iz državnega proračuna. Od vseh intervjuvancev so garderoberji najnižje plačani.

Eden izmed sogovornikov o plačilnem razredu razmišlja takole:

V Sloveniji je samo 20 garderoberjev. Zgodila se je velika krivica, ker so nas dali na seznam J, to je najslabše plačano delo, in kategorizirali so nas kot scenski garderober. [...] Krivica se bila storjena s prevedbo plač, za urejanje tega do zdaj nihče ni imel posluha.²² Mislim, da bi se o tem morali pomeniti direktorji, saj nas je garderoberjev samo še 20, jutri bo to tako ali tako samo še servis, ne bo več tega osebnega stika. Jaz sem verjetno še zadnji moški garderober, potem bomo izumrli.

Ekonomska degradacija poklica pomeni tudi njegov razvrednotenje v servis, zato nadaljuje: »Če se izgubi ta intimni stik z igralcem, se izgubi zelo pomembna vez v gledališču, saj servis nikoli ne more biti intimen. Mislim, da ni vseeno, ali te pride preoblačiti nekdo iz servisa.« Tudi šivilja SNG Nova Gorica govori o svoji izkušnji: »Ko sem šla iz Ideala v gledališče za šiviljo, sem imela tu enkrat višjo plačo kot v Idealu. Z 260.000 dinarjev sem prišla na 440.000. Zdaj pa je šivilja v gledališču dosti slabše plačana kot pri kateremkoli zasebniku.«

Ob rob izjavam intervjuvancev navajam še izjavo Andreja Jelačina, direktorja PDG v letih

²¹ Med skupaj 48 je 42 žensk in šest moških.

²² Omenja prevedbo plač v javnem sektorju leta 2008, ki je dvignila kar nekaj prahu. To na konkretnem primeru SNG Nova Gorica opaža tudi Tomašević Barič (49): »Izraziti kadrovske probleme so se zgodili leta 2008, ko je bil uveden nov plačni sistem, zaradi katerega je, predvsem tehnično osebje, utrpelo precejšnje znižanje plač, kar gotovo ni prispevalo k dobrim odnosom in zadovoljstvu v kolektivu.«

1962–1968, ko je bilo gledališče v težki finančni situaciji (Jevnikar 2013). V intervjuju z Evo Tomašević Barič pove: »Potem je nekaj časa gostovanja organiziral Sergej Ferrari: po njegovo je bila za večerjo 'pašta šuta', ko je bilo po moje, rižota. To je bila znana stvar. Te skromne skupne večerje so ogromno pomenile. Vsi smo bili enaki: direktor, igralci, garderoberka ... Znotraj kolektiva nisem imel konfliktov: moja plača je bila v primerjavi z garderoberkino 2 : 1. Kakšne pa so danes?« (78). Velike razlike v plačah so tako med zaposlenimi v gledališču kot tudi v odnosu do kostumografinj. Te v gledališču prejmejo honorar,²³ ki je precej višji od plač omenjenih zaposlenih, a jih vseeno postavlja v položaj, da morajo hkrati opravljati več projektov in se nenehno dogovarjati za nove. Kostumografinje so v povsem drugem socialnem položaju kot njihove »sodelavke« iz šivalnice ali garderobe, saj spadajo v t. i. kreativni razred: pogosto so samozaposlene, živijo od honorarnega dela, ki je prekarno in negotovo (prim. Smolarska, »Institutional Gastroscopy«).

Kostumski fundus v gledališču

Posebno pozornost sem namenila fundusu, ki je nepogrešljivi del tako gledališke hiše kot kostumografske prakse. V skladišču za kostume ali fundusu se shranjujejo kostumi odigranih predstav, a to ni njegova edina funkcija. Tu so še interna in zunanja izposoja, stik z gledališčem, izobraževalna funkcija, arhivska funkcija in funkcija varčevanja. Vodstvo gledališča pogosto prepozna le slednjo; pa tudi sicer ga ne skrbi za fundus, vanj ne vlaga, ga ne ureja in ne prepozna potenciala, ki ga nosi. Tako na primer nobeno gledališče nima več delovnega mesta, namenjenega samo delu v fundusu.

Kostum je neka vrednost v gledališču, pravi šivilja SNG Nova Gorica. S tem se nedvomno strinjam: tako za zaposlene kot tudi za kostumografe je fundus neprecenljiva vrednost, ki pa se ureja sporadično in glede na interes zaposlenih, torej je prepuščena osebni angažmaju zaposlenih, kar je razvidno iz stanja, v katerem so ti prostori.

Delovanje fundusa

Skrb za fundus je odvisna od vsakega gledališča posebej in je povezana z njegovo lokacijo. V SNG Drama Ljubljana, SNG Maribor²⁴ in MGL, kjer so fundusi v isti hiši, zanje skrbijo garderoberji. V SNG Nova Gorica za fundus skrbijo šivilje, saj je na isti dislocirani enoti kot šivalnica, v SLG Celje pa zadnjih pet let za fundus prav tako skrbita šivilji, in sicer zaradi dopoldanskega delovnega urnika. Kostumi so v fundusu običajno razdeljeni po spolu, vrsti oblačila, nekje pa tudi po stilu ali po obdobju.

²³ Področje ni urejeno s kolektivno pogodbo, o honorarjih se dogovarjajo individualno, kar omogoča precejšnje razlike tudi med kostumografinjami.

²⁴ V tej gledališki hiši za čevlje v fundusu skrbita čevljarja.

Šivilja SLG Celje takole opiše ustaljeno prakso v fundusu: »Malo ga pospravimo, zložimo, drugače pa vse ostaja isto. Poskrbimo, da imamo stilne kostume, ki nam nekaj pomenijo, na povsem ločenem mestu.« Spominja se tudi slabe izkušnje s takim urejanjem, ko je vodstvo odredilo številčenje obešalnikov. Ponovilo se je nerazumevanje prakse dela v šivalnicah oziroma garderobah, in ta sistem seveda nikoli ni zaživel.

V SNG Drama Ljubljana imajo že vsa leta fundus, ki je, ko je bil še v zgradbi Gledališkega ateljeja, tudi pogorel. Manjši del fundusa imajo v hiši, del pa na dislocirani enoti v skladišču. Potrebujejo ga zaradi velike količine kostumov, ki jih hranijo: »Že vsa ta leta trdim, da je treba vse shranjevati. Tudi zadnjega klošarja, mogoče pa ga bomo kdaj potrebovali. Ni vedno mogoče dobiti fraka, ki je videti znošen, kot da je od sto let starega dedka. Lahko ga sicer patiniraš in tako naprej, ampak ne bo videti enako. Zato so neki izrabljeni čevlji, ki jih najdeš v fundusu, zate pravi biserček« (Garderober SNG Drama Ljubljana).

SNG Maribor je fundus večkrat selil in pri tem je bil del seveda uničen. Včasih so zaposlovali osebo, ki je skrbela zanj, vendar so delovno mesto ukinili, ko so krčili zaposlovanje. Nekdanji garderober pravi: »Zato pa govorim, da bi se človek moral spet vrniti v fundus vsaj za štiri ure, ravno za to se borimo. Poleg tega kostume posojamo ven.« Svojega tedanjega dela se spominja takole: »Izposoja kostumov, označevanje, delo s krojači, šiviljami in kostumografi. Pospravil sem, ko so odšli, saj je vedno ostalo še kaj. Vse sem dajal v izposajo: društvom, šolam, zasebnikom, posameznikom in tako.« Poleg manka zaposlenih kot glavni problem fundusa navede tudi manko prostora.

Poznavanje fundusa je vrlina, ki se jo zaposleni naučijo skozi leta, a za njegovo profesionalno uporabo sta potrebna čas in interes. Med vsemi intervjuvanci pri svojem delu s fundusom zagotovo izstopata šivilja SNG Nova Gorica in garderober iz Maribora. Slednji pove takole: »Včasih sem v fundusu miže prepoznal kostum. Miže! Pa smo tudi skrbeli za dramo, opero in balet. Danes ne. Danes, priznam, ne moreš vedeti vsega. Tudi za čevlje sem skrbel. Danes je za čevlje čevljar.« Podobno pravi šivilja SNG Nova Gorica:

Mislím, da bi bilo s tem fundusom mogoče kaj narediti, če bi imeli človeka, ki bi bil zanj zadolžen. Dobro poznam fundus in vem, kje je kakšen kos. Zakaj to vem, se tudi sama sprašujem. Pri delu z amaterji hodim ves popoldan med kostumi, imam neko zamisel in vem, kaj bi rada, in potem hodim, da vidim, kje je. Večkrat moraš videti. Potrebuješ človeka, ki dela. Nič ti ne pomaga, če kostumografu ne moreš ponuditi kostumov. Nekateri kostumografi tudi ne želijo iti v fundus. Z uporabo fundusa smo dostikrat prihranili denar.

Poleg tega, da danes ni več delovnega mesta, ki bi bilo namenjeno samo skrbi za fundus, se je spremenil tudi odnos do kostumov v njem. S tem v zvezi je bila včasih zelo pomembna inventura. Spominja se, da je v PDG trajala tudi tri mesece: odločitve so zagovarjali pred tričlansko komisijo, ki je recimo posamezne kose odpisovala. Ta

praksa se je po osamosvojitvi opustila, vseeno pa delajo inventuro in vse kostume, ki končajo v fundusu, oštevilčijo. To se je opustilo v večini gledališč. Garderobier SNG Maribor pravi takole: »Včasih je obstajal arhiv in kostumi so bili evidentirani. Danes tega več ni, do kostumov se obnašamo, kot bi to bil potrošni material. Vodimo samo knjigo o predstavah.« Ideologija *hitre mode* ustvarja potrošniško mišljenje, kar se odlikava v odnosu do oblačil tudi v gledališču. Lažje je kupiti novo kot skrbeti za staro. Kostumi so razumljeni kot potrošna, brezvredna roba.

Uporaba fundusa in njegove funkcije

Najpogostejša uporaba fundusa, poleg hranjenja kostumov, je (notranja ali zunanja) izposoja. Pri prvi gre predvsem za izposajo kostumov z namenom vadbe (torej za kostume, ki jih igralci uporabljajo na vajah, preden dobijo kostum za uprizoritev) in predelave. Vloga »skrbnika« fundusa je tu ključna, saj lahko veliko pripomore k iskanju ustreznih kosov. Kostumograf gre v fundus navadno v spremstvu zaposlenega: »Sami gledajo in kaj povprašajo, pokažejo skice, potem pa tudi mi zraven sodelujemo, saj poznamo kostume« (garderobierka SNG Drama Ljubljana). Zaposleni se lažje znajdejo, če pride kostumograf v fundus s skico: »Čisto odvisno, kako je kostumograf pripravljen: če ima skice, mu lahko veliko pomagamo. Ne moremo mi sami izbirati, on si je zamislil kostume. Lahko si zamisli čisto drugače, zato je kostumograf« (garderobierka SNG Drama Ljubljana). Fundus se uporablja tudi za potrebe zunajrepertoarnih predstav, ki pa so del dejavnosti gledališča, za kar po navadi večjo odgovornost prevzamejo garderobierji oziroma tisti, ki skrbijo za fundus.

Izposoja skupinam in posameznikom zunaj gledališča je nekakšno sivo področje, ki je sicer urejeno z določili in pravilnikom (ponekod tudi s cenikom), vendar je v praksi pogosto stvar dogovora in osebnega poznanstva. »Fundus se uporablja za lastne potrebe, nekaj pa posojamo tudi za dodatni zaslužek, postavili smo minimalno ceno izposoje kostuma. Največ si izposojajo šole, tega jim ne zaračunamo« (šivilja SLG Celje). Zunanja izposoja je zelo pomembna, saj ustvarja stik gledališča z okoljem – za nekatere ljudi celo edini. Kostume si najpogosteje izposojajo društva, amaterske gledališke skupine, šole pa tudi posamezniki. Vloga zaposlenih je pri tem zelo velika, saj poznajo fundus, kostume, zgodovino oblačenja in prakse izposojanja. Še pomembneje pa je, da morajo prepoznati želje izposojevalcev, saj ti pogosto ne vedo natančno, kaj iščejo.

Znanje tako preide na izposojevalce, fundus pa nosi izobraževalno vrednost tudi za same zaposlene. Starejša oblačila lahko šiviljam in krojačem pomagajo pri razumevanju tehnologije oblačil: »V fundusu pustim stare stvari tudi, če niso več za na oder, ker greš lahko pogledat, kako je narejeno. Če imaš možnost pogledati, kako

so včasih nekaj naredili, lahko to skopiraš. Pri krojačih, ki ne delajo v gledališču, se ta pomanjkljivost vidi. Saj so pridni, ampak je izdelava konfekcije drugačna kot delo za gledališče. Videz je drugačen« (šivilja SNG Nova Gorica).

Na novo zaposleni so namreč prvič soočeni s stilnimi ali atipičnimi oblačili in fundus služi kot bazen znanja oziroma knjižnica kostumov tako zanje kot tudi za kostumografe ali zunanje izposojevalce.

Vodstvo gleda na fundus predvsem s stališča varčevanja. Nadalje se šivilja SNG Nova Gorica spominja: »Ko so prišla suha leta – 2007, '08, '09, '10 – so se delale skoraj vse predstave samo iz fundusa. Dosti predstav smo pobirali iz fundusa. Je pa res, da tako ne moreš delati vseh predstav. Potrebno je kaj na novo narediti, kaj kupiti.«

Vzgib za uporabo starih kostumov v nove namene je pogosto ekonomski: »Čedalje več je predelav, ker se varčuje.« Včasih pa je to posledica estetske odločitve: »Nekatere predstave prav želijo imeti stare kostume. Noben nov kostum ne more biti tako dober, kot je star,« pravi garderoberka SNG Drama Ljubljana. Njena sodelavka doda: »Vse se reciklira. Razen če igralka reče, da bi ta kostum imela še kdaj za vaje ali pa da bi ga uporabljala, ga pospravimo in hranimo samo zanjo.«

Arhiviranje

Zadnja funkcija fundusa je arhiviranje. Zanimalo me je, ali zaposleni vodijo še kakšen arhiv drugega materiala, povezanega s kostumom. Šivilja SNG Nova Gorica se spominja izobraževanja v Ateljeju Drame, kjer je za arhiv skrbela gospa, ki je risala kostume, zraven pa pripela koščke blaga in opis. Sama je kasneje v PDG vzpostavila prakso vodenja knjige in kartončkov za vsako predstavo, kjer so zabeleženi osnovni podatki uprizoritve in natančen seznam kostumov po igralcih: kaj je bilo kupljeno, na novo zašito ali popravljeno. Skice kostumov je oddala gledališču v arhiv: »Pravilo je bilo, da morajo originalne skice ostati v hiši. To je bilo pred leti, zdaj jih je bolj malo.«

Gledališča vodijo svoj uradni arhiv, kamor shranjujejo tudi skice, ki jih morajo kostumografi po pogodbi oddati. Tudi vodja ženske krojačnice MGL pravi, da predaja bolj malo skic: »To se je nekje izgubilo, kostumografi niso hoteli puščati originalnih skic. Rekla sem, da se ne bom več pregovarjala z njimi o tem. [...] Nihče mi ne pušča originalov. Razen Belinde [Radulović] in mogoče še kakih dveh.«

Zaposleni v vlogi kostumografije

Večina intervjuvanih (izvzemši čevljarje) je tudi sama kdaj nastopila v kostumografski vlogi. Za nekatere je to celo redna praksa. Kostumografija je bila velika želja garderoberja SNG Drama Ljubljana: »V Sloveniji v osemdesetih letih ni bilo oddelka za kostumografijo. To sem hotel študirati, ampak nisem želel iti v Beograd, saj sem od tam pobegnil. Tako da sem ne vem koliko sezon delal kostumografijo. Imam tudi svoje samostojne predstave.« Nekateri delajo kostumografije za amaterska gledališka društva, vodja moške krojačnice SNG Maribor pa nastopa tudi v vlogi kostumografije v tem gledališču. Pobuda je prišla z njene strani in pravi, da ima s tem sicer malo več dela, ampak da si tako širi obzorja. Vse intervjuvanke, ki delajo v šivalnicah in krojačnicah, se poleg dela v gledališču udeležujejo tudi druge – na področjih, ki so sicer tesno povezana z gledališčem. Šivajo za prijatelje in družino, različne nastope ali manjše predstave zunaj gledališke hiše, kreirajo kostume in lastne blagovne znamke.

Naj poudarim, da se v gledališču pojavlja tudi praksa režiserja, ki nastopa v več vlogah in je podpisan kot scenograf, avtor glasbe, oblikovalec luči ali kostumograf. Sicer intervjuvancev nisem izrecno spraševala o tem, kaj to pomeni za njihov poklic, je pa pogosto tako, da del obveznosti, ki jo sicer nosi kostumografinja, pade na zaposlene. Primer take prakse lahko vidimo v izseku iz intervjuja z Darjo Reichman: »Spominjam se, da sem leta 2008 igrala vlogo Hedde Gabler v istoimenski Ibsenovi drami *Hedda Gabler*. Režiser in kostumograf je bil Eduard Miller. Dolgo časa med vajami sploh nisem imela kostuma. Nato Eduard enkrat reče garderoberki, naj prinese eno moško srajco. Jaz jo oblečem in obujem zraven čevlje z visoko peto in potem sem celo predstavo nosila ta kostum« (Rahne, »Super je«). Podobno v svojih spominih zapiše režiser in umetniški vodja PDG Marko Sosič, ki omenja eno od intervjuvank: »Podpisujem namreč tudi scenografijo in kostumografijo predstave, čeprav sem zaprosil šiviljo, naj mi ob tem pomaga« (76).

Čevljarji

Posebnost SNG Maribor je tudi ta, da imajo v hiši čevljarstvo delavnico z dvema čevljarjema. Od običajnih čevljarjev se razlikujeta v tem, da večinoma izdelujeta novo obutev in ne le popravljata staro. Čevljarji v gledališču izdelajo celotno obuvalo, ne le posamezni korak.

Oba čevljarja sta v gledališču zaposlena že enajsto leto. Eden od njiju je končal šolo v Kranju in nato več let, preden se je zaposlil, občasno pomagal v delavnici v gledališču. Šole za čevljarje danes v Sloveniji ni več, poklic si lahko čevljarji pridobijo le z opravljanjem mojstrskega poklica.

Proces njihovega dela s kostumografiji je enak tistemu v šivalnicah in krojačnicah: sestanek s kostumografino, predaja skic, nabava materiala, izdelava in pomerjanje. Čevljarja v SNG Maribor skrbita tudi za fundus čevljev.

Ko kostumograf išče določene čevlje, greš z njim v fundus in mu pomagaš iskati. Takrat vidi tudi druge čevlje in mogoče ne najde prav takih, kot si jih želi, ampak podobne, ki pa so mu še bolj všeč. Kostumografu pomagaš do stvari, veš, kje so pospravljene in kateri igralec ima rajši malo širšo, malo večjo, mogoče višjo, nižjo peto. Svetuješ zato, da delo čim lažje steče, da so tudi igralci čim bolj zadovoljni, da je kostumografu lažje in da smo na koncu zadovoljni vsi.

Čevljarsko delo v gledališču otežuje pomanjkanje materialov: »Vemo, v kakšnem stanju je čevljarska industrija pri nas, da ni tovarn, in če ni tovarn, tudi materiala ni na izbiro, kolikor bi ga lahko bilo. Težko je delati, če tega ni.« Čevljarji si pomagajo z recikliranjem odslužjenih čevljev iz gledališča. Pri svojem delu potrebujejo manjše količine materiala in se zato ne morejo primerjati s tistimi iz industrijske proizvodnje.

Zaključek

S člankom sem želela popisati zaodrsko delo zaposlenih, povezanih s procesom nastajanja, nošnje in shranjevanja kostuma. To delo ni le spregledano, ampak tudi nerazumljeno v širši javnosti in, žal, tudi v gledališkem okolju. Kot šiv ni le šiv, tudi šivilja v gledališču le ne šiva, garderoberka le ne pospravlja, temveč vsi ti poklici zahtevajo celostno obravnavo kostumskega procesa, ki vključuje tako kreativno in obrtniško delo kot tudi delo z ljudmi.

Na mikro primeru zaposlenih v gledaliških garderobah in krojačnicah sem preverjala dvodelno tezo – o gledališču, ki zanika zaodrje in je vpeto v trenutni ekonomski sistem. Institucionalno gledališče predpostavlja hierarhijo in tudi estetsko temelji na gradnji iluzije, ki zanika zaodrje, kar se odraža v položaju zaposlenih. Prav tako se v odnosu in položaju zaposlenih zrcali delovanje kulture znotraj kapitalizma: ta je odvisna od trga, ne glede na raven financiranja, saj je podrejena ideologiji kapitalizma, ki vedno želi čim hitreje proizvesti vedno več in vedno novo, pri čemer je neenakost edina možnost reprodukcije tega sistema.

Prvi del teze utemeljujem z izsledki, da je delo slabo plačano in ni cenjeno. To se pozna v odnosih med zaposlenimi, v odnosu do dela, v odnosu družbe do teh poklicev in v plačnih razmerjih. Še več – pozna se v odnosu do kostumov, ki so po koncu predstave prepuščeni skladiščenju in dobri volji vodstva ter zaposlenih. V zaposlene se ne vlaga – niso deležni ustreznega uvajanja in dodatnega izobraževanja oziroma izpopolnjevanja. Tudi Smolarska opaža, da gledališča nimajo nikakršnega sistema za motivacijo zaposlenih, ne z vidika plačnega sistema ne z vidika organizacije. Pri obravnavi

poljskih gledališč izpostavlja posebno nezanimanje kandidatov za prijavo na delovna mesta. Za razliko od »svobodnih« kostumografov zaposleni nimajo možnosti izbirati predstav, pri katerih bodo sodelovali, in ustvarjajo tudi v prostem času – v povezavi s kostumografijo ali šivanjem. Lepilo, ki zaposlene veže z njihovim delom, je odnos do gledališča oziroma do dela v gledališču, ki pa je odvisen od družbenih sprememb. Več zaposlenih je namreč omenilo močnejšo povezanost z delom in gledališčem v prejšnji družbeni ureditvi.

Drugi del teze postavlja (omenjeno) delo v gledališču v bližino kapitalizma, tako po organizaciji delovnega procesa kot po umetniškem delu samem. Delo obravnavanih zaposlenih je namreč pogojeno in odvisno od kostumografov in kostumografinj – od tega, kar slednji prinesejo v njihovo okolje, na primer zamisli, kreacije, način dela, organizacija dela – način pridobivanja kostumov pa neposredno vpliva na način dela zaposlenih. Načinov sodobne proizvodnje zaposleni ne prevzemajo samo prek institucije, katere del so, ampak tudi prek umetnikov, s katerimi so nenehno v stiku. Torej so podvrženi istemu kot kostumografi: oblikam sodobnega dela. Indikatorji postfordističnega načina dela v gledališčih so: najmanjše zunanjih izvajalk (za krojenje in šivanje kostumov, ki so potrebni pri določeni predstavi, ali samo za delo, ki ga zaposleni zaradi obremenjenosti niso zmožni opraviti ali je zaradi pomanjkanja tehničnega znanja prezahtevno), zaposlene v šivalnicah in krojačnicah vse pogosteje delajo na polizdelkih (popravljajo torej oblačila, kupljena v trgovini), prezasedenost zaposlenih in njihova nepovezanost s procesom nastajanja predstave – vse bolj so izvajalke, ne pa sodelavke. Produkcij in spremljevalnih dogodkov je vse več, zato morajo biti zaposlene učinkovitejše, manj časa je na voljo tudi v procesu nastajanja predstav – slednje so tudi manj predpripravljene, zato se od zaposlenih pričakuje večja prilagodljivost hitrim spremembam. Tudi pri razumevanju funkcije fundusa je očitno, da odsluženi kostumi nimajo vrednosti, vodstva vidijo predvsem ekonomsko vrednost fundusa (varčevanje pri predstavah in zaračunavanje izposoje).

Za konec naj omenim, da je zaposlenih v omenjenih službah v Sloveniji zelo malo. Ko sem jih intervjuvala, sem ugotovila, da imajo zelo podobne izkušnje in razmišljanja, mnogi pa se med seboj sploh ne poznajo. Garderoberska služba se od tiste v krojačnicah in šivalnicah razlikuje po tem, da garderoberji na gostovanja potujejo skupaj z nastopajočimi in imajo tako možnost spoznati zaposlene v drugih gledališčih, njihovo okolje, način dela. Krojačice in šivilje pa te možnosti nimajo in so pri težkih nalogah ali zagatah prepuščene samim sebi. Zaposlene, ki opravljajo poklice, ki jih učijo v šolah, za svoje delo nimajo dovolj podpore, in čeprav je to delo rezultat unikatnega znanja, izkušenj, iznajdljivosti in osebne angažmaja, ni cenjeno ter se z odhajanjem generacij izgublja. Tako se zmanjšuje možnost povezovanja zaposlenih in izgublja tudi del zgodovine gledališča.

- Bakal, Ivana. »Sto godina hrvatske scenografije i kostumografije (1909.-2009).« *Sto godina hrvatske scenografije i kostumografije (1909.-2009)*, ur. Ivana Bakal. ULUPUH, 2011, str. 12–21.
- Gledališki terminološki slovar*. Založba ZRC SAZU, 2007.
- »Jevnikar, Martin, in Andrej Jelačin.« *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013, www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1012700/#primorski-slovenski-biografski-leksikon. Dostop 12. 1. 2018. Izvirna objava v: *Primorski slovenski biografski leksikon*, 7. snopič, 1. knjiga, ur. Martin Jevnikar, Goriška Mohorjeva družba, 1981.
- Kanjuo Mrčela, Aleksandra. »Ali so 'družinske kraljice' lahko tudi 'šefice'?« *Ko odgrneš sedem tančic*, ur. Marija Cigale, Društvo Inicijativa, 1992, str. 77–87.
- Klabus Vesel, Alenka. *50 let MGL I. Eseji, potrjeti, sezname*. Mestno gledališče Ljubljansko, 2001.
- Kravos, Bogomila. *Aplavz Tržaškemu gledališkemu ansamblu iz let 1945–1965*. Založništvo tržaškega tiska, 2017.
- Kunst, Bojana. *Umetnik na delu: bližina umetnosti in kapitalizma*. Maska, 2012.
- Lederer, Ana. »Hrvatska scenografija – sto godina umjetničke raznolikosti.« *Sto godina hrvatske scenografije i kostumografije (1909.-2009)*, ur. Ivana Bakal. ULUPUH, 2011, str. 22–66.
- Lukan Blaž. »Gledališče in disciplina.« *O nevzvišenem v gledališču*, ur. Alenka Bogovič in Barbara Pušić, KUD France Prešeren/CTF AGRFT, 1997, str. 95–126.
- Maclaurin, Ali, in Aoife Monks. *Costume*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Monks, Aoife. »In Defense of Craft: A manifesto.« *Scene*, letn. 2, št. 1–2, 2014, str. 175–178.
- Nacionalni program za kulturo 2014–2017*. 2013, www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Drugo/novice/NET.NPK.pdf. Dostop 5. 3. 2018.
- Opera SNG. Pogodba o honorarnem angažmaju. 21. 4. 1960. Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta, personalna mapa Marije Jarc.
- Pavček, Tone. »Pionirska doba Mladinskega gledališča.« *Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča*, ur. Tomaž Toporišič, Barbara Skubic idr., 2007, str. 49–59.
- Polanyi, Michael. *The Tacit Dimension*, University of Chicago P, 2009.
- Pušić, Barbara. »Umetniki, bohemi, marginalci, izseljenci. Življenje igralcev na Slovenskem ob prelomu stoletja.« *O nevzvišenem v gledališču*, ur. Alenka Bogovič in Barbara Pušić, KUD France Prešeren/CTF AGRFT, 1997, str. 69–94.

- Rahne, Alma. 2017. »'Super je, če se vloga zlije s kostumom'.« *24ur.com*, 6. okt. 2017, www.24ur.com/ekskluziv/domaca-scena/trgovska-sredisca-novodobna-svetisca.html. Dostop 5. 12. 2017.
- »Razpis za prosto delovno mesto.« SNG Drama Ljubljana, 2016, www.drama.si/files/5751/Razpis_garderober_2016_www.pdf. Dostop 12. 12. 2017.
- »Razpis za prosto delovno mesto J035058 Scenski garderobier – vodja (m/ž).« SNG Drama Ljubljana, 4. jun. 2010, www.drama.si/novice/1168. Dostop 12. 12. 2017.
- »Razvid samozaposlenih v kulturi.« Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, 2017, www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Razvidi/razvid_samozaposlenih_v_kulturi/2017/samozaposleni_za_splet_121217.pdf. Dostop 12. 12. 2017.
- Slovensko narodno gledališče Ljubljana. Odločba. 1. 12. 1963. Arhiv Slovenskega gledališkega inštituta, personalna mapa Marije Jarc.
- Smolarska, Zofia. »Institutional Gastroscopy: Publicly Funded Theatre in Poland, Diagnosed by Its Craftspeople.« *Polish Theatre Journal*, 1–2, 2017, www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/93/620. Dostop 18. 8. 2018.
- Sosič, Marko. *Tisoč dni, dvesto noči: Moj čas v Primorskem dramskem gledališču*. Branko, 1996.
- Taylor, Madeline. 2017. »The mechanics of creative collaboration: Technician, designer and the costume realisation process.« Neobjavljen članek z raziskovalnega seminarja *Thinking Costume, Scenofest, World Stage Design Taipei*.
- Terkman, Borut. »Alenka Bartl: življenje med kostumi in – kostumi.« *Alenka Bartl, kostumografka*, ur. Francka Slivnik, Slovenski gledališki muzej, 2012, str. 5–14.
- Tomašević Barič, Eva. *Novogoriško gledališče od amaterskih začetkov do gledališča nacionalnega pomena*. FDV, 2016.

Intervjuji

- Garderober SNG Maribor. Osebni intervju. Maribor, 31. 5. 2017.
- Čevljar 1 in 2 SNG Maribor. Osebni intervju. Maribor, 31. 5. 2017.
- Garderober SNG Drama Ljubljana. Osebni intervju. Ljubljana, 26. 5. 2017.
- Šivilja SLG. Osebni intervju. Celje, 23. 5. 2017.
- Garderoberka SNG Drama Ljubljana. Osebni intervju. Ljubljana, 26. 5. 2017.
- Garderoberka 2 SNG Drama Ljubljana. Osebni intervju. Ljubljana, 26. 5. 2017.
- Vodja moške krojačnice SNG Maribor. Osebni intervju. Maribor, 31. 5. 2017.

Šivilja SNG Nova Gorica. Osebni intervju. Solkan, 9. 6. in 6. 11. 2017.

Vodja ženske krojačnice MGL. Osebni intervju. Ljubljana, 16. 5. 2017.

Bizjak, Petra. Osebna komunikacija, 22. 1. 2018.

Kavčič, Alan. Osebna komunikacija, 31. 1. 2018.

Vadnjal, Iztok. Osebna komunikacija, 15. 1. 2018.

“A Seam is not a Seam”

The Role and Meaning of the Work of Seamstresses, Tailors, Dressers and Shoemakers in Slovenian Institutional Theatre

Keywords: costume, tailors, dressers, seamstress, costume design, institutional theatre

The theatrical costume differs from everyday clothing. Accordingly, the way it is made and maintained is part of a special process of theatrical creativity. The aim of this article is to list the backstage activities related to the process of creation, use and storage of costumes, namely, the work that is not only overlooked, but also disregarded in the wider public and, unfortunately, also in the theatrical environment. A seam is not just a seam. Likewise, the seamstress in theatre does not only sew and the dresser does not only take care of the costumes. On the contrary, these professions demand an integrated approach to the costume-making process. This includes both creativity and skill as well as a touch for working with people.

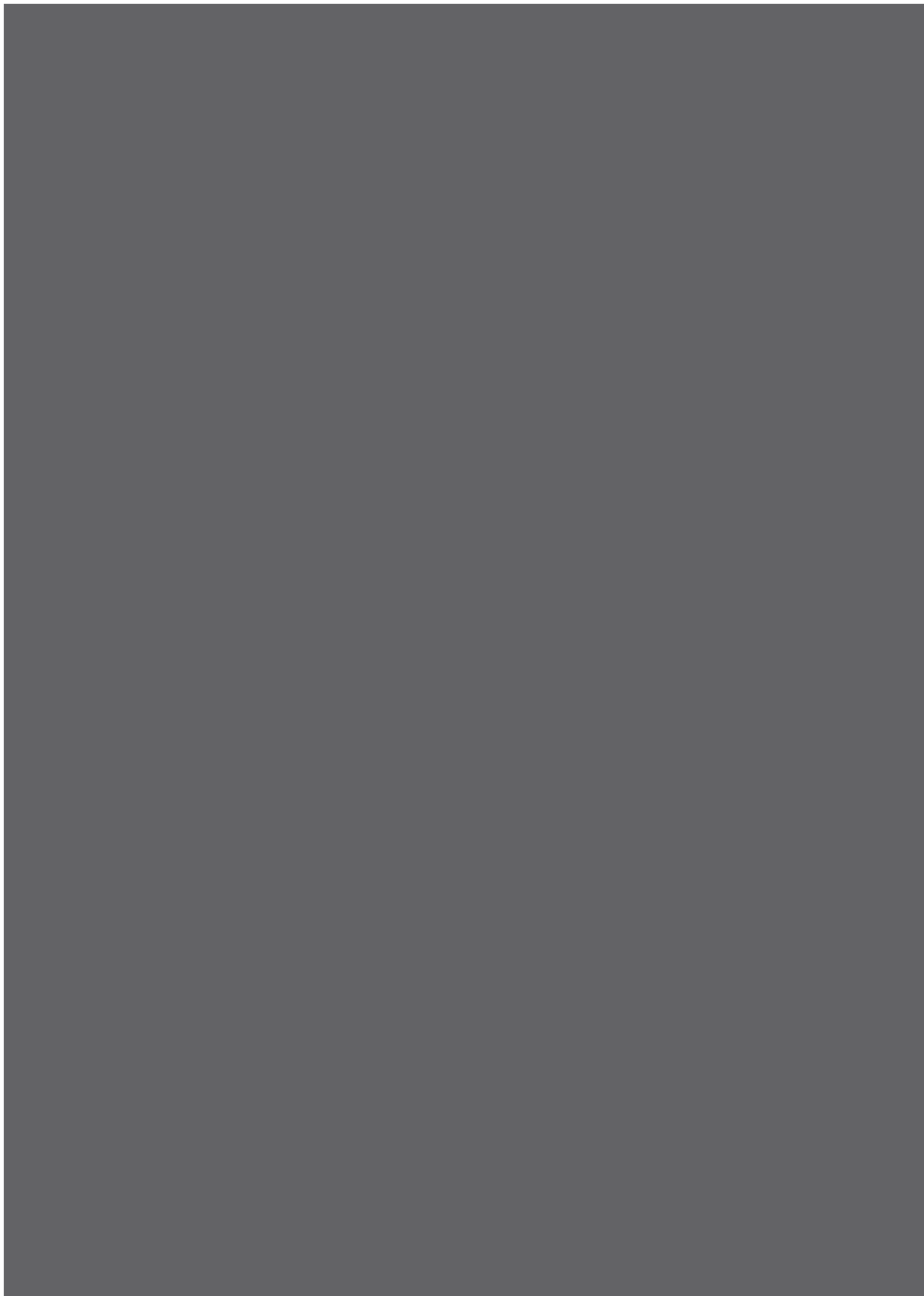
The article is based on interviews conducted with ten seamstresses, tailors, dressers and shoemakers employed in five Slovenian theatres. I was interested in the stories and opinions of people involved in the making and the life of a costume; from its inception to its use and “retirement”. This article thus touches upon nearly all areas in which these theatre employees are involved: from the working space to the interpretation of the sketches, the making of the costumes, communication with the costume designers, and the learning process, to salary grades, maintenance of the costume storage, and archiving. My aim was to explore how the working process and the role of the costume changed during the course of my interviewees’ lives, how the present approaches to costume design differ from past ones, what is their attitude toward the costumes and performances, what is their perception of the work they do, and whether and how they preserve the sketches, materials and costumes from past performances. I was interested in all aspects of the life of a theatrical costume in relation to the work done by the theatre employees; not only in the operative part of their tasks, but primarily in how they perceive their work.

The large part of the article records the changes in their work. Organised into

levels, they include the changes on the micro level (fabrics and materials, sewing practices and/or shopping), on the level of theatre organisation (the artists'/costume designers' ways of working, work organisation, number of performances), on the level of the performance-production process, and on the macro level (the changes of the economic-political system). Special attention is given to costume storage, an indispensable segment of any theatrical house as well as costume-design practice. Costume storage entails the storing of costumes from staged performances, but this is not its sole function. Storage also provides stock for internal and external rentals and serves educational, archival and economic functions.

The detection and analysis of the hierarchies in institutional theatre present the central interpretative axis of the article: in short, how does the current socio-economical model of neoliberal capitalism shape the processes, relations and working modes within institutional theatre. An inherent feature of institutional theatre is hierarchy, both on the level of structure as well as performances, which develops in this type of theatre and which is, as its product, inevitably caught in the mentioned hierarchies. The discussed professions are poorly paid and unappreciated. This is reflected in the relations between the employees, in their relation to the work, in the society's relation towards these professions, as well as in wage ratios. Even more so, it is reflected in the relation toward the costumes, which are, after the productions have run their courses, left to storage and the good will of the management and the employees. The mentioned professions are underinvested – they lack adequate introductory as well as further training and are not provided continuous professional development. The number of productions and accompanying events is continually increasing; as a result, the employees have to find ways to be more efficient, while the creation processes are shorter and shorter – since the performances are not prepared in advance as they could be, the employees are expected to quickly adjust to the changes within the processes. In terms of the organisation of work, the theatres are introducing outsourcing, there are instances of compressed production schedules, the number of performances and events is increasing, while the role and the importance of those working in the workshops is decreasing. This kind of flexible, mobile, performative, simultaneous and unstable work is characteristic of the post-Fordist mode of production. Theatre employees in institutional theatres are subjected to this indirectly; through the practices introduced into their working environment by the artists with whom they collaborate and by the management that defines the workflow.

Translated by Katja Kosi



Recenzija / Book Review

Teoretizirano zgodovljenje avantgard

Tomaž Toporišič, tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

**Aleš Erjavec. *Heteronomija umetnosti in avantgard*.
Spremna beseda Miško Šuvaković, Maska, 2017.**

Tudi najnovejša knjiga enega najbolj pronicljivih interpretov sodobne politizirane umetnosti in njenih navezav na zgodovinske avantgarde 20. stoletja Aleša Erjavca se vrača in hkrati na novo osvetluje in interpretira umetniške avantgarde. Avtor v njej nadaljuje svoje raziskave, zbrane v knjigah *O estetiki, umetnosti in ideologiji: študije o francoskem marksizmu* (1983), *Estetika in epistemologija: eseji in razprave* (1984), *Ideologija in umetnost modernizma* (1988), *Estetika in kritična teorija* (1995) in *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti* (2004).

Erjavca vedno zanimajo predvsem specifične umetniških avantgard, od italijanskega futurizma do ruskega konstruktivizma in slovenske zgodovinske avantgarde. Hkrati pa tudi odnos teh avantgard do modernizma. Vedno znova, a vsakokrat nekoliko drugače, se vrača k vprašanju razmerja med umetnostjo in politiko, ki se dotika tudi teme političnega gledališča in njegovih meja. Razmerje med zgodovinskimi umetniškimi avantgardami in politiko zelo natančno raziskuje tudi skozi razmerje med italijanskim futurizmom in fašizmom.

Tudi v svoji najnovejši knjigi Erjavec kontekstualizira svoje kontinuirano zanimanje za umetniške avantgarde, ki jih poveže z enim najbolj inovativnih področij svojih raziskav: obdobjem poznega 20. stoletja, ko je na različnih koncih sveta nastala specifična politizirana umetnost, ki je bila značilna za bivše ali še vedno obstoječe socialistične dežele. Takšna umetnost se je pojavila v deželah, ki so segale od Slovenije prek nekaterih delov bivše Jugoslavije do Rusije, Kitajske, Kube itd. To ugotovitev tokrat raziskuje tudi v petem poglavju knjige *Heteronomija umetnosti in avantgard*, ko se navezuje na svoje sistematične raziskave in primerjave umetniške produkcije v Vzhodni Evropi, na Kubi in na Kitajskem predvsem iz osemdesetih let.

Njegova osnovna teza, ki jo je uspešno uveljavil v mednarodnem prostoru in je zelo pomembna za uveljavljanje sodobne vizualne (pa tudi uprizoritvene) umetnosti na področju Slovenije, je, da je kontekst razkroja socializma v bivših socialističnih državah proizvedel specifično vizualno in čezmedijsko umetnost. Ta je na prvi pogled spominjala na sočasni zahodni postmodernizem, a je hkrati vsebovala specifične značilnosti, ki jih na zahodu ne najdemo: močna politizacija, poudarjena uporaba ideološkega in političnega diskurza ter simbolov in posebna vrsta nadidentifikacije

ter parataktičnosti, »ki se je v temelju razlikovala od modernističnih disidentskih nastopov«.

Če je to tezo najodmevneje uveljavil v knjigi-zborniku, ki jo je leta 2003 izdal v ZDA in naslovil *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, se v najnovejši knjigi vrača k raziskavam avantgard kot *posebne* »magne, iz katere se nato rojeva vsakovrstna umetnost, ki konča kot del tradicije umetnosti, in to tudi tedaj, ko prične svojo pot kot njeno nasprotje«.

Prva tri poglavja prinašajo nekatere nove uvide v zgodovinenje avantgarde. Prvo se ukvarja s heteronomijo skozi obravnavo ruskega konstruktivizma, ki ga prikaže tudi v njegovi zgodovinski umestitvi. Tako pokaže prepletenost konstruktivizma in komunističnega gibanja, pri čemer umetniška avantgarda k politični prispeva predvsem »estetsko komponento«. Ruski umetniški konstruktivizem (ki je, mimogrede povedano, pomembno vplival tudi na slovensko zgodovinsko avantgardo od Černigoja, Delaka do Kosovela) si je tako prizadeval, da bi materializiral »svojo vizijo napredka, enotnosti in skrajne prekinitve s preteklostjo«. Ruska avantgarda si je torej prizadevala povezati umetniške (Jacques Rancière bi rekel estetske) in družbene revolucije. Erjavec zelo lepo prikaže, kako je druga faza konstruktivističnega gibanja po oktobrski revoluciji umetnost iztrgala iz njene relativne apolitičnosti ter prvo fazo »formalističnega konstruktivizma« zamenjala s pravo estetsko revolucijo.

Ena od tez, ki jih Erjavec izpostavi v knjigi, je, da se avantgardna umetnost odvrne od »čiste« umetnosti tudi tako, da si prizadeva za zlitje umetnosti in industrije, umetnika pa razume kot »umetnika-konstruktorja«, umetnika in tehnika. Pot ruskega konstruktivizma je tako v političnem smislu vodila od anarhističnih tendenc k proletarskemu ali komunističnemu konstruktivizmu. V primeru ruskih umetniških avantgard smo po mnenju Aleša Erjavca, ki ga v knjigi razvija kot eno bistvenih tez za avantgardno umetnost kot celoto, soočeni z dvema ključnima možnostma: »z asimilacijo heteronomne avantgardne umetnosti v institucijo umetnosti ali v kulturno industrijo«.

Heteronomne umetniške avantgarde so tako razdvojene in mejne: poskušajo biti politično učinkovite, se odmakniti od avtonomije in čiste umetnosti, po drugi strani pa skušajo biti tudi politične, a se pri tem izogniti nevarnosti, da bi se prelevile v politično propagando. Erjavec je prepričan, da je umetnost vedno na določen način politična, toda v kontekstu heteronomije umetniških avantgard je prepričan, da je treba razlikovati med politično umetnostjo, ki »se nanaša na politično izjavo«, in pa politizirano umetnostjo, ki bi jo bilo mogoče v največji meri misliti v navezavi na italijanski futurizem in ruski konstruktivizem. Politizirana umetnost posreduje politično izjavo tako, da posega v »življenje« in proizvaja politična stališča ter politična dejanja. Skozi primerjavo futurizma in kubizma Erjavec pokaže tudi na razliko med

»izrazito politično radikalno avantgardo« in »umetniško radikalno avantgardo«.

Drugo poglavje knjige, »Dve avantgardni deli«, prinaša prehod od splošnih vprašanj heteronomije umetniških avantgard h konkretnim primerom in njihovi podrobni analizi: Tatlinov *Spomenik III. internacionali* ter plakat *Bij bele z rdečim klinom* Ela Lissitzkega. Tretje poglavje, »Revolucija in avantgardna gibanja«, še dodatno dopolnjuje pojem heteronomije tako, da se osredotoči na pomen in rabo pojma revolucija ter hkrati vzpostavi diferenciacijo socialne in politične revolucije. Uvede tudi nekatere nove poudarke v interpretacijah kulturne revolucije.

Pri tem sam pojem umetniške revolucije Erjavec še dodatno členi na umetniško revolucijo ter na umetniško revolucioniranje preko preoblikovanja. Vzporedno s tem se dogaja tudi diferenciacija politične in umetniške avantgarde, ki jo vidi skozi dva cilja: »[C]ilj politične avantgarde je uresničevati socialno-politično revolucijo, medtem ko je cilj politizirane umetniške avantgarde uresničevati estetsko [...] revolucijo, ki spremeni ne le umetniške sloge, pač pa tudi načine, na katere dojemamo svet.«

Pojmoma politične in umetniške revolucije doda še pojem estetska revolucija, ki mu sledi in ga nekoliko modificira na osnovi sledenja estetiki, točneje obdobju romantične filozofije Schillerja in Friedricha Schlegla. Estetsko revolucijo naveže na italijanski futurizem, ki mu tokrat dodaja analizo odnosa med futurizmom in boljševizmom s pomočjo vzporedne analize italijanskega in ruskega futurizma. Tako postavi tezo, da je prav italijanski fašizem v veliki meri črpal iz idej futurizma in njegovega ključnega predstavnika – Marinettija.

Peto poglavje knjige se premakne po časovnici 20. stoletja k njegovemu zadnjemu delu, geografsko pa v prostore postsocializma. Erjavec ugotavlja, da je bilo v sedemdesetih in osemdesetih letih med deželami vzhodne in srednje Evrope »le malo kulturne interakcije ali vpliva, tako da je bila umetnost, o kateri govorim, zvečine avtohtonega porekla. Kar je imela skupnega, so bile podobne kulturne značilnosti, ideološki pogoji in zgodovinski okvir: socialistična ikonografija, komunistična ideologija, pogosta slabitev socialistične države, privilegirana vloga, pripisana umetnosti in kulturi, in politizacija umetnosti.«

Umetnost pa je po tem, ko so izginile družbenopolitične okoliščine, na katere se je neposredno nanašala, postala izvozno blago in del poblagovljene kulture. To dejstvo Erjavec pripisuje še enemu zanimivemu dejstvu, ki ga izpostavi, namreč, da se je ta umetnost »lahko uvrstila na trg šele tedaj, ko so komunistični simboli in gesla, ki so tako pogosto predstavljali pomembne vsebine tovrstnih del, izgubili svoj ideološki in politični pomen ter težo«. To umetnost vidi v okvirjih postmoderne politizirane umetnosti časa, v katerem je nastajala: »Glavne značilnosti te umetnosti so bile: izrazita uporaba postmodernih tehnik in postopkov; specifična zvrst politične kritike,

ki spominja na parodijo; vpeljava in enakovredna uporaba narodne umetniške in kulturne preteklosti [...]; eklekticizem; mimikrija avantgardne umetnosti, vendar pod post- ali transavantgardnimi pogoji.«

Zadnja poglavja knjige prinašajo nove Erjavčeve prispevke k teoriji in estetiki avantgarde ter sodobne vizualne umetnosti. V poglavju »Pojavne oblike in pogoji umetnosti« se ukvarja s produkcijskim kontekstom umetnosti sodobnosti, razvije zanimivo analizo zahodnega, globalnega ali hegemoničnega umetniškega sveta in neoliberalizma. Analizira tudi proces zmanjševanja vloge nacionalnih držav, hkrati pa tudi razvoja tega, kar danes radi poimenujejo s pojmom kulturne industrije in odmika držav od »mecenskega« sofinanciranja kulture.

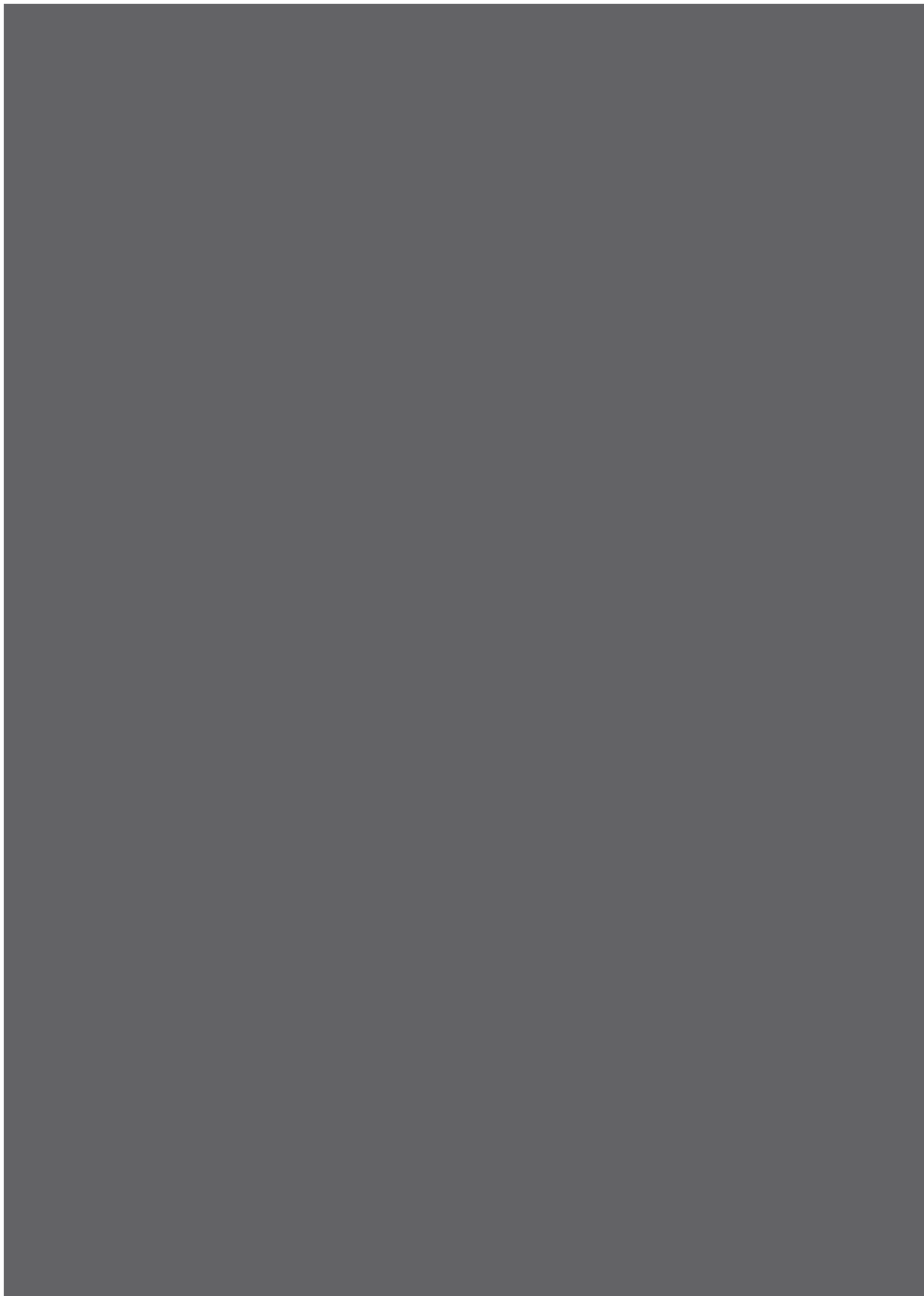
Podrobneje se posveti umetnosti devetdesetih let prejšnjega stoletja kot naslednici postmodernizma in dokončnemu uveljavljanju globalne umetnosti. Ta je po njegovem mnenju »sodobna in v duhu postkolonialna, zato jo vodi namen nadomestiti središča in obrobja hegemonске modernosti in terja tudi svobodo od privilegija zgodovine«. Izhajajoč iz Arthurja C. Danta zaključí, da se nahajamo v času, ki ga zaznamujeta predvsem krilatici svet umetnosti in institucionalne teorije umetnosti ter bi ga lahko poimenovali s pojmom postzgodovinska umetnost. Izhajajoč iz teorije Terryja Smitha, ki jo reinterpretera, umetnost v globaliziranem svetu sicer še vedno nosi v sebi klice modernosti, a se od nje vseeno bistveno razlikuje, saj uveljavlja plodno sedanost modernega, a »brez njegove poznejše pogodbe s prihodnostjo«.

Pomemben delež knjige posveti tudi razmišljanjem o vzhodnoevropski identiteti in padcu berlinskega zidu, ko je Evropa po njegovi interpretaciji poskušala in delno tudi uspela »v spremenjenih okoliščinah določiti lastno identiteto in reprezentacijo« *ter se hkrati kot bolj ali manj enakovreden partner* »priključiti Zahodni Evropi, ki so jo prebivalci regije dojemali kot fantazmatski izvor pozitivnih vrednot, ki naj bi dopolnjevale (in ne nadomestile) socialistične vrednote«.

Tako še enkrat preveri eno svojih osrednjih tez, ki jim sledi v razpravah in knjigah že nekaj desetletij in jih uspešno uveljavlja v mednarodnem prostoru, namreč, da se je znotraj postkolonialističnega diskurza zgodil zanimiv obrat ali subverzija, znotraj katere so si politično, umetniško in teoretsko razlaščene dežele drugega sveta poskušale same oblikovati lastno zgodovino in jo »vsiliti« tudi hegemoničnemu zahodnemu svetu. Vzhodnoevropski umetniki in intelektualci, ki so velikokrat izhajali iz kritične teorije družbe, so tako postali strastni analitiki lastne situacije, hkrati pa tudi nove situacije, ki je v Evropi in svetu nasploh nastala po padcu sovjetskega bloka. Tako sta umetnost in kultura v času krize in »konca« socializma pridobili podobno funkcijo, kot sta jo imeli v času zgodovinskih avantgard. Postali sta relativno pomembna načina politične artikulacije.

Tako zadnja poglavja knjige zaokrožijo in pomembno nadgradijo Erjavčevo celotno teorijo umetnosti, kulture in politik te umetnosti in kulture v 20. ter na prehodu v 21. stoletje. Z lucidno in natančno analizo konteksta postsocialistične umetnosti prinesejo celosten uvid v politično moč in nemoč oziroma kastriranost sodobnih politiziranih umetniških praks, ki jih Erjavčec zgodovini in teoretizira skozi kulturni obrat.

Erjavčeva *Heteronomija umetnosti in avantgard* prinaša svež in hkrati izjemno dobro berljiv ter zaokrožen pogled na radikalne politizirane avantgarde (futurizem in konstruktivizem), ki ga poveže s svojo analizo in zgodovinjem sodobnih politiziranih umetnosti ter kultur v času postsocializma, postsocialistične avantgarde oziroma avantgarde tretje generacije. Pokaže in dokaže, da se te dejansko navezujejo na estetske revolucije zgodovinskih avantgard, kar povzroči, da klasične avantgarde v nekakšnem »postsocialističnem obratu« doživijo svojo postmoderno ponovitev. Hkrati pa knjiga postavi nekoliko badioujevsko, a kljub temu tipično erjavčevsko tezo, ki bi jo lahko strnili takole: Tako kot avantgarde in sodobna umetnost nenehno reflektirajo svoj odnos do umetnosti in kulture nasploh, lahko in mora estetika kot del filozofije vztrajno reflektirati svoj odnos do umetnosti in avantgarde. Hkrati pa seveda tudi do same sebe. Na ta način sta tako umetnost kot teorija hkrati avtonomni ali heteronomni.



Navodila / Submission Guidelines

Navodila za avtorice_je

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Priporočena dolžina razprav je približno 30.000 znakov s presledki (5000 besed). Na prvi strani naj bodo navedeni podatki o avtorstvu (ime in priimek, elektronski naslov) in objavi namenjena biografija v obsegu do 550 znakov s presledki. Razprave naj vsebujejo izvleček (do 1500 znakov s presledki) in ključne besede (5–8), oboje v slovenskem in angleškem jeziku. Morebitne zahvale in podatki o financiranju naj sledijo ključnim besedam.

Članek je lahko tudi daljši, a naj ne presega 45.000 znakov s presledki (vključno z opombami). Zapisan naj bo v programu Microsoft Word ali Open Office, v pisavi Times New Roman z velikostjo črk 12 ter medvrstičnim razmikom 1,5. Vsak novi odstavek naj bo označen z vrinjeno prazno vrstico. Daljši citati (nad pet vrstic) naj bodo samostojni odstavki z velikostjo pisave 10, od preostalega besedila pa naj bodo ločeni z izpustom vrstice in zamaknjeni v desno. Okrajšave in prilagoditve citatov naj bodo označene z oglatimi oklepaji [...]. Opombe niso namenjene sklicevanju na literaturo in vire. Natisnjene so kot sprotne opombe in zaporedno oštevilčene.

Kadar navajamo avtorja in citirano delo med besedilom, v oklepaju označimo samo strani, npr. (161–66). Kadar avtor citata v stavku ni omenjen, zapišemo njegovo ime in številko strani v oklepaju, med njima pa ne postavimo ločila, npr. (Reinelt 161–66). Različne bibliografske enote istega avtorja poimenujemo z okrajšanimi naslovi, npr. (Reinelt, *Javno* 161–66).

- Naslove knjig in umetniških del (dramskih besedil, uprizoritev, raznovrstnih umetniških dogodkov, slik itd.) zapisujemo ležeče: Cankarjeva Lepa Vida.
- Naslovi člankov naj bodo zapisani pokončno in v narekovajih kot na seznamu literature: Draga Ahačič je v članku »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja« zapisala, da ...
- Besedilo v citatu naj bo navedeno z vsemi posebnostmi (arhaizmi, velikimi črkami, kurzivami itd.), npr.: ... sta dognala, da »če reče sodnik: 'dovolim', noče 'govoriti o veršitvi' dovoljevanja, temuč dovoljenje v resnici dati, s to besedo dejanje zveršiti« (Škrabec 81).
- Pri zaporednem citiranju iste bibliografske enote (članka, knjige) v besedilu uporabljamo besedno zvezo: (prav tam 20).
- Pri posrednem navajanju uporabimo: (nav. po Reinelt 10).

- *Za zbornik z več uredniki:*
Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan in Maja Šorli, ur. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo/Maska, 2010.
- *Za knjigo:*
Reinelt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Za del knjige:*
Auslander, Philip. »'Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory.« *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, ur. Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, str. 59–67.
- *Za članek v reviji:*
Bank, Rosemarie. »Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming.« *Amfiteater*, letn. 1, št. 2, 2008, str. 13–30.
- *Za članek v gledališkem listu:*
Kermauner, Taras. »Nova Sizifova viža.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, letn. 76, št. 5, 1996/97, str. 10–15.
- *Za članek v časopisu:*
Ahačič, Draga. »Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja.« *Delo*, 6. jul. 1996, str. 37.
- *Za članek na internetu:*
Čičigoj, Katja. »Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?« SiGledal, 17. maj 2011, veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Dostop 23. jul. 2013.
- *Za ustne vire oz. intervju:*
Korda, Neven. »Intervju.« Intervjuvala Tereza Gregorič. Ljubljana, 28. apr. 2011. Zvočni zapis pri T. Gregorič.

Zahvale

Lahko navedete ljudi ali organizacije, ki so finančno podprle razpravo, ter tiste, ki so bili posredno vpleteni v raziskavo (npr. tehnično pomoč, izposoja tehnične opreme, posnetkov ipd., nasvete, ki ste jih dobili med pisanjem razprave). Pomembno je, da vsakogar, ki ga imenujete, tudi predhodno obvestite o omembi njegovega prispevka. Ne vključujte posvetil.

Submission Guidelines

The journal *Amfiteater* publishes articles in field of performing arts in the context of different media, cultures, social sciences and arts. Articles are accepted in Slovenian or English language. It is expected that any manuscript submitted has not been previously published and has not been simultaneously submitted for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The recommended length of articles is approximately 30,000 characters including spaces. The author's name, postal address and e-mail address are to be specified on a cover sheet along with a short biography for publication that does not exceed 550 characters including spaces. An abstract of up to 1,500 characters (including spaces) and a list of keywords (5–8) are to be added at the end of the article. A list of acknowledgements or funding should follow keywords.

Submit articles as an attachment file in Microsoft Word or Open Office format, in the Times New Roman font, 12 point, with 1.5 line spacing. Each new paragraph is marked with an empty line. Quotations longer than five lines are placed in separate paragraphs, in 10 point size, without quotation marks. Abbreviations and adaptations of quotations are marked in square brackets. Notes are not meant for quoting literature; they should appear as footnotes marked with consecutive numbers.

When quoting an author and related work within the text, state only the page numbers in brackets, e.g., (161–66). When the author of the quoted work is not mentioned in the sentence, state the author's name and the page numbers in brackets without punctuation between them, e.g., (Reinelt 161–66). For different bibliographical entries by the same author, include a shortened title of the work, e.g., (Reinelt, *Javno* 161–66).

The in-text citations and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

- *Book with editors:*
Jones, Amelia, and Adrian Heathfield, editors. *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect, 2012.

- *Book:*
Reinellt, Janelle. *Javno uprizorjanje. Eseji o gledališču našega časa*. Mestno gledališče ljubljansko, 2006. Knjižnica MGL, 143.
- *Book Article or Chapter:*
Auslander, Philip. "Just Be Your Self': Logocentrism and difference in performance theory." *Acting (Re)Considered: Theories and Practices*, edited by Phillip B. Zarrilli, Routledge, 1995, pp. 59–67.
- *Journal Article:*
Bank, Rosemarie. "Recurrence, Duration, and Ceremonies of Naming." *Amfiteater*, vol. 1, no. 2, 2008, pp. 13–30.
- *Newspaper or Magazine Article:*
Ahačič, Draga. "Blišč in beda teatralnosti: gledališče Tomaža Pandurja." *Delo*, 6 July 1996, p. 37.
- *Article with URL:*
Čičigoj, Katja. "Zakaj še vedno kar oponirati s kladivom?" *SiGledal*, 17. maj 2011, veza.sigledal.org/prispevki/zakaj-se-vedno-kar-oponirati-s-kladivom. Accessed 23 July 2013.

Acknowledgements and Funding

The acknowledgements section is where you may wish to thank people indirectly involved with the research (e.g., technical support; loans of material; comments or suggestions during the creation of the manuscript). However, it is important that anyone listed here knows in advance of your acknowledgement of their contribution. Do not include dedications.

Vabilo k razpravam

Amfiteater je znanstvena revija, ki objavlja izvirne članke s področja scenskih umetnosti v širokem razponu od dramskega gledališča, dramatike, plesa, performansa do hibridnih umetnosti. Avtorji in avtorice lahko analizirajo oblike in vsebine umetnin in umetnostnih pojavov s področja scenskih umetnosti, njihovo zgodovino, sedanost in prihodnost ter razmerje do drugih umetnostnih področij in širšega (družbenega, kulturnega, političnega ...) konteksta.

Uredništvo sprejema prispevke v slovenskem in angleškem jeziku ter pričakuje, da oddana besedila še niso bila objavljena in da istočasno niso bila poslana v objavo drugam. Vsi članki so recenzirani.

Pri navajanju virov in seznamu sledimo standardom MLA (8. izdaja, The Modern Language Association).

Prosimo, da pred oddajo prispevka natančno preberete Izjavo o spoštovanju založniških in akademskih etičnih standardov na spletni strani revije.

Call for papers

Amfiteater – Journal of Performing Arts Theory publishes articles in the field of the performing arts ranging from dramatic theater, writing, dance, performance art to the hybrid arts. Authors may analyse the format and content of art and art events in the field of performing arts, discuss the history, present and future and relationship with other fields of art and a broader (social, cultural, political ...) context. Articles are accepted in Slovenian and English languages. It is expected that any manuscript submitted has not been published before and has not been submitted at the same time for publication elsewhere. All submissions are peer reviewed.

The in-text citation and bibliography is structured according to MLA style, 8th edition.

Please carefully read the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement on the *Amfiteater* webpage before submitting a manuscript.



ISSN 1855-4539



9 771855 453006

Cena: 10 €