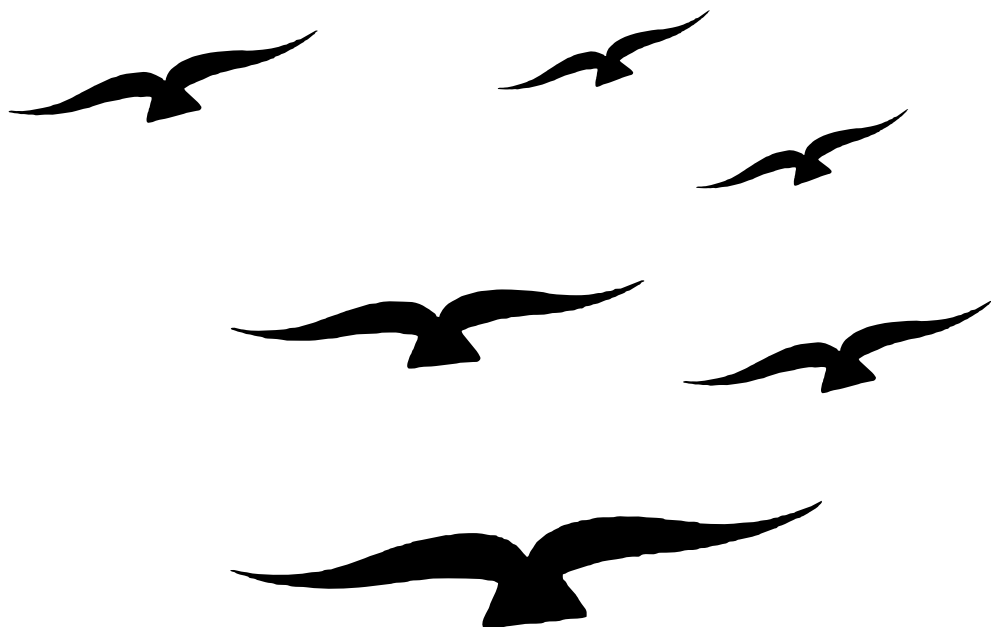
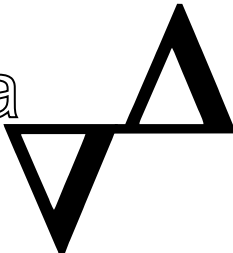


Меѓународно научно списание за **изведувачки уметности**
International scientific journal for **performing arts**

Број **11**, година **X**, Скопје 2025
Number **11**, Year **X**, Skopje 2025



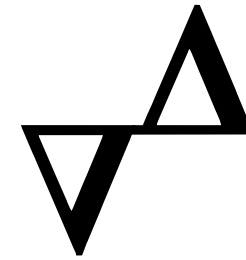
ArsAcademica 

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

Број 11, година X
Number 11, Year X

ISSN 1857-9477

ArsAcademica



Скопје/Skopje
2025

СОДРЖИНА

Ана Стојаноска

За единаесеттиот број на „Арс Академика“ 7

Евица Тасеска-Каранфилова

Од репертоар до релевантност: Институционалниот театар во контекст на миграции 11

Илија Циривири

Современи практики во филмската продукција 25

Милчо Узунов

Технолошки миграции во продукциските процеси 41

Биљана Тануровска-Ќулавковски

Епистеомомиграции - Изведување на нови хоризонти (во културните политики и образовните курикулуми) 53

Сашо Кокаланов

Римејкот и адаптацијата како 73

културна миграција и интеркултурализам 73

Деспина Ангеловска

Миграцијата со човечки лик во срцето на театарот на Каролин Гиела Нгуен 89

Сашо Димоски

Миграција на жанрот: *Без крв*, А. Барико/Д. Добрева 109

Елизабет Колевска

Миграцијата и мобилноста – начин за нови танцови и едукативни приоди 125

Ana Stojanoska

For the Eleventh Issue of *Ars Academica* 137

Evica Taseska-Karanfilova

From repertoire to relevance: Institutional theater in the context of migration 141

Ilija Ciriviri

Contemporary practices in film production 153

Milco Uzunov

Technological migrations in production process 167

Biljana Tanurovska-Kjulavkovski

Epistemomigrations – Performing New Horizons (in Cultural Policy and Educational Curricula) 179

Sasho Kokalanov

Remake and Adaptation as Cultural Migration and Interculturalism 199

Despina Angelovska

Migration with a human face at the heart of Caroline Guiela Nguyen's theater 215

Sasho Dimoski

Migration of the genre: Without Blood, A. Baricco / D. Dobrevа 235

Elizabet Kolevska

Migration and Mobility – A Path Toward New Dance and Educational Approaches 251

ЗА ЕДИНАЕСЕТТИОТ БРОЈ НА „АРС АКАДЕМИКА“

Во време на масовни општествени и политички промени, во време на војни и секојдневни предизвици, во време на промена на начинот на гледање на светот од човекот кон сега мошне актуелната вештачка интелигенција, се разбира дека главна тема на интерес не само во општествениот туку и во хуманистичкиот и во уметничкиот контекст ќе биде миграцијата. Промената на начинот на живот, промената на начинот на третманот на уметноста, промената на авторството, од сигурни, но и од присилни мотивации последователно водат кон идејата да се истражува миграцијата во перформативните уметности и едукацијата за истите. Затоа, главна тема на новиот, единаесетти број на нашето научно списание со меѓународен уредувачки одбор, „Арс Академика“, е посветен на миграцијата. Создавајќи ја платформата на списанието, одлучивме да понудиме два тематски блока кои би ги опфатиле широко двете теми на миграција во изведбените уметности, но и миграцијата во едукацијата, поточно *Миграции на знаењето - уметничката едукација, мобилноста и размената* и *Миграциите и создавањето - уметничката продукција на крстопати.*

Миграцијата отсекогаш била движечка сила во размената на знаења и уметнички практики. Во контекст на глобалните миграциски процеси, уметничката едукација игра значајна улога при адаптацијата, зачувувањето или трансформацијата на културните изрази и кодови. Миграцијата како феномен е длабоко присутна во изведувачките уметности, како тематска преокупација, но и како дел од процесите на продукција. Решивме да го истражуваме влијанието на миграциите врз креативните процеси, продукциските модели и начинот на кој изведувачките уметности ја рефлектираат или активно учествуваат во културната размена. Исклучително сме задоволни како уредувачки тим дека пристигнаа повеќе трудови кои од-

говорија на предизвикот на самата платформа и за овој број се одлучивме за осум текстови кои соодветно, стручно и теориски елаборираат и детерминираат повеќе различни аспекти на темата на миграциите во перформативните уметности.

Решивме овој број да го отвориме со едно мошне студиозно истражување на продукцискиот модел на институционалниот театар (поточно операта) на Евица Тасеска-Каранфиловасо наслов *Од репертоар до релевантност: Институционалниот театар во контекст на миграции*. Сметаме дека е од исклучителна важност да се истражуваат постојаните модели на театарската продукција затоа што светот се менува, а со тоа миграцијата станува нужна. Таков е и примерот со вториот труд од овој број на списанието, на Илија Циривири со наслов *Современи практики во филмската продукција*. Неговото истражување има и апликативен пристап, нудејќи не само прашања туку и одговори на некои од клучните аспекти на филмската продукција. Во насока на актуелно истражување на продукциските процеси е и теориската експликација на Милчо Узунов насловен како *Технолошки миграции во продукциските процеси*, во која имаме прилика да ја видиме јасно презентирана промената/миграцијата во конкретни продукциски процеси. Кога се истражува миграцијата од аспект на новите и актуелни уметнички остварувања, потребно е од страна на теоријата да се донесе ново читање/интерпретација и истата да се пласира на стручната јавност. Во тој контекст сакаме да го поздравиме трудот на Биљана Тануровска-Кулаковски, под наслов *Расширување на теоријата: Експлицитни миграции во изведувачките уметности во кој се создава и теориски неологизам што ја детерминира и промената во процесот на истражување*. Таквиот коментар од стручен, но и апликативен ракурс се следи и во трудот на Сашо Кокаланов - *Римејкот и адаптацијата како културна миграција и интеркултурализам*, во кој се прикажува не само теориско истражување на процесите на римејкот и адаптацијата туку и се акцентира студијата на случај на драмата/претставата/филмот „Дванаесет гневни луѓе“. Со директна презентација на конкретна студија на случај работи и Деспина Ангеловска, истражувајќи ја *Миграцијата со човечки лик во сцената на театарот на Каролија Гиела Нгуен*. За нашето списание, како и за стручната, но и пошироката јавност што се занимава со анализа и интерпретација на актуелните светски продукции од исклучителна

важност се овие трудови кои работат на конкретни примери како што е и тој на Сашо Димоски, во кој е даден театролошки дневник работен на конкретна претстава и насловен: *Миграција на жанрот: Без крв, А. Барико/Д. Добрева*. Трудот што го затвора списанието е една синтеза на новите танцови и едукативни приоди на Елизабет Колевска: *Миграцијата и мобилноста – начин за нови танцови и едукативни приоди*. На тој начин, нашето списание дава релевантен спектар на теориски трудови посветени на миграцијата во современите уметнички и едукативни практики.

Сакаме да го нагласиме и тоа дека овој број е двојазичен: на македонски и на англиски јазик, со цел да сме достапни во сеопштата тенденција на бришење, барем во овој случај, на јазичните граници и можност трудовите во нашето списание да бидат презентирани пред стручната јавност.

Би сакале да се благодариме на деканите на Факултетот за драмски уметности проф. м-р Бесфорт Идризи и на Факултетот за музичка уметност, проф. м-р Дарија Андовска за посебната поддршка во процесот на одржување на традицијата на нашето списание и можноста истото да биде достапно. Исто така, сакаме да се благодариме на Универзитетот „Свети Кирил и Методиј“ – Скопје за финансиската поддршка. Од овој број, како заменик главен уредник ја имаме и м-р Христина Цветаноска-Станковска која и понатаму ќе го води списанието според високите критериуми на меѓународниот уредувачки одбор.

Благодарност до сите автори и соработници кои ја препознаваат идејата за современо и актуелно научно списание од областа на изведувачките уметности. Би сакале да уживате во читањето на овој број и истиот да ве мотивира и понатаму да ги истражувате перформативните уметности.

проф. д-р Ана Стојаноска, главен и одговорен уредник

ОД РЕПЕРТОАР ДО РЕЛЕВАНТНОСТ: ИНСТИТУЦИОНАЛНИОТ ТЕАТАР **ВО КОНТЕКСТ НА** МИГРАЦИИ



Апстракт

UDK792:005.21]:314.15

Во услови на засилени глобални миграции и културна хетерогеност, темата на миграции сè повеќе станува централна точка на современата културна продукција, особено во европскиот контекст. Овој труд претставува дел од тековно истражување во рамки на докторски студии, и нуди квалитативна крос-секциска анализа на третманот на темата миграции во продукциските практики на два институционални театри: *Максим Горки Театар* од Берлин и Националната опера и балет на Белгија – *Ла Моне/Де Мунџ*. Посебен фокус е ставен на продукцискиот модел на контекстуално програмирање како стратегија за зголемување на општествената релевантност на репертоарната политика. Преку компаративна студија на случај и анализа на локалниот контекст на Република Северна Македонија, трудот ги истражува можностите за институционална трансформација преку тематска отвореност и културен ангажман.

Клучни зборови: институционален театар · репертоарна политика · миграции · контекстуално програмирање · културна релевантност · тематска анализа · студија на случај.

Во услови на засилени глобални миграции¹ според извештајот на Агенцијата за бегалци на ООН (UNHCR) и Меѓународна организација за миграции (ИОМ) (UNHCR, 2024), и културна хетерогеност, темата на миграции не е повеќе маргинална – таа станува централна точка на современата културна продукција, особено во европскиот контекст. Но, додека некои институционални театри ја препознаваат оваа реалност и ѝ пристапуваат со свесност и ангажман, други остануваат во зоната на комфор и тишина. Репертоарната политика – традиционално прифатена како естетски избор и уметнички вкус – денес сè повеќе станува огледало (или молк) на општествениот наратив.

Анализа на феноменот миграции, согледана во контекст на институционален театар и неговата мисија, ќе ја разгледаме/тематизираме компаративно, споредувајќи две европски практики: продукцијата „Али“ (Ali) на *Ла Моне/ Де Мунџ* (La Monnaie / De Munt) од Брисел и репертоарот на *Максим Горки Театар* (Maxim Gorki Theater) од Берлин. Анализата ќе прикаже како сценските уметности стануваат простор за социјален дијалог, критика и инклузија. Оттука се отвора и темата на продукциски модел на контекстуализација² како можна замена на традиционалниот пристап кој се базира на естетски канон, уметничка интуиција и наметнати навики. Паралелно се надоврзуваме на феноменот низ т.н. локална перспектива, анализирајќи ја ситуацијата во Република Северна Македонија, каде што се забележува недостиг на програмска контекстуализација од сличен пристап/вид. Наместо театарот да се отвори кон општествено значајни теми – како интеркултурализам, етничка интеграција, дури и локални аспекти на маргинализација – институциите често остануваат заглавени во нормативни и миметички изоморфни модели.

Во таков амбиент и во недостиг на програмска контекстуализација, отсутни се содржини што се обидуваат да одговорат на реалните предизвици на мултикултурното општество.

Кога се зборува за репертоарна политика, многупати се заборава дека целта не е да се настапува исклучиво критички, туку да укаже на потенцијалот што го има репертоарот како стратешки инструмент за отворање теми, креирање јавен дискурс, трансформирање на институционалната мисла и развој на публика.

¹ Поимот „засилени глобални миграции“ се однесува на зголемениот број на меѓународни миграции во последните децении, предизвикани од различни фактори: воени конфликти (Сирија од 2011 г., Украина од 2022 г., Газа од 2024 г.), економски нееднаквости (Супсахарска Африка, Балканот, Латинска Америка), и институционални колапси во држави со слаб систем на управување (Сомалија, Либија, Венецуела) меѓу наведените причини ќе се спомнат и климатските промени како актуелен фактор. Според UNHCR и ИОМ, во 2023 г. бројот на присилно раселени лица во светот надмина 110 милиони што претставува историски максимум.

² Модел кој се стреми да го впише театарот во конкретниот општествен, политички и историски контекст. Наместо да се креира репертоар според канон, традиција или вкус на уметничкиот директор, институцијата го чита контекстот и уредува според него. Овој модел ги зема предвид потребите на заедницата, ги отвора актуелните теми и конфликти, креира драматуршка конзистентност низ сезоната и поттикнува учество и одговорност.

Во оваа насока, се отвора прашањето: Дали институционалниот театар во Република Северна Македонија е подготвен да биде не само глас на естетскиот избор туку и глас на времето во кое живее?

Институционален театар

Во своите трудови за културната политика и управување со уметноста, Драган Клаиќ (Клаиќ, 2020) институционалниот театар го дефинира како стабилна и професионално организирана установа со јавна мисија, континуирана продукција и структурирана организациска поставеност. Овој модел се карактеризира со долгорочна уметничка и организациска стабилност, репертоарски пристап кон програмирањето, хиерархиска структура на управување и финансиска зависност од јавни фондови. За разлика од пофлексибилните независни трупи, институционалниот театар располага со вработен уметнички и административен кадар, предвидливост во продукцијата и мисија за обезбедување културна достапност. Сепак, овој модел често е подложен на инерција и отпор кон новите културни трендови. Потенцијалот на институционалниот театар за културна продукција што иницира дијалог и општествена трансформација често останува неискористен поради феноменот на институционална ригидност. Овој поим се однесува на состојба во која организацијата не се менува дури ни кога постои реална потреба за адаптација, бидејќи промената би значела отстапување од прифатениот модел или „стандард“. Таквата ригидност, како што објаснуваат Пол ДиМаџо (Paul DiMaggio) и Волтер Пауел (Walter W. Powell) во нивната влијателна студија „Железниот кафез повторно разгледан: Институционален изоморфизам и колективна рационалност во организациските полиња“ (DiMaggio, P.J., Powell, W.W., 1983), произлегува од процесот на изоморфија (од грчки: *isos* – еднаков, *morphe* – форма) – тенденција институциите да стануваат сè послични една на друга, не поради функционалност, туку како форма на заштита во услови на несигурност создадени заради социјален, политички или културен притисок. Во културен контекст се јавува особено во ситуации кога институциите немаат доволно сигурни податоци за тоа што е „најдобра практика“. Во такви услови, тие не градат програми врз анализа на сопствениот контекст, туку имитираат (од лат. *mimesis*) програмски, естетски и организациски практики на други – најчесто западни – институции кои се сметаат за „успешни“. Овој миметички изоморфизам создава површна сличност, но не и суштинска релевантност. Како резултат на тоа, културната програма на ваквите институции станува реплика наместо одраз на автентична реалност, а потенцијалот за иновација и општествен дијалог се губи. Особено во помали или транзициски контексти, како Република Северна Македонија, институциите се соочуваат со недостиг на ресурси, политички влијанија и слаба стратешка визија, па имитацијата станува начин за задржување на легитимност и статус во културната хиерархија. На тој

начин, стремежот кон изоморфија создава илузија на стабилност, но ја поткопува способноста на театарот да одговори на реалните предизвици и да биде глас на времето во кое дејствува.

Театарот, како перформативен медиум и културна институција, има потенцијал да биде мост помеѓу различности, простор за дијалог, критика и еманципација. Според гореспоменатите автори, институциите честопати не се трансформираат однатре, туку се прилагодуваат преку процесот на изоморфија – тенденција да личат една на друга за да го зачуваат својот легитимитет во нестабилен општествен контекст. Ова особено важи за институции во постсоцијалистички или транзициски општества, каде што културниот конзервативизам често е резултат на страв од „погрешна“ интерпретација на актуелното.

Репертоарна политика

Репертоарната политика претставува стратешки пристап на културната институција при избор, планирање и реализација на претстави во рамки на една театарска сезона. Таа не е само уметнички избор – таа е израз на вредности, визија, одговорност и институционална позиција во општеството. Најпрво, се истакнува естетската ориентација, односно изборот меѓу класични или современи текстови и доминантната форма – дали се работи за драма, физички театар, музички или документарен пристап. Второ, значајна е идеолошката и општествената позиција на институцијата: дали програмира/поставува критички и ангажирани дела или, пак, избегнува чувствителни теми, на пример: миграција, идентитет или родови прашања. Трето, се наметнува прашањето за односот кон публиката, односно кого институцијата сака да го привлече – дали институцијата ја насочува програмата кон поширок аудиториум, специфични заедници или публика што традиционално се перципира како „елитна“ – поим што во современиот културен критицизам е подложен на преиспитување. Четвртиот аспект се однесува на продукциската стратегија, каде што важна улога има распределбата на ресурси, како и балансирањето меѓу големи и мали продукции. Конечно, преку овие избори се гради и институционалниот идентитет: дали театарот се позиционира како прогресивен, конзервативен, експериментален, ориентиран кон семејства или млади. Сите овие фактори ја претвораат репертоарната политика во рефлексивна вредност и улогата што институцијата сака да ја има во општеството. Доколку се навратиме на – институциите често остануваат заглавени во нормативни и миметички изоморфни модели – репертоарот во овој модел е безбеден, но не и значаен; познат, но не и контекстуален; формално успешен, но културно неутрален.

Стратешки инструмент

Во современите културни институции, особено во институционалниот театар, репертоарната политика мора да биде усогласена со маркетинг-стратегијата,

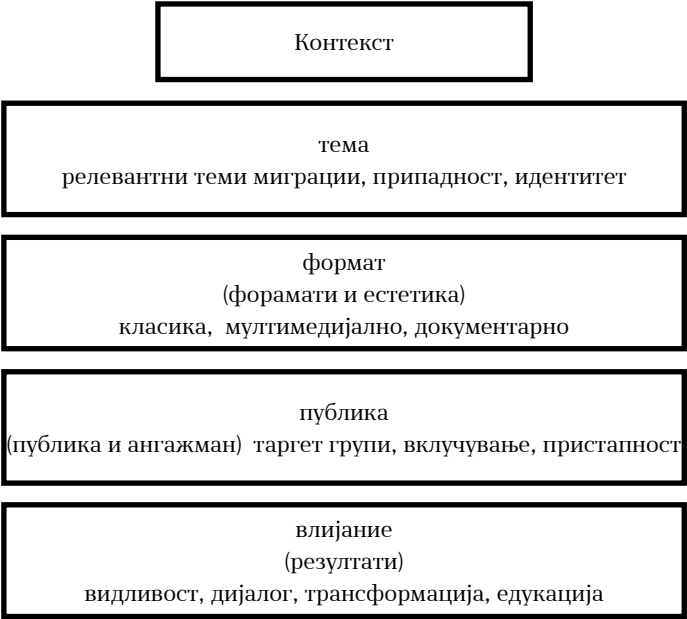
при што клучна улога има соработката меѓу програмското и маркетиншкото раководството. Добро избраната програма не е само естетски чин, туку стратегиски инструмент за ангажирање публика и исполнување на јавната мисија на институцијата. Според Берстејн Џоан Шеф (Bernstein, Joanne Schef), уметничките професионалци не смеат да бидат одвоени од маркетинг-процесите – нивното активно учество е предуслов за ефективната комуникација со јавноста (Bernstein, 2014). Институционалниот театар, дури и кога работи под финансиски ограничувања, има задача да истражува нови вредности и да создава содржини што ќе одговорат на различните и променливи интереси на публиката. Затоа, изборот на репертоарот мора да биде динамичен, балансирајќи меѓу традицијата и иновацијата, при што се нудат и класични и современи дела со релевантни теми. Таквиот пристап создава услови за задржување на постојните посетители, привлекување нова публика и зајакнување на институционалната видливост. Фокусот се префрла од институцијата кон модел ориентиран кон публиката, каде што уметноста и публиката се поврзани на значаен и привлечен начин. Особено во време на доминација на дигитални платформи и зголемена конкуренција, институционалните театри мора да понудат уникатно „искуство во живо“ кое не може да се реплицира онлајн – интерактивни настани, иновативна технологија и сценски пристап што ја поддржува емоционалната и сензорна димензија на уметноста. На тој начин, театарот останува релевантен медиум во дигиталната ера - контрамедиум.³

Продукциски модел – контекстуално програмирање

Во ера на зголемена културна комплексност, продукцискиот модел на контекстуално програмирање добива сè поголема важност. За разлика од традиционалниот пристап, кој често го следи канонскиот репертоар или културните навики, овој модел се стреми да го впише театарот во конкретниот општествен, политички и историски контекст. Наместо да се креира репертоар според канон, традиција или вкус на уметничкиот директор, институцијата го чита контекстот и уредува според него. Овој модел ги зема предвид потребите на заедницата, ги отвора актуелните теми и конфликти, креира драматуршка конзистентност низ сезоната и поттикнува учество и одговорност. Терминот „контекстуализација“ нема формална академска дефиниција како „канон“, но произлегува од културните политики и практиките за развој на публика од 90-тите години, па наваму, теории на културен менаџмент и програмските активности кои произлегуваат од независната сцена. На пример, Бернстејн која говори за креирање на репертоар врз основа на анализа на публиката и актуелен контекст за

стратегиски избор на наслови, во нејзиното дело „Сала полна до последно место: маркетинг-увид во ангажирање на публика во изведувачките уметности“, ни укажува дека тоа не треба да произлегува од навика туку да биде израз на ангажман (Bernstein, 2014) или, пак, како што забележуваат Колбер Франсоа (Colbert François) и другите автори, продукцискиот избор мора да се базира на вредностите и мисијата на институцијата. Тие го воведуваат терминот на програмска кохерентност (programming coherence) како дел од стратегискиот менаџмент и позиционирањето на институцијата (Colbert, 2012, стр. 156). Терминот го третира и Драган Клаиќ, кој ја проблематизира „механичката“ репертоарна политика. Тој се повикува на контекстуализацијата како анализа што го зема предвид културниот, историскиот и политичкиот амбиент (Клаиќ, 2020). Репертоарот за него е повеќе од збир на изведби. Тој е јавен исказ за идентитетот, визијата и вредностите на институцијата. Оттука, овој начин на програмирање на претстави што одговараат на актуелните предизвици и наративи, подразбира и вклучување на темата како што е миграцијата.

Со цел подобро разбирање на овој продукциски модел, ќе се искористи модел на тек (анг. flow) (дијаграм 1), каде што секој чекор логички произлегува од претходниот: од контекстот, преку темата и формата, до публиката и културното влијание. Ќе се види дека овој тек не е линеарен туку итеративен – секоја фаза може да влијае на другите. На пример, реакцијата на публиката може да доведе до нов избор на теми, или промената на контекстот (економска криза, бегалска криза, политички пресврт) може да наметне нова продукциска ориентација.



Дијаграм 1: Визуализација на Контекстуално програмирање – модел на тек

³ Контрамедиум - се разбира како простор или форма (на пр. опера) што не се натпреварува со дигиталната брзина, современите дигитални медиуми. Тој дава отпор, не произведува содржина без смисла, туку доживување кое е долготрајно; не повикува на потрошувачка, туку на смисла, грижа и благосостојба. (Види повеќе: Евица Тасеска-Каранфилова, семинарски труд „Операта како контрамедиум: Репозиционирање во ера на култура на благосостојба“, Факултет за драмски уметности – Скопје, 2025 [необјавен труд]).

Компаративен модел: институционални театри - *Ла Моне/Де Мунѝ* во Брисел, Белгија и *Максим Горки Театр* во Берлин, Германија

Во срцето на Берлин, *Максим Горки Театр* (Maxim Gorki Theater, www.gorki.de)⁴ функционира како лабораторија за современа драма, но и како гласен јавен простор за политички, културни и идентитетски дебати. Она што го издвојува овој театар не е само тематската храброст туку и постојаната програмска отвореност кон маргинализираните перспективи. Наместо да го репродуцира културниот канон, Горки Театар создава алтернативен репертоар, изграден врз современи наративи кои го рефлектираат мултикултурниот состав на германското општество.

Во своите продукции, миграциите не се исклучок, туку правило – не како тренд, туку како темелна реалност на урбаното секојдневие. Театарот свесно ги инкорпорира приказните на бивши Југословени, Турци, Курди, Арапи, Роми, и Германци – не само на ниво на содржина, туку и во продукцискиот тим. Естетиката на Горки Театар е директна, понекогаш груба, често документарна, но секогаш политички остра и општествено релевантна.

Репертоарот тука не служи за потврда на естетски стандарди, туку за поставување прашања: кој има право на припаѓање? Кој ја раскажува историјата? Што значи државјанство? Тоа е место каде што се деконструираат фиксирани идентитети и се нудат алтернативни визии на заедништво. Како таков Горки Театар е пример за институција која доследно ги користи стратегиите на агитација и ублажување, концепти за уметнички пристапи кои подетално се обработени од Питерсен и Нилсен во нивната анализа⁵ (Petersen, 2021: 13).

Таквата програмска храброст произлегува и од институционалната поставеност на овој театар – финансиран како јавна установа, но со силна автономија во уметничкото кураторство. Овој баланс меѓу државна поддршка и креативна слобода овозможува уметничкиот тим да ја третира сцената како политички простор, а не само како простор за репрезентација.

Во продукцијата на операта „Али“ (Ali) националната опера во Брисел – *Ле Моне/Де Мунѝ* (*La Monnaie/De Munt*) (www.lamonnaiedemunt.be), сведочи дека дури и најтрадиционалната форма на сценска уметност може да стане медиум за горливи општествени теми. Оваа институција ја користи својата уметничка и симболичка моќ за да постави прашања кои ги засегаат и нејзината публика и пошироката политичка заедница. Операта „Али“ е повеќе од уметничко дело – таа е културен одговор на една општествена реалност.

⁴ Maxim Gorki Theater (n.d.) About us. Достапно на: <https://www.gorki.de/en/the-theatre/about-us> (пристапено на: 31 мај 2025).

⁵ Petersen, A.R. and Nielsen, S.D. (2021) во трудот “The reconfiguration of publics and spaces through art: strategies of agitation and amelioration” ја истражуваат двојната улога на уметноста во јавниот простор – од една страна агитација (провокација, критика, политичка мобилизација), а од друга ублажување (грижа, инклузија, комуникација).

Операта ја следи приказната на млад мигрант, кој се обидува да преживее на маргините на Европа, носејќи со себе и траума и надеж. Наративот е поткрепен со современа музичка естетика, мултимедијални сценски решенија и режисерска постапка која не се плаши да ја отвори сцената за необичниот „херој“ на нашето време. Со тоа, Ла Моне ја прекинува традицијата на историско-декоративните опери и инсистира на политичка и емотивна директност.

Важно е да се нагласи дека „Али“ (Ali) не е исклучок во репертоарната логика на оваа институција. Таа е дел од поширока тенденција на институцијата да се ангажира со теми како бегалство, климатска криза, дигитална изолација – сето тоа преку продукциски пристапи кои комбинираат класична форма со нови медиуми и актуелна драматургија. Претставите не се креирани за да угодат, туку за да допрат – и да предизвикаат разговор.

Ла Моне/Де Мунѝ овде се поставува како институција што е свесна за сопствената улога во културната хиерархија на Европа, но наместо да ја користи таа позиција за самоутврдување, таа ја претвора во платформа за „другите“ – мигрантите, младите, маргинализираните. Во тој чин, операта не е анахрона уметност, туку длабоко современ простор на политичка имагинација и културна солидарност.

Она што го покажуваат примерите на *Горки Театр* и *Ла Моне/Де Мунѝ* е дека институционалната уметност не мора да биде заложник на традицијата, туку може да стане мотор на општествена свест. Репертоарната политика, кога е контекстуализирана и храбра, има моќ да воспостави сцена за дијалог, конфронтација и колективна имагинација. Темите како миграција, идентитет, припадност и интеркултурализам не се само прашања за политиката и медиумите – тие се суштински за уметноста што сака да остане релевантна.

Со овој приказ (дијаграм 2), може да се согледа дека темата на миграции не е случаен репертоарски избор, туку изборот на темата е показател на продукциска визија и институционална свест. А операта „Али“ служи како пример за тоа како изгледа театар што знае зошто нешто поставува.

Важно е да се напомене дека контекстуалното програмирање не значи дека сите претстави мора да ја „оголат“ општествената болка или да функционираат како социјални манифести. Сепак, перформансот е „чин ситуација“ – простор во кој публиката влегува со различни намери: од забава и разонода, до катарза или дијалог како што ни укажува Ричард Шехнер (Schechner, 2013). Она што е клучно е намерата зад изборот на делото – да не биде механички или рутински избор, туку свесно вметнато во поширока драматуршка целина. Драган Клаиќ истакнува дека репертоарот не треба да функционира како „шведска маса“ од естетски вкусови, туку како стратегиски артикулирана понуда, заснована на ресурси, вредности и визија (Клаиќ, 2020: 105). Така, институционалниот театар може да понуди и комедија и експеримент, и класика и нови форми – сè додека тие се поврзани со контекстот, а не со инерцијата.

Дијаграм 2: Контекстуално програмирање низ студија на случај – опера „Али“

Контекст (општествена реалност)	Европскиот миграциски контекст по 2015, растечки број бегалци, политички дебати околу интеграција, идентитет и граници. Белгија како мултикултурно општество со историја на етничка тензија и политичка поларизација
Тема (избор на релевантна тема)	Миграција, загуба, траума, надеж, борба за припадност. Претставата ја следи приказната на млад мигрант кој се соочува со предизвици на маргините на Европа.
Формат (формат и естетика)	Опера со современа музика, мултимедијални сценски решенија (проекции, дигитални ефекти), симболичен и емотивен пристап кон сценска нарација. Отстапување од историско-декоративна естетика.
Публика (публика и пристапност)	Традиционална оперска публика + нова генерација гледачи. Вклучување на млади, мигрантски и маргинализирани заедници преку програми за публика и дискусии по изведби.
Резултат (очекуван ефект)	Зголемена свест за мигрантските искуства, отворање на емпатија и културен дијалог, проширување на поимот за тоа кој припаѓа на оперската сцена. Институцијата ја зајакнува својата улога како политички и културен чинител.

Конкретизација за локалниот контекст

Во македонскиот случај, сцената е „испразнета“ не само од темата миграции, туку од многу теми што ги засегаат современите граѓани. Токму затоа, потребата не е само за тематска иновација туку и за институционална храброст. Програмската политика мора да излезе од рамката на административна рутина и да стане културна интервенција. Во спротивно, институционалниот театар ќе остане музеј на сопствената самодоволност. Спротивно на тоа, во институциите како Горки Театар во Берлин, репертоарот станува сцена на дискурзивна борба. Преку теми за миграции, расизам, идентитет и историја, овие театри по-

кажуваат како уметноста може да биде и политички чин. Не во смисла на пропаганда, туку во смисла на ангажман: да се даде збор, да се изведе отсуството, да се постави прашање. Слично и *Ла Моне/Де Мунџи* со операта „Али“ ја става мигрантската траума и надеж во центарот на оперското дејство – не како екзотичен мотив, туку како човечка и европска драма.

Паралелно, анализата укажува дека во Северна Македонија овие теми сè уште ретко се третираат на сцената на институционалниот театар. Не затоа што тие не се релевантни, туку затоа што отсуствува стратегиска свест и креативна храброст да се отворат. Најчесто тоа се копродукциски проекти каде што еден од продуцентите е независно тело. Наместо програмска ригидност базирана на миметичка изоморфија, потребно е свртување кон контекстуално програмирање кое ја препознава мултикултурната реалност на македонското општество.

Оттука, целта не е да се повикува на тематско копирање на европските модели, туку на нивно критичко разбирање и адаптација – во согласност со локалните предизвици. Институционалниот театар не треба да биде „неутрална“ платформа, туку свесен чинител кој преку својот репертоар зборува таму каде што општеството молчи.

Во локален контекст, тоа значи дека институционалниот театар избира да поставува „безбедни“ дела: класици од европската драматургија, митски трагедии и комедии на карактери, кои обезбедуваат уметничка вредност, но не и културен дијалог. Репертоарот се свива околу очекувањата, а не околу реалноста.

Идејата дека институционалниот театар е репрезент на општествената свест, денес се доведува под прашање. Наместо да биде катализатор на културен дијалог, тој често станува „чувар“ на еден уметнички канон кој ја повторува својата вредност низ инерција, а не низ значење. Овој феномен е особено изразен во контексти каде што политичката нестабилност, историскиот наратив и етничките тензии ја прават секоја тема чувствителна – токму како во Република Северна Македонија (PCM).

Во контекст на PCM, културните институции се соочуваат со предизвици како недоволна ефикасност, отчетност и слаба ориентираност кон публиката. Маркетингот главно се подразбира како едноставна промоција, а публиката се третира како даденост, наместо како партнер.

Првиот чекор на културните институции во PCM кој може да поттикне програмско „отворање“ е интердисциплинарна соработка меѓу уметниците, социолозите, историчарите и активистите – каде што темите не би доаѓале „одозгора“, туку од реалниот контекст. Театарот мора да се врати во центарот на општествениот дијалог – не како илустрација на вредности, туку како активен чинител во нивната трансформација. Клучната фигура во креирањето продукциски политики е уметничкиот директор. Доколку оваа улога се разбере не само

како администратор на креативен процес, туку како медијатор меѓу уметноста и општеството, тогаш контекстуалното програмирање станува можно. Примерите на *Максим Горки Театар* и *Ла Моне/Де Мунџ* покажуваат како уметничкото раководство што дејствува со културна одговорност и иновација може да ја насочи институцијата кон општествено релевантен репертоар.

Заклучок

Преку детална анализа на продукцискиот модел на контекстуално програмирање и неговата примена во институционалниот театар, трудот ја нагласува потребата од репертоарна политика што не се заснова на инерција, туку на стратгиска свест и културна одговорност. Во услови на културна хетерогеност и глобални миграции, кои повеќе не се маргинален феномен, туку документирана реалност, институционалните театри добиваат нова улога – да бидат простори за општествена рефлексива, дијалог и инклузија. Примерите на *Горки Театар* и *Ла Моне* покажуваат дека ангажираниот репертоар, дизајниран врз основа на конкретен контекст, може да го трансформира театарот од културна установа во социјален агент.

Контекстуалното програмирање, во тој поглед, не е уметнички компромис, туку институционален капацитет – способност да се чита времето, да се комуницира со заедницата и да се постави репертоар кој ќе има значење и за публиката, и за општеството. Репертоарот станува стратгиски инструмент – средство за отворање релевантни прашања, градење јавен дискурс и културна поврзаност. Но, за тоа е потребна институционална храброст, лидерство што ќе ја надмине логиката на изоморфија и репродукција на канонскиот вкус.

Во контекст на Северна Македонија, ваквата реформа не треба да се разбира како имитација на европски модели, туку како креативна адаптација што ќе одговара на локалните предизвици. Институционалниот театар може и мора да ја напушти позицијата на „самодоволноста“ и да стане културен простор кој зборува таму каде што општеството молчи. Во тој процес, клучно ќе биде поместувањето на фокусот од институција кон публика – каде што програмата не се прави за да се пополни сезоната, туку за да се поврзе со животот на заедницата. Само така, институционалниот театар ќе може повторно да стане глас на времето во кое живее – жив, релевантен и неопходен.

Референци:

Клаиќ Драган

2020. Да се почне одново: промена на системот-државните театри меѓу пазарот и демократијата. Скопје: Ars Libris, дел од Арс Ламина

Bernstein Joanne Scheff

2014. Standing Room Only: Marketing Insights for Engaging Performing Arts Audiences, second

edition New York: Palgrave Macmillan

Colbert F., Ravanis, P., Restuccia, M., Rich, J.D., St. James, Y. и Brunet, J.

2012. Marketing Culture and the Arts 4th Edition [Book]. Canada: HEC MONTREAL, Digitized by the Internet Archive with funding from Kahle/Austin Foundation

DiMaggio P.J., Powell, W.W.

1983. The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality. American Sociological Review 48(2), 147–160

Petersen A.R. and Nielsen, S.D

2021. The reconfiguration of publics and spaces through art: strategies of agitation and amelioration. Journal of Aesthetics & Culture.

Schechner Richard

2013. Performance studies: An introduction. London: Routledge.

Интернет-извори:

Ла Моне/Де Мунџ (*La Monnaie/De Munt*)

Пристапено на: 5.30.2025. Ali[Operaproduction], LaMonnaie/DeMunt., 2024. <https://www.lamonnaiedemunt.be/en/program/2659-ali>.

Максим Горки Театар (**Theater Maxim Gorki**)

Пристапено на: 5.30.2025. About us. Official Website. <https://www.gorki.de/en>.

UNHCR United Nations High Commissioner for Refugees

Пристапено на: 5.30.2025. Global trends: Forced displacement in 2023. United Nations High Commissioner for Refugees, 2024.

<https://www.unhcr.org/sites/default/files/2024-06/global-trends-report-2023.pdf>.

СОВРЕМЕНИ ПРАКСИ ВО ФИЛМСКАТА ПРОДУКЦИЈА



UDK 791.631:005

Апстракт

Филмската индустрија, како составен дел од културата, функционира во економски рамки слични на другите сектори за забава. За да ја одржат конкурентноста, филмските продуценти мора да усвојат стратешки економски принципи, фокусирајќи се на оптимизација на трошоците и диференцијација. Дигиталната ера, обележана со глобализација и технолошки напредок, ја трансформираше филмската продукција и дистрибуција, правејќи ја содржината подостапна, а воедно ја зголемува и разновидноста на пазарот.

Современите практики за филмска продукција нагласуваат две клучни стратегии: лидерство во трошоците и диференцијација. Намалувањето на трошоците често се постигнува преку аутсорсинг, групирање и искористување на дигиталните дистрибутивни канали. Спротивно на тоа, диференцијацијата се потпира на единствена креативна вредност, често реализирана преку иновативни техники како виртуелна продукција (ВП) - методологија што интегрира компјутерски генерирани слики (ЦГИ) во реално време, и зголемена реалност за да се поедностават работните процеси.

Виртуелната продукција ја револуционизира традиционалната филмска продукција со спојување на физички и дигитални средини, овозможувајќи визуализација во

реално време, намалувајќи ги неизвесностите по продукцијата и подобрувајќи ја креативната соработка. Техники како што се: превис, теквис, и визуелни ефекти „во камера“ им овозможуваат на филмските работници ефикасно да постигнат висококвалитетни резултати, дури и со ограничени буџети. Студиите на случај, вклучувајќи ги и македонските продукции како „Медена земја“ и „Лена и Владимир“, покажуваат како регионалните филмски автори успешно ги користат овие стратегии за да допрат до глобалната публика.

Клучни зборови: филмска продукција, дигитална продукција, трошочна оптимизација, глобализација, обработка во реално време.

Вовед

Неоспорен е фактот дека филмот, заедно со сите негови форми, е интегрален дел од културата. Поради ова, филмската индустрија се изедначува со која било друга индустрија што нуди забава, или задоволува слични потреби на потрошувачите. Следејќи ги универзалните принципи за градење конкурентска предност – без разлика дали се од корпоративен, или од културно-уметнички и забавен карактер - продукциите се дел од механизмот кој го одредува нејзиното место во економскиот систем. Продуцентите мора да сфатат одредени економски принципи кога размислуваат како најдобро да ја одржат сопствената организација во деловниот свет. Ако „економија“ подразбира модел за начинот на којшто луѓето ги користат финансиските средства што им се на располагање, тогаш не е доволно продуцентите да се „изборат“ за завидна конкурентска позиција само во однос на останатите продукциски куќи - туку уште повеќе, тие треба да „заземат“ свое место и во сè поголемиот диверзитет кој го нудат креативните индустрии.

Големиот извор и избор на содржини, метаморфозата на медиумите и филмските форми, сè повеќе се достапни со „само еден клик“. Долгорочните културолошки трендови влијаат врз „економското здравје“ и на продукциските куќи. Глобализацијата на информатичките технологии и интернационализацијата на киберпросторот наметнуваат концептот на креативност да се преиспита и да бидат ставени во средиштето на глобалните социо-економски и политички механизми. Со тоа се етаблира потребата од пристап кон креативните предизвици во филмската индустрија кој произлегува од политики кои управуваат со процесите на производство, дистрибуција и експлоатација на конечниот израз.

Продукциски стратегии

Во сферата на слободното движење на трудот, капиталот и информациите значително и актуелно е предвидувањето на Левит, во кое тој тврди дека денес светот го обликуваат два вектора: технологијата и глобализацијата (The Globalization of Marketing, Theodore Levitt 1983: 202). Во овој домен се открива и многу цврста, речиси каузална поврзаност помеѓу развојот на глобалниот пазар и техничко-технолошкиот развој. Сведоци сме на стабилното, но коренито менување на филмот како медиум. Платформите преку коишто тој ѝ се приложува на публиката, преку механизмот на техничко-технолошкиот развој и глобализацијата, доживуваат тектонски промени. Најголем придонес за ова има интернетот. Сè повеќе се зборува за филмски форми, а не за формати, бидејќи форматот подразбира еднообразност и цврсто придржување кон стандардите – нешто што со моменталниот развој на кинематографијата е апсурд.

Поради природата на филмската продукција, пазарот на кој настапува филмот е потрошувачки. Со јазикот на пазарната економија, „потрошувачки пазар“ и „потрошувачки добра“ значат пласман на производи за широка потрошувачка коишто ги задоволуваат индивидуалните потреби на луѓето. Овој пазар е хетероген и импулсивен.

Аналогно на оваа перспектива од аспект на конкурентност продукциите практично големо внимание посветуваат на анализата на трошоци. Неминовно, оттука произлегува дека во суштина современите практики во филмската продукција базираат на оптимизација на продукциските процеси. Целта на оптимизацијата е да ја доведе организацијата во позиција од која таа ќе може адекватно на своите (креативни) капацитети да настапува на економскиот сегмент. Ако одржливата конкурентска предност претставува најзначаен предуслов за постигнување долгорочни натпросечни резултати на една продукција, тогаш клучни се двата вида конкурентска предност: стратегиите на ниски трошоци и диференцијацијата. Оптимизацијата на продукциските процеси под притисок на економскиот сегмент и капацитетите на продукцијата влијаат врз стратешката определба на организацијата. Дали продукцијата ќе се одлучи за стратегија на лидерство во трошоци, стратегија на диференцијација или стратегија на фокусирање зависи од многу фактори кои во интерес на простор не се дискутирани во овој труд.

Типична стратегија за продукции кои настапуваат на мали пазари, како што е регионалниот пазар, е стратегијата на лидерство во трошоците. Меѓутоа, современите дистрибутивни канали, развојот на технологијата и дивергентноста на филмот придонесуваат делата на малите продукции да стигнат и до светскиот пазар. Овој прогрес во целокупното поимање на филмот подразбира и адаптивност на продуцентите и авторите. За да постигнат успех тие се преориентирани кон стратегија на фокусирање, но со изразена естетика која преку адекватно позиционирање носи резултат. Во суштина естетската димензија подлежи на стратегија на диференцијација за да оствари конкретни резултати во конкретни економски сегменти. Типичен пример на авторски филмови кои оствариле успех надвор од регионот, односно сопствениот економски сегмент се „ДЦ Ахмет“ на Георги Унковски, „Исцелител“ на Ѓорче Ставревски, „Медена земја“ на Тамара Котевска и Љубомир Стефанов, „Лена и Владимир“ на Игор Алексов; сите овие се во македонска продукција или во копродукција Македонија со земји претежно од регионот. Универзалноста на менаџментот и неопходноста од стратешки пристап се потврдува и преку примери од комерцијален карактер. Продукцијата „ДМФ“ снимиле рекламен спот за пиварницата „Пеја“ кој покрај регионалниот успех (пред сè на пазарот на кој се продава самото пиво - Косово и Албанија) доживеа популарност и надвор од пазарните димензии на пивото. Карактеристично за овој проект е што продуцентите имаа крајно диференцирана стратегија во однос на естетиката на спотот. Продукцискиот пристап беше целосно филмски и на тој принцип беше спроведена целата фаза на продук-

ција. Филмската естетика беше запазена од изборот на локации, фотографија, монтажа, па до употребата на ЦГИ. Од друга страна, пак, ограничениот буџет на клиентот подразбира финасиска рамка која во размер со квалитетот на продукцијата имплицира стратегија на ниски трошоци. Во таа мисла може да се констатира дека е употребена фокусирана стратегија која отстапува од конвенцијата организацијата да користи две (или повеќе) различни стратегии за различни проекти. Просто, овде ситуацијата и околностите налагаат, условно кажано, два различни стратешки пристапи во два парадоксални (а типични за филм и филмски форми) процеси - стратегија на ниски трошоци во менаџментот (на продукцијата), а стратегија на диференцијација во продукцијата (филмска/естетска димензија). Успехот во гледаноста и достигнувањето до таргетираната публика (англ. Target audience reach) е резултат исклучиво на стратешки пристап.

Ова проблематика анализирана исклучиво од аспект на менаџмент неминовно ја подразбира трошковната анализа - без разлика дали станува збор за домашни/локални продуценти или за светските гиганти (Hollywood majors).

Со други зборови појдовна точка за анализа на трошоците претставува дефинирањето на ланецот на вредности на продукциската куќа и припишувањето на оперативните трошоци и средствата за активностите коишто создаваат вредност. Потребата средствата да се распределат по активности коишто создаваат вредност, говори за фактот дека количината и ефикасноста на средствата потребни за одредена активност, се важни за нејзиното остварување. Продуцентите сево ова го имаат предвид при финансиското планирање на секој проект - за секоја фаза од него, детално.

Целта на анализата на трошоците, при расчленување на генеричкиот ланец на вредности на поодделни активности, треба да одразува три принципи коишто заемно не се исклучуваат, а тоа се:

- големината и растот на трошоците прикажани по одделна активност;
- влијанијата врз трошоците на самите одделни активности;
- разликите во остварувањето на активностите од конкурентите.

Анализирајќи ги трошоците, потребно е да се издвојат активностите на кои отпаѓа поголем процент од ресурсите. Општо земено, активностите коишто се големи потрошувачи лесно се предвидуваат, меѓутоа честопати се прави грешка со занемарувањето на оние активности коишто со време ја менуваат структурата на расходите. Така на пример, продуцирајќи едно филмско дело, во почетокот продуцентите не се фокусирани целосно на сите сегменти од компјутерската обработка на сликата (ЦГИ), но со текот на времето таа активност станува сериозна алка во ланецот на вредности.

Активностите мора да се раздвојат дури и ако генераторите на нивните трошоци се различни. При расчленување на ланецот на вредности, одредени ак-

тивности најприближно ќе укажат на значајните разлики во однесувањето на трошоците. Потоа, активностите коишто создаваат вредност може да се групираат и да се расчленат во зависност од тоа дали анализата открива разлики или сличности во однесувањето на трошоците. Вообичаено е прво да се анализира вкупниот ланец на вредности, за потоа детално да се истражат поодделните активности коишто создаваат вредност, доколку се утврди дека се значајни.

Конечна проверка на раздвојувањата на активностите претставува однесувањето на конкурентите. Значајните активности треба да се разгледуваат посебно, особено во случај кога конкурентите ги извршуваат на друг начин. На пример, „ХБО“ и „Нетфликс“ при премиерното прикажување на нивните ексклузивни серии имаат комплетно различен пристап во дистрибуцијата – „ХБО“ има класичен пристап, при што секоја недела излегува нова епизода, додека „Нетфликс“ вообичаено ги прикажува сите епизоди одеднаш.

Покрај анализирањето на ланецот на вредности, потребно е да се направи увид и во т.н. *генератори на трошоци*. Според Портер, (Konkurentska prednost – ostvaranje i ocuvanje vrhunskih poslovnih rezultata, Porter 2007: 86) постојат неколку главни генератори на трошоци коишто го одредуваат однесувањето на трошоците на активностите што создаваат вредност. Тие се: економија од обем, меѓусебни односи, интеграција, време, посебни деловни политики, сооднос меѓу фиксни и варијабилни трошоци итн. (Во интерес на просторот тие тука не се детално објаснети.) Меѓутоа, она што е важно е дека генераторите на трошоци се структурни причинители на трошоците на една активност, којашто продукцијата повеќе или помалку може да ја држи под контрола. Тие често стапуваат во интеракција и така го одредуваат однесувањето на трошоците на одредени активности, а нивното релативно влијание во голема мера се разликува зависно од активната којашто создава вредност. Според тоа, поодделните генератори на трошоци, како што е, да речеме, интеграцијата, никогаш не се единствената детерминанта на трошочната состојба на продукцијата. Со утврдувањето на генераторите на трошоци за секоја активност којашто создава вредност, организацијата добива детален увид во изворите на својата релативна трошочна состојба, како и сознанија за тоа како може да ја промени.

Тенденциите на современата филмска продукција, исто така, се двојат во два правци: минимизирање трошоци или диференцијација. Како што е истакнато во претходното поглавје една од најпопуларните мерки со кои продуцентите ги намалуваат своите трошоци е аутсорсингот. Тоа може да биде манифестирано преку филмски сервиси, преку кластеризација на продукции, преку ангажирање на одредени (не)авторски позиции или сектори итн. Дополнително кон ова значителен удел имаат и современите канали на дистрибуција и дисперзирање на содржините.

Покрај мноштвото продукциски модели за намалување на трошоците за обезбедување на конкурентска предност, паралелно се развиваат модели кои влија-

ат на диференцијацијата. Во тој контекст, оптимизацијата подразбира како да се стигне до висока вредност, исклучително уникатна за публиката, а која примарно ќе ја мултиплицира ефикасноста. Кога се разговара за економија од обем, не е предмет на дискусија дали нешто ќе чини многу пари, па ефикасноста добива значење исклучиво од аспект на повторливост при користењето. Колку повеќе дела ќе бидат произведени со одредена технологија која сама по себе претставува висока вредност за публиката - толку повеќе се зголемува обемот на продукција. Конечно, целта при еден таков контекст е обезбедување на „цевковод“ (англ. pipeline) кој значи континуитет, а со тоа и одржување на завидна конкурентска предност. Истиот „цевковод“ е клучен и за големи, скапи продукции, како и за мали без разлика колку и да се чинат локални. Сепак, континуитетот претставува основен предуслов за завидна конкурентска позиција.

Се чини дека уметноста во сите нејзини форми е предодредена да се преповторува себеси. Дигитализацијата и развојот на забавната индустрија, особено гејмингот го подражава природниот еволутивен тек на уметноста; спирално преповторување на темите изразени преку нов светоглед поткрепен од развојот на цивилизацијата. Една од најзначајните практики во современата филмска продукција е т.н. „виртуелна продукција“ (ВП). Од „риар“ (англ. gear) проекција до ЛЕД-панели.

Виртуелна продукција - современа методологија на филмската диференцијација

Виртуелната продукција подразбира широк термин кој се однесува на спектарот на компјутерски методи за продукција и визуализација на филмската продукција. Според тимот на Вета Дигитал (Weta Digital) една од најзначајните дефиниции за виртуелна продукција гласи: „Физичкиот и дигиталниот свет конвергираат во дигиталната продукција“. MPC (Moving Picture Company) кон оваа дефиниција додава: „ВП комбинира виртуелна и аугментативна реалност со ЦГИ гејминг технологии (англ. game engine technologies) за да им овозможи на продукциските тимови да гледаат како се развиваат сцените и како се компонираат на самиот сет“. Зак Александар, основачот на Лукс Макина (Lux Machina) констатира дека практичниот бенефит од ВП е технологијата за превизуализација, изјавувајќи дека секој час од предпродукција се два часа во продукција. Според продуцентот Кевин Бејли бенефитот е во развојот на софтверот. Тој ВП ја гледа низ призмата на два паралелни процесирања (во програмерска смисла). ВП ги надминува бариерите на физичката продукција и визуелните ефекти за тие да можат да се одвиваат симултано наместо напоредно.

Филмската продукција е потеря која постојано еволуира во уметничка и технолошка смисла. Доколку се направи компарација на првите неми филмови и Слободен лик (Free Guy) на Шон Леви (Shawn Levy) веднаш се забележува про-

гресијата. Иако енорно различни од аспект на предмет и занает, обете крајно-сти споделуваат заедничка цел да ја забавуваат публиката со добра приказна. Кога станува збор за ВП и бенефитот што го нуди на филмската индустрија тогаш е сосема очекувано дека виртуелната продукција е следниот чекор во тековната еволуција.

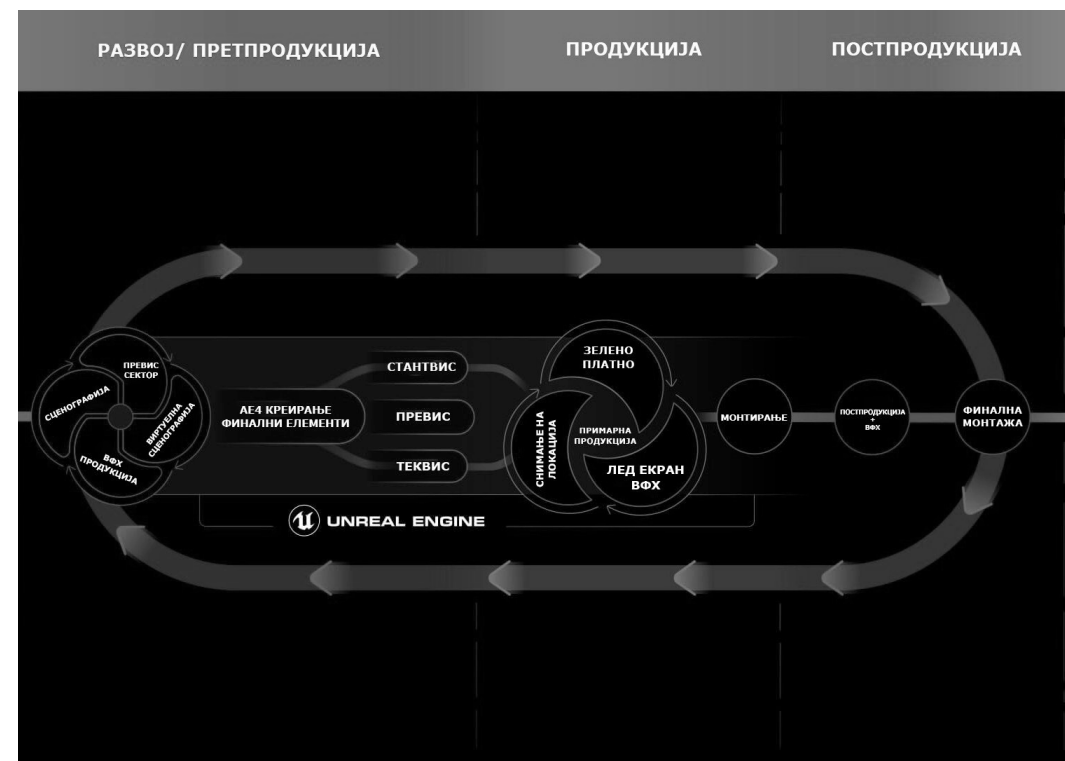
Повеќето блокбастери и ТВ-серији кои се снимаат во моментот користат одредена форма на виртуелна продукција. Тоа може да подразбира т.н. „превис“ (previs) „теквис“ (techvis) или „поствис“ (postvis) - термини кои ќе бидат образложени во продолжение. Потенцијалот на ВП се протега далеку повеќе од овие форми.

Традиционалната филмска продукција се среќава со одредени предизвици кои се надминливи со виртуелната продукција. Многу филмови денес - секако сите модерни блокбастери - се многу сложени продукции со многу подвижни во компресиран план на снимање. Процесите се типично линеарна работа, кои потсетуваат на подвижна лента - предпродукција, продукција и постпродукција. Повторливоста на процесите е полна со непредвидливост и често чини скапо, додека развојните напори, пак, честопати се отфрлаат еден од друг, притоа со некомпатибилни ресурси.

Повторливоста сама по себе подразбира чин на рафинирање на процесите преку последователни обиди со цел да се постигне континуиран успех. Меѓутоа, традиционалниот пристап и повторливоста на процесите потфрлаат во изнаоѓањето на иницијална точка, наместо да се насочат кон претходно заеднички договорената визија (за проектот од целиот креативен тим). Проблемот со традиционалната продукција е што премногу долго време поминува додека да реагира соодветно на повратните информации. Таков е примерот со филмот „Лена и Владимир“, во фазата на продукција не беа предвидени одредени елементи кои се клучни за постпродукција, односно ЦГИ. Тој превид буквално чини пари кои продуцентите ги обезбедија надвор од предвидениот буџет со незанемарливо целокупно доцнење на реализацијата на филмот. Виртуелната продукција ги анулира во реално време ваквите потенцијални пропусти или недоразбирања.

Овој процес на пролонгирани повратни информации за продуцентите подразбира голема неизвесност. Директорот на фотографија многу тешко може да предвиди рефлексии од проектираната слика кога пред себе има само зелено платно. Со таков проблем се соочи Дарио Секуловски при снимањето на рекламниот спот „Кујтеса Кубо“. Имено, дејствието се одвива во два поврзани простори - гаража и вселенски брод. Секако, бродот беше целосно креиан во ЦГИ освен одредени платформи. Директорот на фотографија и режисерот предвидоа визуелна атмосфера која потоа требаше да биде рекреирана од ЦГИ-артист. На овој начин следејќи ги принципите на традиционална продукција во фазата

на подготовки беше дизајниран бродот, но сè додека снимениот материјал не влезе во фаза на дигитална обработка не можеше да се (пред)види конечниот облик. Во овој контекст повратната информација за проектот е невозможна со



Приказ на продукциски фази во виртуелна продукција

предвидениот буџет, бидејќи евентуална грешка поради недоразбирање подразбира преснимување на целиот материјал. ВП во реално време ги спојува дигиталниот и реалниот свет.

Кога се работи за постпродукција традиционалната продукција, исто така, може да подразбира одредена неизвесност, бидејќи монтажерот треба да работи со кадри/сцени кои недостигаат зашто се сè уште во (компјутерска) изработка. Доколку кадрите или сцените кои се претходно снимени пред зелено платно се заменат со материјал кој камерата реално го пренесува на екран, или, пак, на ЛЕД-панели тогаш монтажерот има значително повеќе материјал за работа. На овој начин возможно е да се монтираат и цели секвенци кои во себе содржат сериозна количина на визуелни ефекти и подложат на компјутерска обработка - со вообичаениот пристап на монтажа на сцени без ефекти. Монтажерот може да монтира за време на снимањето, така што екипата може веднаш да снима „пикап“ или да направи прилагодувања за време на снимањето, наместо да ги открие проблемите долго по затворањето на снимањето. На овој начин значително се кратат непотребни снимачки денови. Резултатот е многу поголем

континуитет во снимањето, флуидност и контрола врз сцените со ефекти (како и врз целокупното снимање).

Создавањето на превис слики преку генератор во реално време отвора дополнителни бенефити. Секвенците може брзо да се изменуваат и да се подобрат и работната верзија да биде со висок квалитет. Како резултат, многу порано се споделува и се утврдува заедничката креативна визија за проектот. Сетот добива изглед најблиску до зададените специфики кои соодветствуваат на визијата на авторите, каскадерите и специјалните ефекти може да се подготват однапред и да се снимат побезбедно. Интеграцијата на визуелните ефекти може да се постигне на најефикасен и визуелно динамичен начин.

Физиката во генератор во реално време има клучна улога во процесот. Се разбира дека може да се креира традиционален превис со 3D-анимација, но доколку сцената има реална физика од нашиот свет, таа анимација мора да биде однапред испрограмирана и не може тековно да се менува за време на снимањето - како што може со генераторите во реално време (real-time engine). Техничкиот тим за превизуализација и специјални ефекти може директно да соработуваат, симултано правејќи ги соодветните корекции.

Сите овие процеси придонесуваат кон ефикасност и материјал со поголем квалитет - со конечен ефект - поскромн и стегнат план на снимање. Технологијата на виртуелна продукција во комбинација со генератор во реално време овозможува на сериите, продукциите кои се емитуваат во живо, нискобуџетните и високобуџетните филмови да достигнат висококвалитетни (компјутерски генерирани) слики во врвен спектар. Генератор во реално време има потенцијал да елиминира многу од тесните грла при буџетирањето, планот на снимање и времето на подготовки кои ги ограничуваат помалите продукции да развијат ЦГИ со квалитет на блокбастерите.

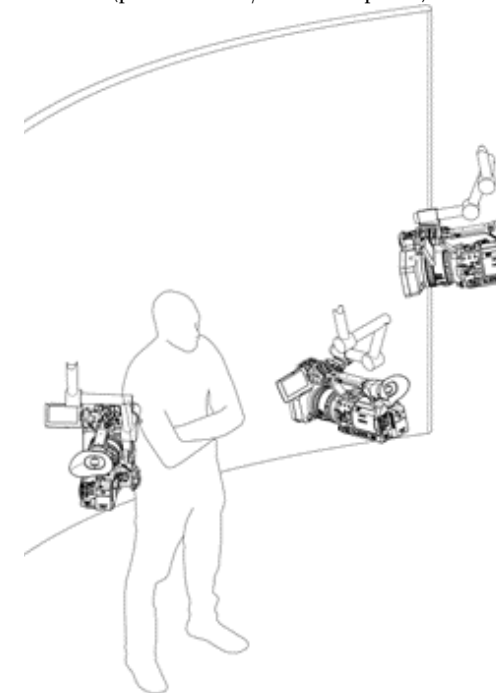
Типови виртуелна продукција

Постојат неколку различни типови виртуелна продукција, а сите делат заеднички именител на генератор во реално време како што е „анријал“ (англ. Unreal). Сите вклучуваат визуализација, снимање на дејство (англ. Performance capture), хибридна виртуелна продукција и виртуелна продукција „во камера“ (англ. in-camera).

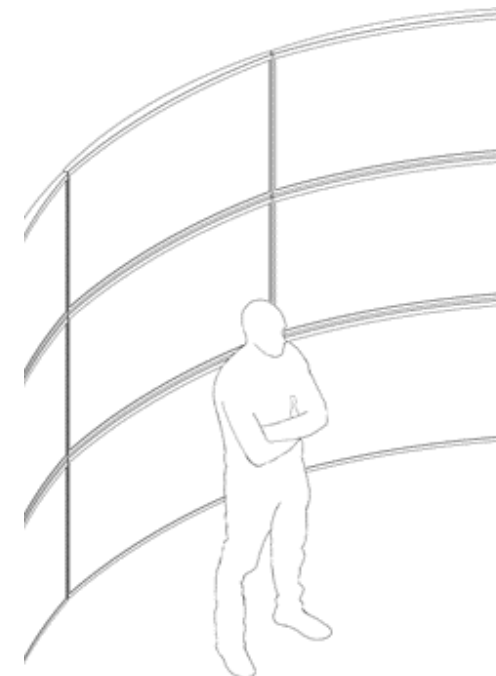
Визуализација



Снимање на дејство
(performance/motion capture)



Хибридно зелено платно



ЛЕД-екран

Визуализација

Визуализацијата е најпопуларниот метод на виртуелна продукција и најблизок до филмациите. Може да се дефинира како: прототип на слики создадени за да ја пренесат креативната намера на кадарот или секвенцата. Визуализацијата може да има форма на т.н. пичвис, превис, виртуелен скаут, теквис, стантвис и поствис.

Пичвис овозможува проектите кои се во развој да добијат зелено светло од студијата или да ги заинтересираат потенцијалните инвестори. Може да содржи специфични сцени или тизер/трејлер од проектот со цел да ја прикаже идејата и естетиката на креативниот тим. Пичвис доаѓа од англиското Pitch што во македонскаа терминологија е прифатен како пичинг - оттука пичвис е кованица од пичинг и визуализација.

Превис е најшироко распространетата варијанта на визуализацијата. Може да вклучува музика, звучни ефекти, дијалог со цел да се доближи финалниот изглед. Предноста на превис е тоа што им овозможува на филмациите да експериментираат со различни опции сценографија, осветлување, поставување и движење на камерата, режија на сцената и монтажа без да прават дополнителни трошоци за реална продукција.

Виртуелниот скаутинг претставува целосно дигитална верзија на локациите или филмскиот сет во кои екипата може да интервенира. Интеракцијата може да се одвива во HMD (head-mounted display - дисплеј поставен на глава) или едноставно на компјутерски екран. ВР (виртуелна реалност) верзијата на виртуелниот скаут може да вклучи и подвижни реквизити и виртуелни камери чии леќи овозможуваат планирање на мизансцена, дефинирање на објекти (градба) на сет и/или снимање на цели секвенци без градење на ниту еден сценографски елемент - како што е примерот со втората сезона од серијата „Мандалоријанецот“ на „Дизни“.

Теквис е комбинација на виртуелни елементи со реална техника (за снимање) за процесот на кадрирање како и за комбинирање на веќе снимен материјал со виртуелни елементи.

Стантвис е методологија специјално развиена за каскадерските сцени. Доаѓа од англискиот stunt, што во македонската терминологија подразбира каскадери и каскадерски специјални ефекти. Стантвис подразбира т.н. „блокинг“, кореографија, каскадерски мизансцени, сет дизајн, концепти на реквизити и оружје итн.

Поствис подразбира спојување на снимен материјал со привремени визуелни ефекти или создавање на нови ЦГИ-кадри кои ќе бидат вметнати. Наједноставен метод е т.н. екстензија на сет (англ. Set extension).

Снимањето на движење, кое како метод во англискиот јазик е наведено како motion capture е процесот на снимање на движењата на објекти или актери со цел снимените податоци да се искористат за анимација на дигитални модели. Практично не се снимаат актерите, туку само референтни точки од нивното тело кои подоцна се имплементираат врз дигиталниот лик. Може да се употреби техниката за снимање на целиот човек, или само на одредени делови, лицето на пример. Исто така, овој процес може да се имплементира во дејство на актерот со реален објект, и потоа да се замени само актерот со дигиталниот лик.

Хибридна виртуелна продукција

Хибридна виртуелна продукција подразбира движење на камера кое вкрстува композитинг на зелено платно и компјутерски генерирани слики. Ова вообичаено е преглед (англ. preview) во живо за директорот на фотографија да има јасна перспектива за конечниот изгледа, па соодветно да го креира светлото и фотографијата. Секако финалниот изглед на снимката ќе биде дополнително обработена.

Виртуелна продукција „во камера“

Употребата на излезен сигнал за слика од генератор во реално време кој влегува во ЛЕД-екран/сид во комбинација со камера тракинг (англ. tracking) кој „снима“ конечен изглед на кадарот во камера, претставува највисок дострел во виртуелната продукција. Придобивките од слика во живо која е проектирана позади актерите е огромна. Во одредена мера тоа претставува кулминација на сите типови претходен развој во сферата на виртуелната продукција.

Во споредба со кинематографијата на зелено платно, тука не постои неизвесност за кастот или филмската екипа. Сите имаат јасен увид во кадарот кој се снима моментално. Операторот на камера е слободен да кадрира адекватно на дејствието - типично за снимањето во живо, на реални постоечки објекти, дејствие и мизансцена со актери. На актерите дополнително им е олеснето следењето на маркерите според кои треба да ја градат својата игра, бидејќи и тие јасно ја гледаат својата иманентна околина. Целокупната рефлексивност од екраните дополнително го збогатува уметничкиот израз бидејќи е реален репрезент на вистинскиот свет - колку и тој да е имагинарен во филмскиот израз. Понатаму, реалната рефлексивност на ЛЕД-екраните не пренесува боја како зеленото платно кое создава дополнителни проблеми.

Концептот за проекција на „реален свет“ позади актерите не е нов, се појавува во форма на рир проекција уште во раните триесетти години на минатиот век. Недостатоците на рир проекцијата се едноставни - фиксна перспектива која потребно е да биде внимателно испланирана за да не открие визуелен дискон-

тинуитет помеѓу перспективата на проектираната снимка со таа што се снима во реално време.

Квантниот скок во користењето генератор во реално време за да се создаде слика на ЛЕД-сид е во тоа што за разлика од рир проекцијата позадината ја следи перспективата на камерата. Така се создава перфектно синхронизирана паралакса со камерата. Резултатот е слика која е толку уверлива што е тешко да се одреди каде завршува дејствието снимено во живо, а каде се префрла на ЛЕД-екранот.

Конечно, продуцентите имаат полза од ВП во многу мерливи аспекти. Генераторите во реално (англ. real-time engine) време овозможуваат слика со толку голема чистота што е многу реално да се превизуализира целиот филм за време на подготовките до тој степен што тој материјал може да се користи врз тест публика. Овој пристап ја зголемува ефикасноста во фазата на предпродукција и овозможува мониторинг врз целиот продукциски процес со прецизност еднаква на мониторингот во постпродукција при традиционалната продукција. Заштедите се непроценливи.

Предностите од генератор во реално време вклучуваат покрај големата чистота на сликата и зголемена растежливост во смисла на експлоатација на целиот систем. Бидејќи сцената се снима во реално време, корекциите на аголот на камерата, на пример, или во мизансцената се многу поедноставни отколку да се рендерира снимениот материјал, па да се пресними. Се добива многу поголема флексибилност на продукцијата. Времето е пари, а виртуелната продукција со нејзината природа во реално време заштедува на двете - и време и пари. Го зголемува капацитетот на концептуализација, па сценариото е однапред финализирано и адаптирано спрема реалните потреби и очекувања без да се прават компромиси за време на снимањето или во пост, а уште помалку да се преснимуваат одредени сегменти.

ЛЕД-екраните при снимањето на комплексни сцени со визуелни ефекти, спротивно на застарениот концепт на зелено платно, исто така, обезбедуваат одредени придобивки. Со креирањето на цела сцена на ЛЕД-екран, видлива и за камерата и за актерите на сет, екипата целосно се ослободува од т.н. „замор на зелено платно“. Ова се појавува кога кастот и екипата се преморени од гледање во дводимензионалното еднолично зелено платно по цели снимачки денови. Наместо тоа, ЛЕД-екранот за целата филмска екипа значи јасен визуелен контекст, кој ги ангажира не повеќе од регуларен сет во живо.

Неразделната врска помеѓу техничко-технолошкиот развој и глобалниот пазар длабоко влијае на филмот како медиум. Механизмите на овој развој и глобализацијата ја диктираат еволуцијата на платформите за дистрибуција на филмови. Сè повеќе се става акцент на филмските форми, а не на форматите, бидејќи вториот имплицира униформност и строго придржување до стандардите - застарен поим во современата кинематографија.

Со оглед на природата на филмскиот пазар водена од потрошувачите, современите практики на филмската продукција даваат приоритет на оптимизацијата на производните процеси. Оваа оптимизација, под влијание на економските фактори и производствените способности, ја обликува стратешката насока на организацијата.

Естетската димензија е предмет на стратегија за диференцијација за да се постигнат конкретни резултати во одредени економски сегменти. Ефективно-то позиционирање дава резултати преку современите канали на дистрибуција, технолошкиот напредок и диверзификацијата на филмот, овозможувајќи им на помалите продукции да пристапат до глобалниот пазар.

Современата методологија на филмско производство е инкапсулирана во виртуелна продукција. Овој термин опфаќа широк спектар на техники за производство и визуализација на филмот, што претставува рефлексен одговор на напредокот во филмската технологија и техника.

Користена литература

- Brocke, J. vom;** Mendling, J. 2018. Business Process Management Cases: Digital Innovation and Business Transformation in Practice. Cham: Springer;
- Gupta, A.** 2008. Outsourcing and Offshoring of Professional Services: Business Optimization in a Global Economy. New York: Hershey;
- De Vany, A.** 2004, Hollywood economics: How extreme uncertainty shapes the film industry, London and New York: Routledge;
- Draker, F. P.** 2005. Upravljanje u novom drustvu. Novi Sad: Adizes.
- Kerrigan F.** 2010. Film Marketing, Elsevier, Paris.
- Levitt, T.** 1983. The Globalization of Marketing, Cambridge, Harvard Business Review;
- Noah Kadner,** 2022. The Virtual Production Field Guide v1.3, Cary, Epic Games;
- Porter, M.** 2007. Konkurentska prednost: ostvarivanje i ocuvanje vrhunskih poslovnih rezultata. Novi Sad: Asee;
- Wasko, J.** 2003 How Hollywood works, London: Sage

ТЕХНОЛОШКИ МИГРАЦИИ ВО ПРОДУКЦИСКИТЕ ПРОЦЕСИ



UDK 7.01:004.8/.9

Апстракт

Една од многуте интересни, но и сложени теми во продукцијата на уметничките дела е миграцијата. Миграциите во доменот на културата создаваат простор за културна интеракција, каде што уметниците и авторите од различни простори имаат можност да разменуваат свои идеи и искуства при што резултираат во нови уметнички форми кои обединуваат различни стилови и традиции. Но миграциите како појава не се среќаваат во уметноста само во креативната сфера, туку тие ги опфаќаат и продукциските процеси во технолошката сфера. Миграцијата во технологијата е мошне активна во последната деценија, особено со брзиот технолошки развој кој постојано ги менува стандардите во продукцијата. Новите технологии наметнуваат не само нови стандарди туку и изнудуваат целосна замена или миграција на одредени технологии во продукцијата. Во доменот на културата технолошката миграција започнува со размена и работа на најразлични проекти. Со учество и партиципација на уметници од различни региони кои се дел од овие проекти, се презентираат новите технологии и нивните предности. Тие често имаат многу подобри можности во однос на технологијата која се користела во минатото, при што нејзината миграција станува, всушност, дел од развојниот процесот на културната институција. Дел од новите технологии е и вештачката интелигенција AI,

која за многу краток временски период покажа неверојатна способност за развивање на своите уметнички способности. Може да констатираме дека технолошката миграција има акцелерација во насока на продукцијата кај сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела. Таа постојано ќе ги менува и унапредува продукциските процеси вклучувајќи ги новите технолошки откритија. Но, сепак важно е да се земат предвид и потенцијалните негативни ефекти од неа како што се: дигиталната нееднаквост, загубата на традиционалните вештини и етичките предизвици. За да се добијат максималните придобивки и да се минимизираат ризиците, неопходно е да се примени стратешко управување кон новите технологии, кое ќе понуди одржлива интеракција на технологиите, најнапред во секојдневниот живот а потоа и во другите сфери, особено уметноста.

Клучни зборови: сценскоизведувачки дела, аудио-визуелни дела, вештачка интелигенција AI (Artificial intelligence), виртуелна реалност VR (Virtual Reality).

Миграции

Миграциите како тема за создавање и продукција на уметнички дела е многу интересна и сложена. Во оваа тема можат да бидат опфатени различни аспекти, вклучувајќи ги културните размени, идентитетите како и социјалните разлики кои се среќаваат во општествата. Миграциите во доменот на културата создаваат простор за културни размени, каде што уметниците и авторите од различни простори имаат можност да разменуваат свои идеи и искуства. Тие им овозможуваат поразличен и поширок поглед на уметничките дела, анализирајќи ги истите од сосема нов агол. Овие размени секогаш резултираат во нови уметнички форми кои обединуваат различни стилови и традиции, со што ги збогатуваат иновациите во уметничките продукции и дела.

Но миграциите како појава не се среќаваат во уметноста само во креативната сфера. Продукцијата и продукциските процеси се, исто така, зафатени со миграцијата и во технолошката сфера. Миграцијата во технологијата е мошне активна во последната деценија, особено со брзиот технолошки развој кој постојано ги менува стандардите во продукцијата на сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела. Новите технологии наметнуваат не само нови стандарди туку и изискуваат целосна замена или миграција на одредени технологии во продукцијата. Оваа технолошка појава за разлика од уметничката, резултира со збогатување на креативноста кај авторите и отворање можност за експериментирање во областа на уметноста. Технолошката миграција не секогаш е проследена со позитивен ефект во нејзиното имплементирање, кое за жал во многу случаи може да биде вистинска компликација. Таа со сигурност носи позитивен бенефит во повеќе области и ги унапредува процесите во продукцијата, но имплементацијата претставува период кој навистина може да биде тежок. Технолошката миграција во продукцијата на аудиовизуелните и сценскоизведувачките дела е неизбежен и прогресивен процес кој постојано е присутен. Денеска напредокот во филмската, театарската и забавната индустрија речиси не може да се замисли без промоцијата на новите технологии кои обезбедуваат поквалитетни и позабавни содржини и уметнички дела.

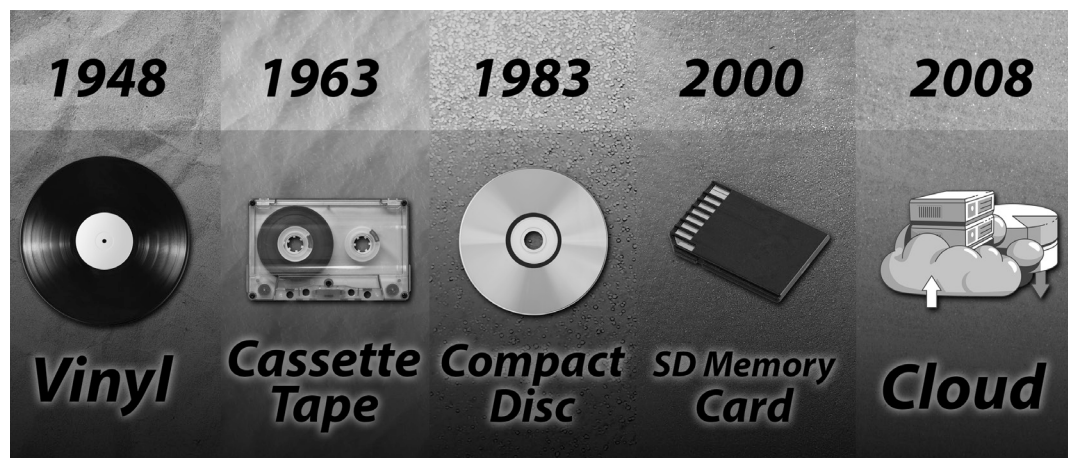
Технолошки миграции во продукцијата кои се паметат

Низ историјата на продукциските процеси технолошките миграции постојано ги менуваат стандардите, и веќе не може да дефинираме продукциски активности каде процедурите ќе бидат постојано исти. Менувањето на овие процедури и стандарди во одредени случаи е имплементирано во поголеми временски рамки, при што промената не е интензивна. Но секако дека голем дел од технолошките миграции во оваа сфера се реализираа многу брзо и ставија печат во времето при создавањето на уметничките дела. Како кратка анализа и потсетување за технолошки миграции ќе спомнеме неколку од нив во областа на аудиовизуелните и сценскоизведувачките уметнички дела.

Една од највпечатливите миграции кои имаа многу куса временска рамка на имплементација се технологиите за пренос и архивирање на аудиовизуелните дела. Почнувајќи од грамофонските плочи, па сè до платформите (за услуги) во облак миграцијата на медиумите кои се носачи на аудиовизуелните дела брзо го менуваа стандардот. Во 1982-та година компаниите Сони (Sony) и Филипс (Philips) го презентираа CD-то (Compact Disc) или компакт-дискот и го обележаа почетокот на дигиталните носачи (медиуми) на аудиовизуелните дела. Капацитетот на овој, тогаш сосема нов медиум компакт-диск (CD) нудеше аудиосодржина со висок квалитет и капацитет од 74 минути (Geekzone.co.nz, 2007).

Неколку години подоцна технолошката миграција од аналогни во дигитални медиуми како носачи на аудиовизуелните дела се имплементираше со неверојатна брзина. Флеш мемории беа следниот чекор на миграција кој уште повеќе ги намали димензиите на медиумот и го зголеми капацитетот, притоа избегнувајќи ја механичката рамка за пристап до податоците, користејќи полупроводнички мемориски елементи. Само неколку години подоцна развојот на глобалната интернет-мрежа ја започна и последната миграција на медиумите за пренос и архивирање на аудиовизуелните дела, нудејќи речиси неограничен капацитет и селективен квалитет според потребите за репродукција. Но издржливоста и сигурноста на глобалната интернет-мрежа и медиумите во облак сè уште е предмет на развој и усовршување, препречувајќи го континуираниот процес на миграција (Ashbourn, 2021: 116-117).

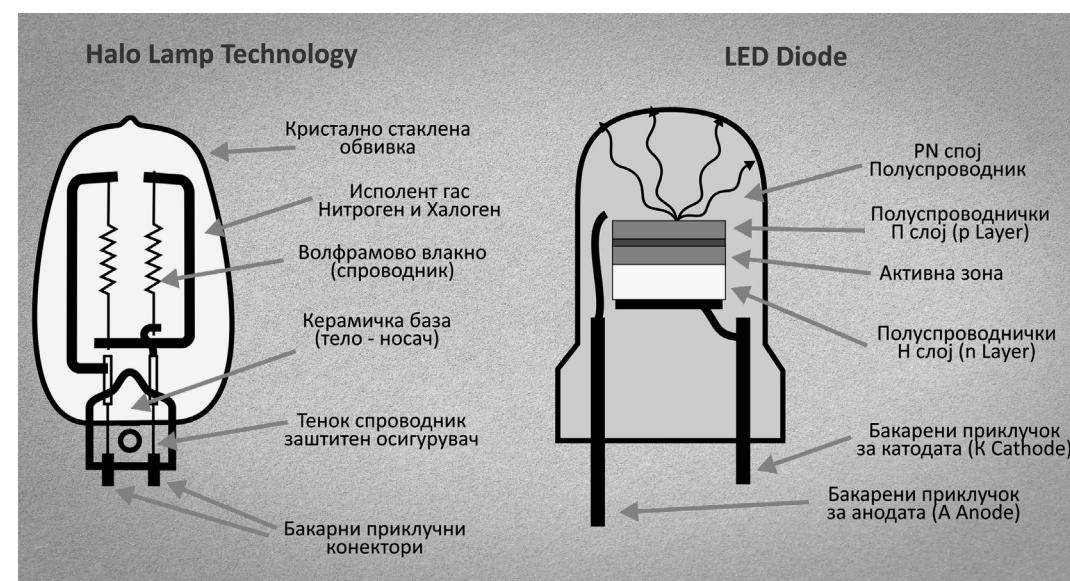
Покрај медиумите за транспорт и архивирање на аудиовизуелните дела, промената на филмските камери кои беа базирани на филмска лента со дигиталните, преставуваше уште една голема технолошка миграција во светот на продукцијата. Оваа миграција беше проследена со големо дебатирање и преиспитување во однос на квалитетот. Големото количество на податоци во дигитален формат на сликата, претставуваше вистински предизвик за нивно менаџирање. Како единствено решение кое овозможи транспорт, обработка и запишување



Користење медиуми за аудиовизуелни содржини низ годините

(менаџирање) на ова големо количество на податоци беше примената на компресија со контролирани загуби (Lossy Compression) што влијаеше на квалитетот на сликата (Poynton, 2012:147-149). Сепак, и покрај долготрајниот процес на миграција, денеска технологијата на филмските ленти воопшто не се користи во филмската продукција, а големите филмски достигнувања се целосно дигитализирани. Дигиталната камера денеска претставува стандард за продукција на аудиовизуелните дела и нуди неверојатно многу нови можности кои секојдневно се развиваат и се надополнуваат. Процесот на миграција кај дигиталните камери беше поттикнат со миграцијата во постпродукцијата, односно примената на нелинеарната монтажа. Компјутерските единици со нелинеарна монтажа бараа дигитализација на филмските ленти, со што се појави идејата овој процес целосно да се замени со користење директно на дигитални филмски камери. Технологиите со дигитален пристап на податоци мотивираа и започнаа миграции во повеќе технолошки сфери, но најмногу беа присутни кај технологиите во процесите на продукција на аудиовизуелните дела.

Технолошките миграции особено се истакнаа и во продукцијата на сценско-изведувачките уметнички дела. Тука ќе ја напоменеме технолошката миграција на светлосните тела во театарските куќи и сцените каде што овие дела се продуцираат. Оваа миграција целосно ги измени стандардите и правилата во дизајнот на светло. Новата LED-технологија (Light Emitting Diode) имаше толку многу предности во однос на класичната светлосна технологија на сцена, која беше базирана на таканаречени топли светилки (Halo Lamp Technology), што предизвика целосна промена во светлосните инсталации низ театарските куќи и сцените. Најголемата предност на оваа технологија е нејзината ефикасност, односно при конвертирањето на електричната енергија во светлина се добива



Приказ на топла светилка (Halo Lamp) и светлечка, ЛЕД-диода

брановата должина на светлина која е во видливиот спектар. За разлика од останатите светлосни технологии кои покрај видливиот спектар голем дел од електричната енергија ја трошат во ултравиолетовиот и инфрацрвениот спектар на светлосните бранови и при тоа манифестирајќи големо количество на топлотна дисипација (Fitt, 2002:76-77). Со десетина пати поголема трајност и повеќе од педесет пати помала потрошувачка на електрична енергија, оваа технолошка миграција беше неизбежна. Предностите кои се нудеа со новата технологија ја забрзаа оваа миграција, а светлосната LED-технологија почна да се применува и во секојдневието како основа за амбиентално осветлување.

Освен споменатите технолошки миграции сведоци сме и на многу други кои постојано се присутни во продукциските процеси кај сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела. Развојот на технологијата секогаш се стреми кон усовршување и подобрување на продукциските процеси, притоа иницирајќи ги технолошките миграции.

Анализа на технолошките миграции

Технолошките миграции се сложен и динамичен процес кој е обликуван од различни фактори што вклучуваат економски, социјални и културни дејствија. Тие можат да се анализираат од повеќе аспекти: причината за нивно иницирање, начинот на кој се реализираат и ефектите кои се последица на нивното присуство.

Во доменот на нивното иницирање може да констатираме повеќе фактори што се основа за нивното започнување. Една од нив е миграцијата на висококвалификуваниот кадар, кој опфаќа движење на инженери, програмери, научници и други технички експерти од еден во друг регион, земја или континент. Оваа појава резултира со ширење и развивање на знаењето во различните региони и притоа отвора можности за развој на нови технолошки иновации. Размената на искуствата и стекнатите резултати во текот на истражувањата поттикнуваат процеси кои се дел од технолошките миграции. Покрај индивидуалните миграции на висококвалификуваниот кадар, како причина за иницирање на технолошките миграции можат да бидат и компаниите со нивната експанзија или нивното преселување од еден во друг регион. Денеска компаниите често се преселуваат во области со поповолна деловна клима, пристап до квалификувана работна сила и пониски трошоци во производството.

Начините на кои се имплементираат технолошките миграции, можат да бидат различни и зависат од повеќе фактори. Најчесто големо влијание имаат општествените прилики и степенот на образование во соодветните средини. Голем дел од земјите во развој нудат посебни услови за надворешните компании и висококвалификуваниот кадар со цел да обезбедат услови за технолошки развој. Покрај овие погодности потребно е да се даде можност за примена на

иновациите и нивно стандардизирање во производството и образованието. Важен фактор во имплементацијата претставува и односот на корисниците кон иновациите кои се нудат, или технолошката култура во општеството. Со помош на имплементацијата на новитетите во производството и продукцијата се добиваат и информации за нивниот квалитет, предности, но и негативни страни со што тие се надоградуваат и се усовршуваат. Образовниот систем, исто така, може да биде метод на имплементација при што се дава можност на младата популација да одговори на технолошките предизвици и притоа своите впечатоци и искуства да ги искористи во понатамошни научни проекти.

Технолошката миграција има позитивни ефекти при што ја поттикнува иновацијата и конкурентноста. Зголемената конкурентност од друга страна отвора нови пазари и нуди споделување на вештините и знаењето во регионите. Важен маркер е економскиот развој кој е значителен при технолошките миграции, новите технологии иницираат појава на нови компании и зголемен број на работни позиции во производствените линии. Согласно со општествените прилики во регионите тие се одвиваат со различен интензитет и временска рамка. Но сепак, покрај позитивниот ефект, технолошките миграции имаат и негативни ефекти, како недостаток во лиценцните конвенции, што доведува до искористување на одредени технологии без одобрение, и појава на таканаречена технолошка зависност при која доаѓа до намалување или целосна замена на работните места со примена на новите технологии, особено во ИТ-секторот. Технолошките миграции кои се базираат на надворешен стручен кадар можат да иницираат и културна конфузија, односно интеракцијата на различните култури може да доведе до конфликти и несогласувања во работните средини.

Во доменот на културата и продукцијата на сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела, технолошката миграција започнува со размена и работа на најразлични проекти. Со учество и партиципација на уметници, режисери, актери и други учесници од различни региони кои се дел од овие проекти, се презентираат новите технологии и нивните предности. На овој начин се поттикнува интерес за нивно користење и имплементирање во продукциските процеси. Новите технологии често имаат можности кои се значително подобри од технологијата која се користела во минатото, при што нејзината миграција станува, всушност, дел од развојниот процес на културната институција. Технолошката миграција претставува и предизвик во однос на самите уметнички дела, имено голем дел од репертоарот на културните институции кој е продуциран со технологии во минатото, мора да изврши промени во својата продукција согласно со новите технологии кои се веќе имплементирани во институциите. Овој процес понекогаш бара и целосно нова продукција, избегнувајќи ги адаптациите кои не секогаш носат позитивен исход, особено кај сценскоизведувачките уметнички дела. Кај аудиовизуелните дела технолошките миграции многу ретко можат да предизвикаат нерамнотежа во продукциските процеси. Проектите, особено

филмските продукции кои имаат најголем период на продукција, се реализираат во временски рамки каде што технолошката миграција не може да биде имплементирана. Сепак интересен пример каде што технолошката миграција доведува до нарушување и промена во технологијата на продукција претставува филмот „Хобит“ (The Hobbit) од 2012 година во режија на Питер Џексон (Peter Jackson). И покрај сè уште целосно неразвиениот стандард за снимање во дигитална висока резолуција со повеќе слики (frames), директорот на фотографија на ова мошне успешно филмско остварување, одлучува снимањето да го реализира со двојно повеќе слики, односно со 48 слики во секунда (48 Fps - Frame Per Second), во однос на стандардниот киноформат со 24 слики во секунда (24Fps). Оваа одлука не само што ја забави продукцијата туку и дополнително придонесе за многу негативни критики на ова филмско дело (Lafored, 2012).

Технолошките миграции носат многу предизвици и можности за подобрување и усовршување на производните и продукциските процеси, и важно е да се најдат начини за да се минимизираат негативните импликации.

Перспектива на технолошките миграции во продукциските процеси

Продукциските процеси кај сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела се темелат на однапред дефиниран план за реализација на проектот. Претпродукциската фаза како примарен и важен фактор во продукцијата има цел да ги дефинира и да ги оптимизира токму овие процеси. Согласно со насоките кои ќе бидат усвоени во оваа фаза се врши детерминирање на технологиите кои ќе бидат користени во текот на продукцијата на уметничките дела. Бидејќи претпродукцискиот процес опфаќа повеќе активности неговата временска рамка е различна, согласно со комплексноста на проектот. Во овој период често пати се вклучуваат различни експерти од повеќе продукциски сфери, кои можат да потекнуваат од други региони, земји или континенти кои со своите искуства и знаења можат да понудат и сосема нов пристап кон продукциската рамка во одредени сегменти при реализација на проектот. Со брзата глобализација која денеска е сè подинамична особено во општествено-културниот свет оваа појава станува сè почеста, а новитетите и новите технологии сè повеќе се достапни скоро во сите краишта на светот. Согласно со овие факти, технолошката миграција има акцелерација во насока на продукцијата кај сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела. Нејзината иднина земајќи го предвид и брзиот развој на микропроцесорите, како основен елемент кај компјутерските единици, со себе носи револуционерни промени кои веќе можат да се почувствуваат. Овие промени влијаат во обликувањето и начинот на кој се создава, дистрибуира и се доживува уметноста воопшто.

Технолошките миграции во продукцијата полека но сигурно почнуваат да наметнуваат нов и сосема различен пристап кон создавањето и продуцирањето на

аудиовизуелните содржини. Станува збор за примената на вештачката интелигенција - AI - (Artificial Intelligent) која како нова технологија се обидува да изврши оптимизација во продукцијата, особено во постпродукциските процеси, каде што финансиската и временската рамка на проектите се од голем интерес. Следејќи ги трендовите и рапидниот прогрес на оваа сосема нова технологија, таа на уметниците веќе им нуди компонирање на музички сегменти, генерирање на слики, па дури и видеосегменти кои во постпродукцискиот процес можат да донесат голем бенефит.

И покрај тоа што примена на вештачката интелигенција во сферата на аудиовизуелната продукција се приклучи подоцна во споредба на нејзиниот импакт во останатите научни сфери, таа имаше мошне неуспешен и неславен старт. Нејзините почетоци започнаа кога AI доби пристап до моќните графички станици кои беа наменети за BP (виртуелната реалност) – VR - (Virtual Reality). Добиените резултати кои на почетокот беа презентирани претставуваа вистинска трагедија и голем број на експерти веднаш ја оценија како технологија која не е наменета за примена во областа на аудиовизуелната уметност. Примерот кој беше анализиран е познатиот генериран клип на Вил Смит (Will Smith) во 2023 година, во кој на AI ѝ беше напишан текст чија содржина бараше познатиот актер Вил Смит да биде прикажан како јаде шпагети. Добиениот клип (<https://www.youtube.com/watch?v=XQr4Xklqzw8>) кој беше целосно непропорционален во секој поглед го прикажа, всушност, почетниот капацитет на оваа нова технологија. Но само две години подоцна, во 2025 година истиот текст и истото барање кое беше поставено на AI, резултираше со нов клип (<https://www.youtube.com/watch?v=bXKkZh2UEEA>) во кој речиси е многу тешко да препознаете дали навистина Вил Смит е сниман или генериран од AI. Овој клип предизвика мно-



Компарација на генерирана содржина на AI од 2023 и 2025 година

гу голема загриженост во продукциските кругови, и беше прифатен со најразлични оценки и емоции. Она што AI го понуди за само две години од својот уметнички развој отвори многу етички прашања. И покрај тоа што вештачката интелигенција (AI) имаше голем успех во останатите сфери, особено во економските и индустриските процеси, никој не се надеваше дека неговата уметничка креативност ќе се изгради за толку краток временски период. Овој клип прикажа дека AI има неверојатна брзина во развојот на своето учење не само во индустриските и економските сфери, туку дека постигна неверојатно усовршување и во креативниот уметнички домен. Новите генерирани видеоклипови кои беа создадени од текст во кои се бара природа или предмети од секојдневниот достигнуваат реалност која е многу тешко да се препознае дека истата воопшто и не постои во реалниот свет.

Покрај AI-технологијата, развојот на глобалната интернет-мрежа нуди, исто така, нови можности и форми за изразување на уметниците. Во иднина технолошката миграција полека но сигурно можеби ќе ја доведе миграцијата на дигитално-креативно ниво во уметничките сфери. Со помош на најразлични таканаречени онлајн платформи уметниците од различни региони и краишта на светот ќе можат да творат и да учествуваат во уметничките творби, без воопшто да ги напуштат своите градови и работни средини. Тие ќе овозможат соработка на различни проекти, помеѓу уметниците во различни дисциплини и од различни региони. Оваа појава веќе се применува во другите области при што искуствата од нив презентираат позитивни резултати. И покрај тоа што уметноста значително се разликува од сите останати области, онлајн платформите ќе понудат нови уметнички форми во кои нивната примена ќе има поголема ефикасност и можност за изразување на авторите. Но онлајн платформите, исто така, можат да понудат и многу други можности во функција на уметноста. Интерактивните онлајн апликации, пак, овозможуваат интеракција со публиката кога станува збор за одредени уметнички дела. Преку нив уметниците имаат можност да ги согледаат нејзините реакции и да добијат информација за впечатоците во однос на делата. Ако во минатото за да се сумираат овие впечатоци биле потребни посебни настани, локации и логистика, денеска онлајн апликациите тоа го нудат брзо и се достапни 24/7 во одредена временска рамка. Уметничките дела со помош на глобалната интернет-мрежа достигнуваат глобален аудиториум и глобална дистрибуција.

Перспективата на технолошките миграции кај сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела постојано ќе ги менува нивните продукциски процеси. Технолошкиот напредок од друга страна ќе нуди нови и ефикасни методи кои нема само да ги забрзаат продукциските процеси туку и ќе им понудат и поголема креативна естетика во создавањето на уметничките дела истовремено отворајќи ги можностите за експериментирање и креирање на нови уметнички форми.

Заклучок

Технолошките миграции, всушност, се значаен феномен не само во уметничките сфери туку и воопшто во современото општество, и имаат значителни импликации во најразличните аспекти на секојдневниот живот. Овие миграции вклучуваат замена на технологии, преместување на човечки ресурси и знаење од едно во друго опкружување, со што придонесуваат за економскиот развој и поттикнувањето на иновациите. Технолошките миграции играат клучна улога во глобализацијата при што овозможуваат размена на идеи и култури од најразлични краишта на светот. Во доменот на продукцијата на сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела, технолошката миграција започнува со размена и работа на најразлични проекти. Со учество и партиципација на уметници, режисери, актери и други учесници од различни региони кои се дел од овие проекти, се презентираат нови технолошки достигнувања. Тие нудат широк спектар на нови можности, а при тоа давајќи акцент на потребата за прилагодување и прифаќање на иновациите кај уметниците. Различите култури и различното општествено опкружување се клучен фактор во појавата на миграциите, а различното технолошкото ниво во различните региони е фактор кој овозможува имплементација и развој на новите технологии. Прифаќањето на новите технологии и нивната интеракција во уметноста се клучни за развојот на новите уметнички форми. Технолошките миграции во продукцијата полека но сигурно почнуваат да наметнуваат нов и сосема различен пристап кон создавањето и продуцирањето на аудиовизуелните содржини. Појавата на вештачката интелигенција (AI) можеби ќе биде иницијатор за многу нови микротехнолошки миграции кои ќе се јават во продукцијата на уметничките дела. Таа за многу краток временски период покажа неверојатна способност за развивање на своите уметнички способности, оставајќи притоа креативен печат во својата уметничка естетика.

Перспективата на технолошките миграции кај сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела постојано ќе нуди нови и ефикасни методи кои нема само да ги забрзаат продукциските процеси, туку и ќе им понудат и поголема креативна естетика во создавањето на уметничките дела истовремено отворајќи ги можностите за експериментирање и креирање на нови уметнички форми.

Може да констатираме дека технолошката миграција има акцелерација во насока на продукцијата кај сценскоизведувачките и аудиовизуелните дела. Таа постојано ќе ги менува и ќе ги унапредува продукциските процеси вклучувајќи ги новите технолошки откритија. Но, сепак важно е да се земат предвид и потенцијалните негативни ефекти од неа како што се дигиталната нееднаквост, загубата на традиционалните вештини и етичките предизвици. За да се добијат максималните придобивки и да се минимизираат ризиците, неопходно е да се примени стратешко управување и конкретни пристапи кон новите технологии, кои ќе ја поддржат одржливата интеракција на технологиите најнапред во секојдневниот живот, а потоа и во другите сфери, особено во уметноста.

Референци

Ashbourn, Julian.

2021. Audio Technology, Music and Media – From Sound Wave to Reproduction. Berkhamsted, UK: Springer.

Fitt, Brain and Joe Thornley.

2002. Lighting Technology – A Guide for Television, Film and Theatre Second Edition. Oxford: Focal Press.

Geekzone.co.nz

2007. „And 25 years ago Philips introduced the CD“ (пристапено на: 19.3.2025) <https://www.geekzone.co.nz/content.asp?contentid=7304>

Lafored, Vincent.

2012. „The Hoppit: An Unexpected Masterclass in Why 48 FPS Fails“ (пристапено на: 24.3.2025) <https://gizmodo.com/the-hobbit-an-unexpected-masterclass-in-why-48-fps-fai-5969817>

McAuliffe, Marie.

2021. International Migration and Digital Technology. Massachusetts: Edward Elgar Publishing Limited

Poynton, Charles.

2012. Digital Video and HD – Algorithms and Interfaces second edition. Waltham: Elsevier

Биљана Тануровска-Кулавковски

ЕПИСТЕМОМИГРАЦИИ - ИЗВЕДУВАЊЕ НА НОВИ ХОРИЗОНТИ (ВО КУЛТУРНИТЕ ПОЛИТИКИ И ОБРАЗОВНИТЕ КУРИКУЛУМИ)

Апстракт

UDK 316.733:7.01]:37.014

Овој текст ги разгледува миграциите не само како физички преместувања туку и како епистемолошки процеси – епистеомомиграции – преку кои се движат, се трансформираат и се артикулираат знаења, телесни практики, афекти и форми на уметничка и педагошка интервенција. Вклучувајќи интервјуа со тројца македонски автори – кореографи и изведувачи – Викторија Илиоска, Александра Петрушевска и Александар Георгиев – текстот отвора простор за анализа на телесното, субјективното и релационото знаење што настанува преку миграциски преместувања, а преку квалитативна анализа и рефлексии на контекстуализирани практики го анализира и го артикулира значењето на организациските платформи како *Локомотиива*, *Тииниит!* *Инк.* и *Скојје Прајд Викенд* (организиран од Коалиција Маргини) како трансформациски простори на епистеомомиграции кои се случуваат преку мобилност, односно поместувања. Се воведува неологизмот епистеомомиграции за да се допре до транснационалното и субалтерното знаење кое се создава и кое циркулира преку телата, неформалните (образовни) мрежи и самоорганизираните платформи, надвор од институционалните механизми на валоризација.

Во фокус се ставени како педагошки, соедукациски и сотворечки пристапи и концепти – расшколување (Illich,

1971), трансиндивидуацијата (Rogoff, Stiegler, Vujanović и Cvejić), и плуриверзалноста (Ескобар, 2018), преку кои овде се преиспитуваат втемелените западно-институционални модели на учење и продукција на знаење, а и се вклучуваат примери за развој на субалтерно знаење. Во време на глобална прекарност, неонационализам и културна маргинализација од страна на доминантните (олигархиски) наративи, претставените практики не само што пружаат отпор на хегемонијата туку и креираат нови хоризонти за критичка педагогија, телесна перцепција, творење и иднување (Фрај во Ескобар, 2018). Миграцијата, или епистеомиграцијата во овој контекст, се појавува како процес на политичка, поетска и афективна реорганизација на знаењето, перформативното тело и културната инфраструктура, и таа треба да се препознае како основа за промени во културните политики и формалните курикулуми во земјата.

Вовед

Размислувајќи кој да биде фокусот на овој текст и темата на миграции во време на радикализирана глобална мобилност, воени конфликти со бројни раселувања и дислоцирања, климатска девастација, економски нееднаквости и екстрактивизам на природните ресурси и добра – време што Дона Харавеј го именува како капиталочена (Haraway, 2015), време во кое стануваме сведоци на сè поголема хибридна и флуидна општествата (Bauman, 2000), во кои не само капиталот туку и телата, знаењата и чувствителностите мигрираат.

Одлучив да ја промислам миграцијата во релација со епистемолошката практика, која не претставува само географско преместување на тела туку и трансверзалност, делење на ресурси, размена на знаења, културни матрици и форми на живеење. Затоа миграцијата ја разгледувам преку поместувања и преместувања кои се „сидерменти на искуства кои постојано ја прередуваат мојата внатрешна архитектура“, како што вели Викторија Илиоска, кореографка и изведувачка од Македонија.

Денес, сè повеќе, миграцијата не засега само одредени групи, туку нè засега сите (Latour, 2018 во Žuvela и Vidović 2021: 109), и тие процеси не се неутрални – тие директно влијаат врз продукцијата на знаење и развојот на уметничките практики. Западните центри, и покрај саморефлексијата и повиците за деколонизација, остануваат (епистемолошки) привилегирани, додека во семиперифериите на Западна Европа новите знаења сè почесто се генерираат во процепите – на рабовите на академските дисциплини, на теренот на независните сцени и современите уметнички практики, на сцените на политичка отпорност).

Универзитетите (не само во семиперифериите, туку насекаде) ја губат својата автономија пред лицето на пазарот на знаење, а современите уметнички практики се изнедрјуваат и се формулираат како мапи на отпор – афективни, телесни, интердисциплинарни и често пркосно нефункционални во однос на проектираниот канон во кој се очекува да се впишат како дел од дисциплините.

Во тој контекст, перформативното/изведбено тело станува мобилен архив и еманирачко место на епистемолошка флуидност. Телата на уметниците во изведбените уметности, не се објекти што носат и пренесуваат различни естетички, тие се активни извори кои дејствуваат и како нодуси на критичка педагогија – места каде што знаењето не се предава, туку се сокреира, се создава како соинтенционално образование (co-intentional education), како што нагласува Фрејре, опишувајќи ја заедничката креација на знаење, дијалогот и емпатијата меѓу наставникот и ученикот (Freire, 1970: 76–77). Тоа се процеси каде што учениците, односно учесниците се субјекти на заедничко создавање и учење, односно, процес на трансиндивидуација (Vujanović и Cvejić, 2023; Stiegler и Rogoff, 2024) – каде што знаењето, како и уметноста се создава преку пренос, заедно, и како медиум за артикулација на заедничко.

Како што вели Александра Петрушевска, една од уметниците со кои разговарав за овој текст „навраќајќи се на мојата уметничка пракса, сфатив дека таа, пред сè, не е само ‘моја’, туку збир од многубројни танцови стилови и практики што сум ги изучувала низ годините – некои подолго, некои покусо. А тие стилови, секако, биле пренесувани од одредени индивидуи – секој со свои пристапи и перцепции – што значи дека не можат да се сметаат за целосно објективни и лишени од лични погледи и интерпретации“. Токму во тој правец зборува и Илиќ (Illich, 1971), за потребата од практики на расшколување (deschooling) – процес на ослободување од институционализираното знаење и отворање простори за автономно, телесно и ситуирано знаење (Nagaway, 1991) и учење. А движењето, или повремената мобилност (Žuvela и Vidović 2021: 110), односно она што тука го нарекувам поместувања на уметноста и културните актери низ различни територии и контексти, има посебна врска со „поддржувањето на уметничката препознатливост и видливост, создавање нови публики, интеркултурна размена и слично“ (Žuvela и Vidović 2021: 110). Или, како што вели Илиоска во интервјуто – „го носам знаењето како што некои носат шверцувани добра – во фрагменти, неисполирано, но неопходно. Мислам дека успевам да го пренесам, или можеби подобро речено – да го испуштам, во двата правци“.

Ваквите „испуштања“, односно циркулирања кои подоцна ќе ги разгледаме како ги објаснува Стиглер (2010), ги разбираам како епистемомиграции – миграција на знаења, мисли, сензации и телесности низ граници, контексти и хиерархии, односно преместувања и поместувања низ циркулации и трансформации на знаењето преку телата, практиките и културните траектории на субјекти кои се движат низ различни геополитички, културни и (не)институционални контексти.

Овој неологизам го поврзувам со две предложени позиции кои веќе ги навистин: преместување и поместување.

Преместувањето упатува на подолготрајна дислокација на телото и статусот на субјектот – миграција поради образование, професионален развој или егзистенцијална нужност. Поместувањето, пак, означува временска дислокација – мобилност поради (недостаток, несоодветност на контекстот) работа, нужност од (уметничка, теориска, и др.) размена, или краткорочни професионални ангажмани. И двата модалитета предизвикуваат ресетирање на субјективитетот – како форма на отпор или прекин со хегемониските режими на продукција на субјектот, односно, одново кодирање на телесната и епистемолошката ориентација.

Тие се израз на она што Тони Фрај (Toni Fry во Escobar, 2018) го нарекува иднинување (futuring) – отпорна мисла насочена кон можни иднини, која се отцепува од технократското одржување на минатото. Концептот на Фрај за иднинување (Fry во Escobar, 2018: 117–118) претставува повик за враќање на времето и иднината во рацете на заедниците – отпор кон логиката на дезиднинување (defuturing) на модерноста, која ги затвора можностите и алтернативите.

Плуриверзирање преку преместувања и поместувања

Институционалниот модернизам во академската сфера, токму преку својата рационализирана хиерархија, предизвикува дезиднинување на епистемолошките процеси кои, пак, пркосно се преиднинуваат токму во неформалното, ситуираното (Nagaway, 1991) и расшколувано (Illich, 1970) образование и споделување на искуства. Иднинувањето се појавува како констелација од разновидни, ситуирани и меѓусебно поврзани светоградења (worldings), при што концептот на Фрај за одржување (sustainment) станува клучен: премин од „одржливост“ како технократско управување кон радикална преконфигурација на условите за живот. Како што објаснува Ескобар (2018: 4), ова значи транзиција од хегемонијата на модерната онтологија на еден свет кон плуриверзум на социоприродни конфигурации. Преку миграциските процеси можни се токму ваквите плуриверзирања – отворања на мноштво онтолошки перспективи кои творат нови социокултурни, уметнички и епистемолошки конфигурации.

Овие плуриверзирања се манифестираат и во телата на миграциските процеси, кои не се само носители на биографии, туку се и тела на нови наративи – полни со дискурзивни преиспитувања, нежности, афекти, етички напрегнатости, односно, се развојни архиви на ситуирани знаења. Преку својата телесност, тие транспортираат парадигми и постапки кои, иако не се институционално верификувани (освен во ретки случаи – се однесува на Македонија), се од суштинско значење за она што Бел Хукс (bell hooks) го именува како „педагогија на надежта“ – педагогија која не се плаши од афект, од грешка, од учење преку љубопитност и релација (hooks, 2003).

Но, за таквите процеси, потребна е органологија – концепт кој го развива Бернард Штиглер (Bernard Stiegler) – преку кој зборува – како, во одреден простор, релациите меѓу меѓузависни „органи“ го соконституираат субјективитетот и колективното знаење (Stiegler и Rogoff, 2024). Тој нагласува дека поврзувањето меѓу поединци, што доведува до трансформација (трансиндивидуација), е возможно само ако тие делат заеднички технички вештини – како читањето и пишувањето во Античка Грција – што се предуслов за заедничко знаење и култура. Органолошката состојба се однесува на односите меѓу психичките, техничките и социјалните „органи“ на едно општество. Без пристап до тие услови, вели Стиглер, не може да се влезе во циркулациите на трансиндивидуација, ниту да се стане субјект во културниот или политичкиот простор.

Во овој контекст, уметничкото образование – особено во полето на изведувачките уметности (во Македонија а и секаде) – не може да се замисли како еднонасочен процес на пренос и единствен пренос преку формалното образование и процеси. Напротив, станува збор за континуиран процес на циркулации (кратки и долгорочни, според Стиглер), на знаењето низ генерации, телото, гласот, допирот и релациите. За овие процеси потребни се простори кои треба да се овоз-

можат, да се негуваат и да се отвораат (резиденции, лаборатории, работилници, семинари, конференции итн.). Во време кога институциите каде што се создава знаењето – фамилијата, академијата, културните институции – (Stiegler и Rogoff, 2024), се во криза – се јавуваат процепи во одредени контексти, каде што, преку епистемомиграциите, се отвора алтернативна картографија која повторно ги артикулира прашањата: каде настанува знаењето, кој има легитимитет да го формулира, да го институира и да го пренесува и како? Дали тоа знаење е субалтерно (Spivak, 1988) и ако е така, како се создава и се трансферира преку миграциските процеси?

Во оваа рамка, интервјуирав тројца наши уметници, кореографи и изведувачи од Македонија – Александра Петрушевска, Викторија Илиоска и Александар Георгиев – поставувајќи им низа прашања: Како вашите миграциски „преместувања“ и „поместувања“ во различни простори и контексти влијаат врз вашето творештво? Како овие движења – размените низ јазици, тела, гестови и културни кодови – влијаат врз вашата уметничка практика како форми на епистемолошка трансформација? Имате ли можност да ги пренесувате овие знаења назад во земјата, но и во контекстите каде што сте преместени? Како тие искуства и знаења би можеле да влијаат врз македонскиот едукативен систем? Што недостасува во полето на современиот танц, што вие би сакале да пренесете?

Нивните одговори, кои ги анализирам во понатамошниот текст, отвораат значајна дискусија околу тоа како се создаваат знаењата, низ кои процепи тие циркулираат и како се артикулира и се пренесува субалтерното знаење во рамките на овие процеси. Концептот на субалтерно знаење, разработен од Гајатри Чакраворти-Спивак, ја проблематизира позицијата на маргинализираните групи кои ретко, или воопшто, не се слушнати во рамките на доминантните дискурси. Во нејзиниот есеј „Дали субалтернот може да зборува“, Спивак го поставува прашањето за можноста на говор од позиција на системска маргинализација и епистемолошка исклученост (Spivak, 1988). Спивак предупредува дека кога интелектуалците зборуваат „во име на“ субалтерните, често се репродуцира епистемолошко насилство – симболично потиснување и прекројување на искуствата на маргинализираните според логиката на доминантниот систем на знаење. Во контекстот на уметничкото творештво – особено во изведувачките уметности – ова епистемолошко насилство се манифестира низ институционално и културно филтрирање на телесни и дискурзивни практики кои произлегуваат од маргините, односно од неинституционализираните или неофицијалните места.

Овие практики неретко остануваат незабележани или исклучени, а нивното воведување не е резултат на системски процеси регулирани од органите што ги опишува Стиглер – фамилијата, академијата или културните институции – туку зависи од личната волја на поединецот на одлучувачка или институционална позиција (Stiegler и Rogoff, 2024). Сепак, уметноста – особено современиот танц,

како и театарот – кај нас функционираат како простори на субалтерно знаење: знаење произлезено од телесното искуство, од заеднички и афективни мемории, од непишани кодови и микроистории кои не се вклопуваат во официјалните или – денес сè почесто – бирократски конструирани и пазарно ориентирани наративи на знаење.

Во овој контекст, би го споменала проектот SHAKIN' (<https://shakinproject.eu/>), кој е развиен од неколку академии и програми што настојуваат да изградат рамка во која постои можност за вклучување на знаењата што се раѓаат „на маргините“ и се оформуваат преку миграции, разменувања и преноси. Проектот отвора критичка платформа за повторно осмислување на поимот „знаење“ од перспектива на оние кои се маргинализирани или исклучени од академските и културните центри (SHAKIN' Project, 2021). Со тоа, оваа иницијатива овозможува плуриверзирање на знаењето, т.е. отворање кон мноштво социокултурни перспективи (Escobar, 2018).

Во рамки на модулот Субалтерно знаење и Културни Практики (Subaltern Knowledge in Cultural Practices), проектот ја реafirмира потребата за демонтирање на хиерархиите на валоризирани знаења преку деколонијални, афективни, феминистички и критички педагогии. Според нивните принципи, субалтерното знаење не е само отпор, туку и грижа, учење, преосмислување на односите меѓу телото, гласот, просторот и историјата. Во оваа рамка, знаењето не се доживува како неутрално или универзално, туку како релационо, ситуирано и потенцијално трансформативно.

Спивак (1988) нè предупредува: дури и кога сакаме да пренесеме знаење, треба да останеме свесни за опасноста од „говорење наместо“ – за ризикот дека преку претставување може да се исклучи токму она што сакаме да го осветлиме. Затоа, како што инсистира Спивак, мора да се создадат услови субалтерното знаење да проговори со своја логика, свој гест, своја перформативност, свој јазик.

Токму оваа позиција ја споделува и Александар Георгиев, кој вели дека не пренесува знаење, туку споделува практики – „она што го учи преку процесот, не како готов продукт, туку како отворена, процесна и релациона конструкција“ (Георгиев, 2025).

Тука може и да увидиме дека субалтерното знаење не само како објект на анализа, туку како животна практика, секојдневен чин на културно и политичко постоење и творење. Тој чин е чин на отпор кој произлегува од телата што се преместуваат, поместуваат, мигрираат низ контексти и политики. Во нивниот внатрешен код е запишан процесот на иднинување – критичка грижа за можни иднини, втемелена во сегашноста, од оние кои се невидливи за институциите, но суштински за општествената и културната трансформација.

Субалтерни знаења и лиминални премини

Александра Петрушевска, преку своите одговори отвора специфична телесна и епистемолошка перспектива. Таа зборува за миграциското преместување кое не само што ја ресетира нејзината авторска позиција туку и го деконструира митот за авторството преку разбирањето на кореографијата како интерсубјективен, колективен и процесуален чин. Низ својата рефлексивност таа говори за „размена преку телото“ – на стилови, релации, грижа, знаење и искуство. Нејзината пракса не е затворен процес, туку отворен канал низ кој циркулираат тела, естетика, концепти и односи, релации. Преку дистанцата и контекстуалната промена, Петрушевска добива свест за ограничените модели во македонскиот систем – вертикални хиерархии, балетски парадигми на авторство, отсуство на продукциски услови, институционална поддршка и медиумска видливост. И покрај тоа, нејзиниот повратен ангажман е активен – преку дигитални платформи, самоорганизирани колективи и специфичниот „печат на движење“ кој го пренесува во различни едукативни контексти (Петрушевска, 2025). Таа прави јасна дистинкција меѓу индивидуалното авторство и колективната телесна практика, поставувајќи ја својата уметност како канал, а не како сопственост, го нагласува својот хибриден пристап и укажува на потребата од отворени системи на едукација и продукција. Овде таа и потврдува дека знаењата кои се субалтерни циркулираат низ неформални мрежи, телесни етики, афективни врски и постнационални комуникациски форми – а не низ официјалните канали на институционално пренесување (Spivak, 1988).

Од друга страна, Александар Георгиев рефлектира за уметничкото постоење низ „номадски локализации“. Неговата практика се гради преку постојани поместувања – политички, културни, естетски и афективни – и преместувања низ географиите и статуси: „тука граѓанин, таму студент, на друго место емигрант, безброј хибридни позиции“. Георгиев укажува дека различните социјални позиции (на пример, статусот на мигрант) влијаат врз начинот на кој неговото тело и работа се перципираат, што води кон хиперрефлексивност и модели на денационализација на знаењето. Особено значајно е неговото инсистирање дека не може прецизно да артикулира како влијаат овие поместувања, туку дека влијанието се одвива на повеќе паралелни слоеви, што говори за нелинеарноста на миграциското искуство. Георгиев го гледа движењето не како отуѓување, туку како продуктивна позиција за уметничко и политичко преиспитување (Георгиев, 2025).

Илиоска својот одговор го поставува поетски, со јазик што резонира со фрагментарноста и телесноста на миграциското искуство. Таа не верува во фиксирани географиите – ни на телото, ни на мислата – и го опишува преместувањето како динамика на гестови, кодови и односи на моќ. За неа, движењето е епистемолошки чин што ја реорганизира внатрешната архитектура. Илиоска користи термини како „субверзивна адаптивност“, „кореографија на пукнатини“ и

„движење што избегнува форма“, со што ја артикулира миграцијата како криза, но и како простор на отпор и создавање. Нејзиното размислување е длабоко ситуирано во сопствената телесност и времепросторот на дислокација, каде што знаењето се раѓа не во центарот, туку во асиметријата, во расцепот, во она што не се совпаѓа. Таа вели: „Не се работи за стигнување некаде, туку за останување во движење, секогаш малку несинхронизирано – таму, верувам, се раѓа знаењето“ (Илиоска, 2025).

Искусствата на Викторија Илиоска, Александра Петрушевска и Александар Георгиев ја разоткриваат сложеноста на преносот на знаење, и како миграциските процеси влијаат, укажувајќи дека таквиот пренос не е ниту линеарен ниту еднозначен процес, туку кривка, контекстуално зависна практика на грижа, преведување и позиционирање. Илиоска го опишува пренесувањето на знаењето како шверцувано добро – „во фрагменти, неисполирано, но неопходно“ – што не циркулира низ формални институции, туку „понекогаш е гест во некоја работилница“, „понекогаш шепнато ‘да, не си сам/а’“, инсистирајќи на процесот, а не на производот (Илиоска, 2025).

За Георгиев, самата идеја за пренесување знаење е проблематична – тој вели: „не верувам ниту дека пренесувам ниту дека треба да пренесувам знаење“, нагласувајќи ја индивидуалната и сензуалната филтрација на искусствата, кои „немаат универзална вредност“. Притоа, споделувањето станува истовремено и чин на изложување на „незнаење“: „ако мора тоа да се нарече ‘споделување знаење’, тогаш мора нужно да се сфати и како споделување на незнаење“ (Георгиев, 2025).

Петрушевска, пак, укажува на институционален вакуум во Македонија, посочувајќи дека „нема институција или одговорно лице што систематски евидентира кои уметници учат или работат надвор“, што го прави преносот на знаење во земјата прашање на лична иницијатива. Сепак, таа активно учествува во неформални колективи во Берлин, практикува како што вели- транснационални уметнички дијалози и создава односи што „ги бришат јасните граници меѓу улогите на танчар – кореограф, танчар – драматург и танчар – пријател“ (Петрушевска, 2025). Во сите три случаи, преносот на знаење не се случува како униформен трансфер на информации, туку како ситуирана и често невидлива практика, која истовремено пренесува и отпор, грижа и критика кон стандардизираните форми на едукација и институционално препознавање.

Преку овие одговори се потврдува и централната теза на овој текст: миграцијата и мобилноста не се само преместувања и/или поместувања на тела, туку креативни, политички и когнитивни пре-/поместувања, циркулации што ја преобликуваат органологијата врз која се развива уметничкото образование и творење (Stiegler и Rogoff, 2024). Овие процеси создаваат субалтерно знаење – релационо, руптурно и политички осетливо – кое не само што е суштинско за

актуелните уметнички и педагошки парадигми туку и дејствува како процес на иднинување – во смисла на критичко проектирање на можни (нови) светови (Fry, во Escobar 2018: 117–118).

Во македонскиот контекст, миграцијата – како што покажува и основната теза на овој текст – е пред сè последица на структурна институционална формалност или отсутност од пошироките текови и потреби. Отсуството на активно преиспитување на потребите на сцената, продукциска инфраструктура и системска поддршка резултира со хроничен одлив на уметнички потенцијали и знаење (brain-drain). Но, тој одлив не е линеарен, туку дијаспоричен и слоевит. Многу уметници – како Петрушевска, Илиоска и Георгиев – остануваат помеѓу и измеѓу (in-between или in-between) или во лиминалниот простор, живејќи и создавајќи во лиминални културни полиња, низ кои циркулираат знаења, искуства и афекти што се пренесуваат од „овде“ кон „таму“ и обратно, нарушувајќи ги бинарните дистинкции на центар и (семи)периферија.

Овие разлики меѓу институционалниот дефицит, недостаток на културни политики кои поддржуваат континуирано учење, истражување и создавање на знаење и неформалната продуктивна моќ укажуваат на итноста од рефлексивност. Потребни се критички модели на расшколување (deschooling) (Illich, 1971) и педагогија на надежта (hooks, 2003), што не се темелат на трансмисија, туку на афективна, телесна и релациона кокреација и циркулација на знаење, односно трансиндивидуални процеси. Георгиев, Петрушевска и Илиоска, секој на свој начин, ја практикуваат токму оваа флуидна, постнационална и поставторска педагогија.

Важно е да се истакне дека овие уметници дејствуваат и како активни чинители во независната (вонинституционална) сцена – преку самоорганизирани формати, неформални образовни процеси и меѓународни соработки. Но, како што самите укажуваат, тие ретко добиваат институционална поддршка. Тоа ја прави улогата на организациите кои дејствуваат како независни платформи – како што се: Локомотива, Тиийит! Инк., Скопје Прајд Викенд (организиран од Коалиција Маргини) и други – од суштинско значење. Тие не само што ја поддржуваат продукцијата на знаењето и учењето туку и ја преосмислуваат самата едукативна сцена како простор на отпор, грижа, еманципација и заедничко иднинување. Но, и овие организации, покрај своите напори, прашање е како може сами да ги поддржат овие процеси, доколку истите не се поддржани од културните политики, односно не постојат инструменти за поддршка на процеси на долгорочно учење, истражување и изучување во уметноста и културата, каде што се создаваат новите знаења.¹

Програмите на *Локомoтивa* – како што се Номад Танц Академија, Критичка пракса (од Југославија) Critical Practice (Made in Yu), Курирање во контекст, Кул-тренинг – ја артикулираат потребата од флексибилни, интердисциплинарни и политички информирани педагошки практики. Исто така, иницијативите на

Тиийит! Инк. (Платформа, Школа за драматургија) и едукативните содржини во рамки на Скопје Прајд Викенд отвораат нови епистемолошки терени. Тие не се едукативни традиционални модели или процеси, туку трамболини – точки на скок во нови перспективи, каде што органологијата се реформира, каде што знаењето не се создава, туку се споделува, се преконтекстуализира.

Затоа, ваквите миграциски патеки и практики на создавање на знаење треба да бидат препознаени како клучна вредност за идниот развој на уметничкото творење и образование во Македонија. Не како преместувања, или отселувања, или „враќање на авторот дома“, туку како создавање интерсекциски модели на учење и продукција на знаење кои го доведуваат во прашање центарот, отвораат полиња на (семи)перифериска моќ, и го позиционираат телото – подвижно, афективно, архивирано – како носител на транснационално, субалтерно и политичко знаење.

Какви поместувања ни требаат?

Од друга страна, поместувањата, преку овие споменати платформи, исто така влијаат на споменатите процеси, но хипермобилноста на уметниците, продуцентите и кураторите во полето на современите изведувачки уметности е предмет на растечка критика – не само поради еколошки причини туку и поради фактот што таа мобилност директно го потхранува капиталистичкото циркулирање на уметноста.

Како алтернатива, сè почесто се предлагаат пристапи на бавна мобилност или продолжен престој, наместо кратки и површни уметнички ангажмани на една локација. Овде давам осврт на две соработнички, кураторки кои од две различни позиции, критички рефлектираат околу и за она, што го нарекувам овде – поместувања и преместувања. Марта Кеил, кураторка и драматург, укажува дека мобилноста ја продлабочува прекарноста, бидејќи уметниците, кураторите, и другите културни работници се присилени да се прилагодуваат на пазарните логики – на пример, уметниците да креираат лесно преносливи формати со мал број изведувачи и минимални технички барања (Keil, 2022). Таквите услови не дозволуваат континуитет, истражување и развој на практиките, туку го фокусираат уметничкото творештво на резултатот и пазарниот ефект на крајниот производ. Наместо создавање локални услови за долгорочен развој, уметниците од „слепите точки“ или (семи)перифериите на Европа се присилени да се адаптираат на формати условени од резиденции, копродукции и фестивалски мрежи.

Во таков модел, мобилноста и флексибилноста стануваат неопходни вештини – исто како и постојаната подготвеност за преминување од едно место на друго и од една задача на друга. Кеил дополнително забележува дека ткаењето на релативни мрежи (со куратори, фестивали, институции и фондации) е дел

од секојдневната прекарна стратегија за опстанок (Keil, 2022), затоа што на тој начин достапноста до простори за развој е поголемо.

Кураторката Каталин Ердеди (Erdődi, 2016), која потекнува од Унгарија и живеела и работела во Виена (сега повторно е во Будимпешта), сведочи за миграциските искуства што ја обликуваат нејзината кураторска и политичка позиција. Кога се преселува во Виена, станува дел од самоорганизираната група Канцеларија за прекарност (Precarity Office), која обединува луѓе од европските периферии околу прашања поврзани со трудот и миграцијата. Во серија настани посветени на мобилноста и миграцијата, тие ја анализираат реториката што ги обвиткува овие термини во јавниот дискурс и политиките на ЕУ. Ердеди нагласува дека прекарноста е заедничка точка за поврзување на различните миграциски искуства, укажувајќи дека миграциските политики не се само алатки за регулација туку и огледала на колективната политичка имагинација. Во овој контекст, државјанството станува флексибилна и преговарачка категорија, наместо фиксен статус (Erdődi, 2016), - во релација со концептот на номадскиот субјект (Braidotti, 1994 кај Erdődi), кој произлегува од феминистичките, постколонијалните и антирасистичките филозофии, критичката и социјалната теорија, а потоа се развива во аналитичка алатка за разгледување на три класи на проблеми (Braidotti, 2010).

На номадскиот субјект се повикува и Георгиев во интервјуто – т.е. субјект кој се движи низ правни, политички и епистемолошки граници, без да биде фиксиран, закотвен во идентитетските категории на нација, раса или религија. Брајдоти застапува визија за Европа како постнационален простор што се темели на мобилност, контингентност и релативна припадност, говорејќи за ‘флексибилно државјанство’, односно право на државјанство на интернационално ниво (Braidotti, 2010). Оваа визија станува особено релевантна во контекст на растечкиот национализам и државниот расизам, иако останува претежно утописки модел, без политичка волја за радикално (европско) преиспитување, како што укажува и Ердеди во својот текст.

Образовни траектории и институционални процеси

Во споменатите услови на глобализиран, неолиберално насочен културен пазар, транснационалните и миграциските процеси сè повеќе го условуваат преносот на знаењето, кое станува заробено во рамките на националните и супранационалните структури, како што се економските пазари, визните режими и политиките на мобилност. Овие структури воспоставуваат асиметрии на пристап и дефинираат кој има право да продуцира, институира, продуцира и да пренесува знаење – и под кои услови (Spivak, 1988; SHAKIN' Project, 2021), односно кој има право на развој(ност).

Дотолку повеќе треба да се вложува во создавањето на локални услови и програми за долгорочен развој, односно да се развијат културни политики кои ќе ги поддржат и ќе ги поттикнат овие процеси, бидејќи тоа директно и индиректно влијае на сите останати програми и дејствувања во полето на културата и уметноста, како и на демократизирањето на полето на културата и уметноста, односно, овозможувањето на развој - творење и создавање нови знаења и практики.

И во недостаток на овие инструменти и политики, оние за кои станува збор тука – уметници, куратори и останати културни работници што се движат помеѓу маргинализирани и доминантни простори – го земаат правото кое го поседуваат - на артикулација на сопствените практики и го преиспитуваат односот помеѓу териториите, институциите и продукцијата на знаењето. Тоа се и оние што се преместени – често без државјанство, во нестабилни правни статуси – кои мораат континуирано да ги обновуваат визите и дозволите за престој како што се Илиоска, Петрушевска и Георгиев, и оние во независните сцени каде што прекарно се борат за својот (уметнички) глас и простор, а сепак ги создаваат одново и секојдневно условите за развој и продукција на знаење. Односно оние што се поместуваат поради недостаток на можности за изучување и услови за работа, мигрираат за да ја обезбедат својата епистемолошка и творечка храна, која не им е достапна во локалниот контекст, за да може да ја пресоздадат во својот простор, односно да го пренесат стекнатото знаење во двете насоки – од таму овде и обратно (Петрушевска, 2025; Георгиев, 2025; Илиоска, 2025).

Така, не станува збор за позиција на привилегираност затоа што е овозможено да работат во поинаков простор од овој каде што немаат (доволно) услови за развој, туку напротив, сите се во постојана борба со структурното насилство (работни, студентски, туристички визни [стари, нови] режими, итн.) кое ја обликува мобилноста – борбата за присуство, глас и препознавање во контексти што ги селектираат субјектите според нивната „корисност“ или „прифатливост“ за пазарот, или за „политичката визија“, или „нормираната институционална припадност“, а не според нивната епистемолошка вредност (Kilomba, 2010, во Erdodi, 2016; Keil, 2022). Во оваа рамка, укажувам повторно дека миграцијата не е само географско движење туку и политичко преместување, телесна и когнитивна релација што влијае врз уметничкото создавање и образовниот систем.

Овие преместувања и поместувања се форми на епистемимиграции кои придонесуваат кон продукцијата на субалтерно знаење (Spivak, 1988; SHAKIN' Project, 2021), но истовремено предизвикуваат замор, исцрпеност и невидливост. Наместо уметниците и кураторите да имаат стабилни услови за развој на локално ниво, тие се приморани постојано да циркулираат низ сцени и мрежи за да обезбедат услови за професионален опстанок, како и професионална „храна“ (содржина, прашања кои ги засегаат одредени сцени) – и за себе и за своите соработници (Keil, 2022). Тоа го трансформира нивното време и внимание од

процеси на истражување и контекстуална грижа во пазарно ориентирана адаптабилност и краткорочна продукциска функционалност (односно, продуцирани дела со помалку изведувачи, адаптирани на пазарот и економските можности кои ги условуваат дополнително овие процеси).

Овие состојби континуирано ме чинат да се прашувам: кој има право на стабилност, на услови за иднинување, односно за втемелување на иднини во уметноста и културата низ развој на естетики, релации и знаење? И како да изградиме модели на децентрализирано, ситуирано (Haraway, 1991) и релационо образование, што ги препознава овие форми на миграциска когнитивност, сензитивност, телесност, перцепција, и другост како епистемолошки вредни? Како да сфатиме дека развојното треба да се поддржува, бидејќи таму е содржано иднинувањето?

Платформи за епистемимиграции: Локомотива, Тиинит! Инк. и Скопје Прајд Викенд

Кај нас, како што и напоменав сè уште имаме услови на системска неможност за поддршка на долгорочна и континуирана развојност во уметноста и културата која се поддржува преку програми за истражување, соработка меѓу уметници и други стручни лица, едукативни модели на долгорочно учење итн. Исто така, имаме и институционално отсуство на поддршка за современите текови во современата култура, изведбените уметности и критичките културни практики во образованието (сè уште немаме образовни интердисциплинарни програми за изведбени студии, драматургија [во поширока смисла на зборот], за курирање, управување со културата и културни политики и други – инцидентно постојат предмети, а не програми). Неколку организации, дејствувајќи како платформи во Македонија, преземаат активна улога во создавање едукативни, кураторски и продукциски модели кои ја поддржуваат миграцијата на знаење преку телата, гласовите и искуствата на уметници, активисти, теоретичари и куратори во полето на перформанс и/или изведбените уметности. *Локомотива, Тиинит! Инк. и Скопје Прајд Викенд*, преку своите активни школи или дискурзивни програми во рамките на фестивалите, или останатите програми кои ги организираат, функционираат како значајни платформи за епистемимиграции – трансформативни и развојни простори во кои знаењето циркулира низ границите, испробувањето и промислувањето на перформативните практики и релациите на грижа и заедница низ кои тие настануваат и се развиваат.

Локомотива, преку своите програми Критичка пракса (од Југославија)/Critical Practice (Made in Yu) (потекнува од соработка со *Сџаница* од Белград во рамки на мрежата *Номад Танц Академија* и други европски мрежи како *АРАР*) и *Курирање во контекст/Curating in Context* – овозможува алтернативни модели на културна едукација и размена (Lokomotiva, 2024). Програмата *Критичка пракса (од Југославија)/Critical Practice (Made in Yu)* е едукативна и истражувачка програма

ма која поттикнува критичка рефлексивност за современите изведувачки уметности, со фокус на постјугословенскиот регион, но во релација со интернационалните контексти. Таа ги поврзува теоријата, уметничката практика и културната политика како неразделни делови од уметничкото поле. Целта на програмата е да се развијат нови генерации автори и критичари (одржани се пет циклуси од една и пол година), кои преку колективно учење, размена и саморефлексивност развиваат алатки за критичка анализа и јавно дејствување (во рамки на фестивалски програми, развој на дискусии, разговори со уметници, застапување на културни потреби и политики итн.). Темите се движат од уметноста и политиката/политиките, преку дискусии за уметничките практики, до прашања на труд и мобилност, со акцент на заедничка етика и политичност во работењето.

Од друга страна, *Курирање во контекст/Curating in Context* е програма за субалтерно кураторство кое ги вклучува знаењата што доаѓаат од маргините, од активистичките практики и прегледите кои ги третираат телото, екологијата, грижата, демократијата, слободата, надежта и други релевантни теми како централни прашања, создавајќи нови релации меѓу уметничките практики и општествените трансформации.

Уште една програма која во овој контекст би ја споменала е програмата *Култренинг*, со која се овозможува размена и на соматското знаење, односно изведбените телесни, кинестетички практики, каде што многу од младите кореографи кои се преместуваат и поместуваат имаат можност да ги разменат своите знаења и искуства во професионалната заедница, но и во пошироката јавност. Оваа програма настана како желба да се прошири кореографијата и знаењето за различноста во кореографските и изведбените практики меѓу јавноста и професионалците. Преку оваа програма младите кореографи имаат можност да го споделат своето знаење и со формалните едукативни програми, како средното училиште, одделот за современ танц при ДМБУЦ „Илија Николовски-Луј“, и со танцовата насока на Универзитетот „Гоце Делчев“, кои се отворени за соработка, и овозможуваат ретка можност на размена, соучење и надградување на формалните курикулуми.

Локомотива преку овие програми создава услови за епистемимиграции, каде што учењето и продукцијата на знаење се врзани со контекстуализирање, односно социополитичко позиционирање, релации и пракси на солидарност, втемелени во интерсекциски и постнационални перспективи (во смисла на Брајдотти) како своја визија.

Тиинит! Инк., преку својата едукативна програма *Мала школа за феминистичко драматуршко размислување – ИФИ 3.0*, го отвора просторот на театарот и перформансот како поле за критичко преиспитување на феминистичките наративи, историските неправди и новите форми на институционална грижа (Tiini! Inc., 2023). Школата комбинира теорија и пракса и вклучува работилници со локал-

ни и регионални уметници и истражувачи, кои се занимаваат со документарен театар, институционална критика, соматски практики, перформативно архивирање и политичка имагинација. Преку ваквиот пристап, *Тииии! Инк.* создава платформа за проточност, разменливост на знаење од субалтерни, често невидливи или потиснати позиции, отворајќи канали за афективно, телесно и интерсекционално учење. Таа работи на дестабилизирање на каноните во изведбените уметности и на врамената рамка на знаење – дисциплински или традиционално одредена – преку проширување на драматургијата како поле на драматургии или драматуршки-јазичи - ставени во множина за да се нагласи плуралноста и поширокото сфаќање на драматуршката рамка, надвор од нејзината утврдена академска и традиционална позиција. Овие јазичи дејствуваат и во поддршката на жени, квир и небинарни авторки во театарот и изведбените уметности.

Токму преку процеси на вклучување и релациско учење, преку циркулација и размена – односно расшколување во смисла на критичка педагогија – оваа школа претставува важна форма на епистеомиграција, каде што знаењето не се наследува или формира само преку институциите, туку се создава колективно, во заедници на отпор и грижа преку меѓузависност, каде што трансиндивидуалноста како принцип на творење уметност (и продукција на знаење) е епистемолошка пракса, што е случај со сите овие платформи.

Оттука и *Скојје Прајд Викенд*, фестивал кој опфаќа уметничка, теоретска и активистичка програма, веќе неколку години организира симпозиуми и/или предавања и објавува зборници кои се насочени кон квир едукација, критичка теорија и феминистичка анализа. Темите се движат од квир историографија, перформативност, трансфеминизам, до уметнички одговори на државната хетеронормативност, правните нееднаквости и прекарните услови на живот и труд (*Skopje Pride Weekend*, 2023). Фестивалот претставува институирање на субалтерно знаење и практики кои креираат трансформаторска, или – слободно можеме да кажеме – еманципаторска рамка и проширување на знаење кое е втемелено во искуствата на маргинализираните тела.

Фестивалската програма поттикнува и размислува низ квир епистемолошки рамки како практики на преиспитување, архивирање и иднинување, каде што се преиспитуваат академски втемелените модернистички прегледи на уметноста, но истовремено се нуди и анализа на општествената реалност.

Сите три платформи демонстрираат расшколуван и постинституционален модел на учење и знаење, во полето на изведбените/перформанс пракси, каде што миграцијата не е само физичко преместување, туку и епистемолошка практика која ги движи и ги преобликува границите на тоа што се смета за валидно или нормирано знаење кое (треба) да се пренесува. Нивните активности го покажуваат потенцијалот на епистеомиграциите да создаваат хибридни, плурални и интердисциплинарни културни простори, базирани на инклузивни, пристапни

и солидарни заедници, како и критички, ангажирани и преиспитувачки практики, кои дејствуваат како отпор на традиционалното, институционалниот модернизам, бинарните поделби, нормативната формираност, неонационалистичките дискурси и различните облици на структурно насилство што произлегуваат од културната и социјална маргинализација.

Заклучок како предлог за епистеомиграциски имагинации на иднинување

Миграциските искуства на уметниците Викторија Илиоска, Александар Георгиев и Александра Петрушевска зборуваат не само за обликување на нивниот уметнички јазик туку и критички рефлектираат кон образовниот систем (формален и неформален) во Македонија. Односно зборуваат за потребата од континуирано учење, создавање (низ истражувачки и заеднички процеси) на знаења како потреби кои доаѓаат од сцената. Нивните размисли откриваат силна потреба за дестабилизација на хиерархиите и нормираните педагогии и традиционалните курикулуми, како и повик за епистемолошко ослободување преку процесот на соучење, споделување на внатрешните архитектури и размена.

Александар Георгиев критички ја рефлектира централизираноста на локалниот образовен систем, при што укажува дека „македонскиот образовен систем – особено во полето на современиот танц – е крајно затворен и располага со малку ресурси за стабилна соработка со други програми, сцени, естетика, политички позиции или етички модели на работа“ (Георгиев, 2025). Според него, највлијателните педагошки модели се токму оние кои вклучуваат „триесетина различни професори, секој со свој политички став, естетски модел, етичка рамка и развојна логика“. Тој инсистира на создавање образовни процеси кои не создаваат „уметници што го знаат патот туку тела што се подготвени за реални, живи и комплицирани соодноси со јавноста, со сцената, со историјата и со иднината“.

Викторија Илиоска, од своја страна, го поставува прашањето на (не)дозволата – институционална и лична – за радикално поинакви образовни пристапи: „Не недостасува содржина. Недостасува дозвола. Дури и автодозвола – да се одучиме, да импровизираме, да ги одбиеме каноните, да влеземе во студиото без план, да не успееме и сепак да бидеме достоини на просторот“ (Илиоска, 2025). Нејзината визија се заснова на процесноста, на признанието на „неуспехот“ и на „истражувачката работа [...] не како подготвителна фаза, туку како пракса сама по себе“. Таа повикува на телесна педагогија во која „телото станува мислител, тело што протестира, домаќин [...] протечен сад на меморија и отпор“.

Александра Петрушевска, додатно, се фокусира на недостигот од инфраструктура, системска поддршка и институционално препознавање на знаењата и ис-

куствата што мигрираат со телото: „Никој од полето на танцот и кореографијата не го препозна како значаен [...] сè зависи од иницијативата и волјата на поединецот – иако танцот, по својата природа, е колективна пракса“ (Петрушевска, 2025). Нејзиниот педагошки пристап е соматски и процесен – на границата меѓу перформативното и соматското, без строго раздвојување на двете – кој пренесува естетика што произлегува од чувствителноста, заедничкото темпо и телесниот ритам: „работам без музика со цел да се развие заеднички ритам меѓу учесниците, заснован на чувство и темпоралност, наместо на надворешна метрика“.

Овие согледувања се длабоко вкоренети во искуствата на миграција не само како географски, туку и епистемолошки процес – оној што создава „реципроцитет меѓу телото и средината“, и што според Илиоска, може да изгледа како „компостирање“ наместо „увезување“ (Илиоска, 2025). Во контекст на трансиндивидуацијата (Vujanović и Cvejić, 2023; Stiegler и Rogoff, 2024), овие едукациски практики се разбираат како проток/размена/циркулација на знаење низ афективни, културни и технички органологии (Stiegler и Rogoff, 2024), кои го пренасочуваат фокусот од авторство кон сотворештво, од дисциплина кон интерсекциски пристап, и од финалниот продукт кон вредноста на 'уште-не' – not there yet – како што вели Илиоска, односно процесот на истражување и сосоздавање.

Во крајна линија, оваа колективна критичка перспектива, произлезена од лични миграциски искуства, телесна, соматска, когнитивна и поетска рефлексивност, го зацврстува аргументот дека миграцијата може да функционира како политичка, педагошка и естетска практика што го предизвикува статус квото на доминантните, традиционализирани едукативни модели – не преку формално трансферирање на знаења, туку преку нивно преосмислување и преорганологизација во локален контекст.

Овде можеме да увидиме дека значењето на миграцијата и мобилноста не е само како физички процеси на преместување, туку како комплексни епистемомиграции – прелевања на знаење, афективност, циркулации и политички ставови кои се впишуваат во уметничката практика. Поместувањата – краткорочни, релациски и често иницирани од резиденции и фестивалски ангажмани – и преместувањата – долгорочни процеси на преселба, адаптација и институционално (посакувано) втемелување – не се само условени од геополитичка реалност туку и ја обликуваат самата архитектура на знаењето и културното создавање.

Во таа насока, субалтерното знаење – знаење што се појавува од маргинализирани, флуидни, нестабилни позиции – се манифестира како релациона и еманципаторска, трансформирачка сила и отпор. Наместо да се репродуцира преку институционални хиерархии, тоа се движи низ тела, афекти, процеси на грижа и самоорганизирани мрежи. Како што укажуваат практиките на уметниците, како и платформите кои овозможуваат овие практики и самото поле да се трансформира и развива, субалтерното знаење е отпорно, секогаш ситуационо (Haraway,

1991) и преговарачко – односно, не е резултат на еднодимензионален трансфер или пренос, туку на заемно препознавање и колективна трансформација.

Па така, овие платформи – *Локомотива*, *Тишии! Инк.*, и *Скојје Прајд Викенд* – не функционираат само како некакви алтернативи на непостоење или некаков вид на супститут, туку како новосоздавање на средини – епистемолошки простори на можност, каде што се артикулираат нови форми на критичко изучување, педагогија, рефлексивност и практика. Нивните програми овозможуваат не само размена туку и политичка артикулација на невидливите гласови, интенции и искуства кои инаку би останале на маргините. Тие рефлектираат визија за културата и уметноста не како механизам за репродукција на национални или пазарни агенди, туку како пракса на иднинување – производство на идни колективни светови базирани на меѓузависност и радикална имагинација.

Овие миграциски и релациски процеси, овде пренесени преку директни примери, кои не се единствени, туку има и други на сцената за кои би требало допрва да пишуваме, да ги анализираме и да ги внесеме во своите архиви, треба да се препознаат и да се увидат како двигатели на создавање на нови знаења, дискурси и парадигми. Тие треба да послужат како основа за ревизија, развој и креирање на нови курикулуми и културните политики (инструменти за поддршка на долгорочно учење, истражување и развој), односно, додавање на нови перспективи кои ќе го променат статус квото. Тие се оние кои ги сведочат потребите за развој на сцената од каде ќе се овозможат иднинувањата во уметничкото поле на изведбените уметности кај нас.

Библиографија

- Bauman, Z. 2000. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. 2010. On nomadism: A conversation with Rosi Braidotti. Интервју во: Krytyka Polityczna (Political Critique), European Alternatives, издадено во Transeuropa Magazine, мај 2010. [онлајн] (пристапено на: 20. 4.2025) <https://politicalcritique.org/world/2018/nomadism-braidotti/>
- Erdődi, K. 2016. A Weird Geography: An Introduction to Issue #1. Mezosfera. [онлајн] (пристапено на: 20.4.2025) <http://mezosfera.org/a-weird-geography/>
- Freire, P. 1970. Pedagogy of the Oppressed. New York: Continuum, стр. 96-97.
- Haraway, D. 1991. Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature. London: Free Associations Books, стр. 183-202.
- Haraway, D. 2015. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. Environmental Humanities, 6(1): 159-165.
- Hooks, B. 2003. Teaching Community: A Pedagogy of Hope. New York: Routledge.
- Illich, I. 1971. Deschooling Society. New York: Harper & Row.
- Keil, M. 2022. Work Is Always Elsewhere: Institutent Practices and the International Performing Arts Field. [онлајн] (пристапено на: 15.6.2025) <https://didaskalia.pl/en/article/work-always-elsewhere-institutent-practices-and-international-performing-arts-field#ref10>
- Lokomotiva. 2024. Програми Critical Practice (Made in Yu) и Curating in Context. [внатрешни документи] и [онлајн] (пристапено на: 20.3.2025) <https://www.lokomotiva.org.mk>; <https://criticalpractice-madeinyu.dancestation.org/>

есет гневни мажи“ (Twelve Angry Men) од Реџиналд Роуз, нејзините театарски и филмски читања во различни култури, вклучително и последната македонска изведба во режија на Синиша Ефтимов (ноември 2024, МНТ).

Трудот се обидува да покаже дека различните адаптации не само што се огледало на глобализираната култура туку претставуваат и клучен ресурс за разбирање на современите културни интеракции и интеркултурни размени.

Клучни зборови: римејк, адаптација, културна миграција, интеркултурализам, хибридноста, мимикрија, интертекстуалност.

Во современиот културен пејзаж, во кој границите меѓу културите, нациите и медиумите се сè пофлексибилни, адаптацијата и римејкот се појавуваат како особено значајни практики низ кои се артикулираат процесите на културна миграција, пренос и преобликување. Наместо да се третираат како деривати или секундарни производи, овие форми се разбираат како суштински дел од интеркултурниот дијалог, како простори каде што културите се среќаваат, се судираат, се мешаат и се реинтерпретираат. Овој труд ги разгледува адаптацијата и римејкот како трансформативни механизми на културен превод, како естетски и политички акти што носат импликации не само за уметничкиот текст туку и за поширокиот културен и идеолошки контекст во кој се вметнуваат.

Џули Сандерс (Julie Sanders) во „Адаптација и присвојување“ (Adaptation and Appropriation, 2005) прецизно ги разликува термините „адаптација“ (присвојување) и „апропријација“ (присвојување), објаснувајќи дека иако често се користат наизменично, тие имаат различни нијанси и импликации. Адаптацијата е често поврзана со одредено ниво на лојалност кон оригиналот, додека апропријацијата може да биде послободно преземање или присвојување на елементи од оригиналот за нови цели, понекогаш дури и со критички или поткопувачки намери.

Линда Хачон (Linda Hutcheon) во „Теорија на адаптацијата“ (A Theory of Adaptation) го поставува терминот адаптација не како пасивно пренесување на содржина од еден медиум во друг, туку како активен чин на реинтерпретација, при што адаптацијата се јавува истовремено како продукт, како процес и како акт на рецепција (Hutcheon, 2013: 8). Таа ја отфрла идејата за „верност“ кон оригиналот како единствена мерка за вреднување, и инсистира дека адаптациите се автономни културни производи што воспоставуваат сопствени односи со публиката.

„Бидејќи зборот адаптација се користи и за означување на продукт и за процес на создавање и рецепција, тоа упатува на потребата од теоретска перспектива што истовремено е и формална и „искуствена“. Со други зборови, различните медиуми и жанрови во кои и од кои приказните се транскодирани во процесот на адаптација не се само формални ентитети...“ (Hutcheon, 2013: од предговорот на првото издание¹: xvi)

Таа адаптацијата ја класифицира во три основни типови – пренесување, коментар и аналогичност, со различен однос и блискост кон изворниот текст.

Пренесувањето (transposition), првиот тип адаптација според Линда Хачон, добива дополнителна комплексност кога се разгледува низ призма на културна миграција. Наместо едноставно медиумско преформатирање, пренесувањето овде функционира како чин на преместување на културен артефакт од една

¹ Во второто издание од 2013 г. е преобјавен и предговорот од првото издание отпечатено во 2006 г.

културна матрица во друга. Таквите адаптации често се стремат кон „верност“, но таа верност е неизбежно нарушена токму поради културното и јазично декодирање (rephrasing): различен јазик, различни етички и семиотички кодови, различен систем на вредности.

Во втората форма – коментарот (commentary) – адаптацијата експлицитно влегува во дијалог со оригиналот, но и со културниот контекст од кој тој произлегува. Низ интеркултурна призма, оваа форма станува критички простор каде што се преиспитуваат не само естетските туку и етнографските, идеолошките и историските импликации на изворниот текст. Адаптациите со коментар не само што се осврнуваат на оригиналот, туку вршат и политички и културен „превод“, честопати изложувајќи колонијални, расни или родови хиерархии вградени во оригиналот.

Третата форма – аналогијата (analogue) – нуди најголема флексибилност, но и најголем потенцијал за културна ресемиотизација. Адаптациите со аналогија не се повикуваат директно на оригиналот туку преземаат одредени мотиви, теми или структури и ги реинтерпретираат во сосема нов културен, историски или жанровски контекст. Во рамките на културната миграција, овие адаптации можат да се разберат како трансгенерациски или транслокални резонанции на еден културен код, кој добива ново значење во нов контекст.

Во сите три форми, адаптацијата може да се јави како процес на интеркултурен премин, во кој не се трансферира само наративот туку и цели системи на значења. Оттука, пренесувањето станува акт на културна репрезентација, коментарот функционира како критика на хегемонијата на оригиналот, а аналогијата како создавање на алтернативна културна меморија. Ваквото гледиште го ослободува концептот на адаптација од западниот канон и ја отвора можноста да се согледа адаптацијата како мобилен, политички и културен чин. Наместо да се фокусира на прашањето „дали адаптацијата е верна на оригиналот“, интеркултурната анализа прашува: чии културни вредности се задржани, чии се трансформирани, а чии се избришани? Што нè води кон едно уште посусетствено: има ли приказната своја родна култура?

1. Каде е татковината на приказната?

Влијателната збирка есеи со наслов „Нација и наратија“ (Nation and Narration), уредена од истакнатиот постколонијален теоретичар на културата Хоми К. Баба (Homi K. Bhabha), објавена од Ројтлиц (Routledge) во 1990 година, се обидува да одговори токму на ова прашање – како нацијата го создава својот наратив, но и обратниот процес – како наратијата создава своја нација. Нам особено нè интересира ова второто.

Процесот на интеркултурна миграција тој го нарекува со играта на зборови „ДисемиНација“ (DissemiNation), што значи ширење (на култура), но го содржи и зборот нација.

Главниот аргумент е дека нацијата е замислена заедница (термин позајмен од Бенедикт Андерсон², но реинтерпретиран), која се создава и се одржува преку раскажување приказни. Овие приказни, без разлика дали се историски, митски, литературни или народни, служат за да се создаде чувство на кохерентност, заедничко потекло и судбина, дури и меѓу луѓе кои никогаш нема да се сретнат.

Вториот аспект кој Баба и другите контрибутори го нагласуваат е вродената амбивалентност во националната наратија. Нацијата не е хомогена туку е составена од различни, честопати конфликтни гласови и идентитети. Оваа амбивалентност се манифестира преку фактот што националните наративи мораат постојано да ги потиснуваат или да ги исклучуваат „другите“ – малцинствата, дисидентите, мигрантите – со цел да ја одржат илузијата на унифициран национален идентитет.

Хибридноста и „третиот простор“ (third space) се третиот, можеби најважен аспект на концептот на Баба. Иако не е централна тема на сите есеи, уредничкото воведно поглавје и неговите придонеси во постколонијалната теорија се силно присутни. Концептот на хибридноста, всушност, се однесува на создавањето нови културни форми и идентитети кои произлегуваат од судирот и мешањето на различни култури (на пример, на колонизаторот и на колонизираниот). „Третиот простор“ е концепт кој го опишува просторот на хибридноста, каде што се формираат нови, нефиксирани идентитети, а бинарните опозиции (ние/тие, колонизатор/колонизиран) се дестабилизираат.

Ако се вратиме на прашањето од меѓунасловот, веројатно адаптираната приказна има повеќе од една татковина: прататковината каде што настанала (често се спори околу ова), татковината каде што се преродила или каде што е посвоена, но и меѓупросторот што самата го создала како нова „нација/наратија“. Според сево ова, во стилот на оскаровскиот филм на босанскиот режисер Данис Тариќ би било најточно да кажеме дека приказните се раѓаат на „ничија земја“.

2. Има ли пасош приказната?

Кога луѓето патуваат, потребен им е документ за идентификација, односно потребно е да го легитимираат сопствениот идентитет. Ништо поразлично не е ниту со приказните! Човековиот идентитет е сложен композит од неговиот идентификациски геном (наследни својства) и номенклатура од сопствени избори (стекнати својства). Идентитетот на приказната е уште посложен и, оттука, уште понедофатлив.

² Бенедикт Андерсон (Benedict Anderson, 1936–2015) е американски политички научник и историчар, најпознат по својата влијателна книга „Замислени заедници: размислувања за потеклото и ширењето на национализмот“, Скопје: Култура, 1998 „Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism“ (1983). Неговата работа има големо влијание врз истражувањата на нацијата, национализмот, колонијализмот и постколонијализмот, и често се цитира во хуманистиката, културните студии, историјата, политичките науки и литературата.

Во статијата „Модел на наративна циркулација“ (A model of narrative circulation) од авторката Вилма Хенинен (Vilma Hänninen) од Универзитетот во Тампере, објавена во списанието „Наративно истражување“ (Narrative Inquiry), таа предлага модел кој сугерира дека структурите на наративното значење имаат различни „режими“ на постоење: „раскажан“ (told), „внатрешен“ (inner) и „проживеан“ (lived) наратив. Авторката ги дефинира овие режими и ги претставува нивните меѓусебни односи во форма на шематски модел.

Внатрешниот наратив е претставен како искусствен режим на наративна форма – индивидуална интерпретација на нечиј живот, при што минатите настани, сегашната ситуација и идните перспективи се разбираат користејќи културни добра како ресурс. Овој внатрешен наратив делумно се екстернализира преку раскажувањето приказни (storytelling) и се валидира/ревидира во тој процес. Односно, расчленето, трите димензии на идентитетот на една приказна би биле:

Проживеаниот наратив: се однесува на секојдневните активности и искуства на поединецот. Тоа е основната, неинтерпретирана реалност на животот како што се одвива. Авторот нагласува дека ова не е „чиста“ реалност, туку е веќе структурирана и доживеана преку некои претходни наративни сфаќања.

Внатрешен наратив: личното, субјективно толкување на животот. Тоа е начинот на кој поединецот ги конструира минатите настани, ја разбира сегашноста и ги предвидува идните проекти, користејќи културни и лични наративни модели. Внатрешниот наратив е динамичен и постојано се ревидира.

Раскажан наратив: се однесува на приказните што поединците ги споделуваат со другите или ги креираат за себе во експлицитна форма (на пример, книжевни, сценски или филмски дела). Овие наративи се обликувани од социјални и културни контексти, како и од публиката. Тие служат за комуникација, потврдување и ревизија на внатрешните наративи.

Моделот не е линеарен, туку циркуларен. Проживеаниот наратив влијае на внатрешниот, внатрешниот на раскажаниот, а раскажаниот, пак, ги ревидира и внатрешниот и начинот на кој се доживуваат идните настани што ќе бидат проживеани. Кога приказната мигрира, таа со себе си го понесува целиот композит на епистемолошки импликации. Потоа дел од нејзината наративната психологија и социологија се менува. Кој дел? Во колкава мера? Зошто? Со која мотивација? Дали приказната мигрант во новата култура ќе биде третирана како и луѓето мигранти (како нужно зло) или како додадена вредност (важна придобивка)?

3. Наративни миграциски политики

Сандерс во споменатата „Адаптација и присвојување“ (Adaptation and Appropriation) анализира какви културни и естетски политики стојат зад импулсот за адаптирање. Ова вклучува прашања за моќта, идеологијата, пазарните сили и желбата за повторно ангажирање со или преиспитување на минатите дела.

Таа длабоко навлегува во културните и естетските политики кои ја движат потребата и желбата за адаптирање на дела, откривајќи ги сложените мотиви зад овој креативен процес. Оваа анализа е клучна за разбирање зошто одредени текстови се адаптираат, како тие се менуваат во процесот и какви импликации имаат овие промени.

Наведува четири елементи кои се клучни во процесот на адаптација:

1. Моќта (power), односно а. Моќта на оригиналниот текст – некои дела се адаптираат токму затоа што имаат веќе воспоставена „моќ“; б. Моќта на тој што адаптира – драмацијата/филмацијата има моќ да го толкува и да го преобликува оригиналниот текст според своите визији, вредности и цели; в. Моќта на медиумот – секој медиум има свои специфични можности и ограничувања; г. Моќта на културната хегемонија – се манифестира кога една култура адаптира дело од друга култура.

2. Идеологијата (ideology)

Адаптациите се слеани во идеолошките контексти на нивното време. Тие освен што може да ја одразуваат преовладувачката идеологија, може и активно да ја преиспитуваат или да ја зајакнуваат. Оние што адаптираат често пати несвесно ги вградуваат во адаптацијата вредностите, нормите и убедувањата на општеството во кое живеат. На пример, адаптација на класична приказна од 19 век, направена во 21 век, може да ги преформулира родовите улоги за да одговараат на современите феминистички перспективи, иако оригиналниот текст можеби ги отсликувал патријархалните норми од своето време.

3. Пазарните сили (market forces)

Накратко, овде најчесто станува збор за лов на докажан успех на оригиналното дело. Адаптацијата на популарен роман, стрип, театарска претстава или филм од друга земја нуди „вградена, генеричка“ публика и намален ризик во однос на економскиот бенефит. Затоа во денешната креативна сфера, адаптациите често се прават со цел да се создадат или да се прошират брендови и франшизи.

4. Желбата за повторно ангажирање со или преиспитување на минатите дела (Desire to Re-engage with or Re-examine Past Works)

Ова е повеќе естетски и културен мотив, кој оди подалеку од чистите пазарни сили: третман кон оригиналот како еден вид културно наследство. Адаптацијата може да биде начин да се одржи тоа културно наследство живо и релевантно за новите генерации.

4. Што се случува кога приказната ќе добие азил?

Лорен Роузварн (Lauren Rosewarne) во „Зошто правиме римејк – политиката, економијата и емоциите на филмските и ТВ римејкови“ (Why We Remake - The

Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes, 2020) се обидува да одговори на едноставното прашање: зошто правиме римејкови? Главна нејзина теза е дека и покрај критичкиот презир кон римејковите, тие се суштински и централни за историјата на филмот и телевизијата.

Таа истражува зошто римејковите постојат, како се создаваат и зошто продолжуваат да бидат популарни, навлегувајќи во нивните политички, економски и емоционални димензии. Роузварн тврди дека римејковите не се само копии, туку вид на адаптации кои им овозможуваат на креаторите да инкорпорираат нови технологии и да адресираат современи социјални, културни и политички грижи преку објективот на веќе познати приказни.

Разликува различни видови на римејкови, како што се „надградби“ (upgrades), „носталгични омажи“ (nostalgic homages) и „модерни рестарти“ (fashionable reboots). „Надградбите“ се римејкови кои се направени за да се искористат новите технолошки можности кои не биле достапни во оригиналниот филм или ТВ-серија, но секако може да се аплицираат и на сценскоизведувачките спектакли. „Носталгичните омажи“ се создаваат со силна емотивна конекција кон оригиналниот материјал и со намера да се оддаде почит на неговата популарност и културно значење. Тие често се насочени кон обожавателите на оригиналот. „Модерните рестарти“ претставуваат римејкови кои често се целосни преосмислувања на приказни. Целта е да се вдахне нов живот во застарени или помалку релевантни приказни, да се адресираат современи прашања и да се создаде нова база на публика.

Постојат многу римејкови кои менуваат родови улоги (женска верзија на „Ghostbusters“), или оние кои драстично го ажурираат амбиентот и темите за да бидат поактуелни (на пр., „Batman Begins“ како рестарт на франшизата за „Бетмен“, кој пристапува со посериозен и пореалистичен тон). Овде спаѓаат и римејкови кои ја истражуваат истата основна идеја, но со сосема нов пристап.

Во театарот, исто така, има многу примери на вакви римејкови. Многу современи театарски продукции на Шекспир може да се сметаат за „модерни рестарти“ (fashionable reboots). На пример, продукции кои ја сместуваат „Ромео и Јулија“ во модерно време (верзијата на Баз Лурман од 1996 година, иако филм, е пример за таков пристап), со современи костими, сценографија и музика, често со поизразен акцент на социјалните прашања или насилството, за да одекнат кај помладата публика. На македонската независна театарска сцена, во 2018 година во Театарот на навигаторот Цветко (Кино Култура) првпат жена актерка (Симона Спировска) го играше ликот на Хамлет во истоимената претстава на Шекспир. Режисерот на претставата Милош Андоновски по тој повод ќе изјави: „Безвременскиот Хамлет ги менува своите форми за да поставува прашања за времето што било и времето што е сега. Оваа постановка го прикажува политичкото буђење на младиот човек“.

Важно е да се напомене дека овие категории не се меѓусебно исклучиви. Еден римејк може да биде истовремено и „надградба“ (поради технолошки напредок) и „модерен рестарт“ (поради промена на темите).

5. Студија на случај: „12 гневни мажи“

Во 2021 година во Њујорк во издание на „Empire State Editions“, наградуваниот публицист Фил Розенцвајг (Phil Rosenzweig) ја објави книгата „Реџиналд Роуз и патувањето на дванаесетте лути мажи“ (Reginald Rose and the Journey of 12 Angry Men), со интригантен поднаслов: „Нераскажаната приказна зад една од најголемите американски драми“. Книгата на Фил Розенцвајг претставува длабинска и сеопфатна студија за животот и делото на Реџиналд Роуз, со посебен фокус на неговото најпознато дело – „12 гневни мажи“ (12 Angry Men). Розенцвајг истражува како ова култно дело настанало, неговото влијание врз американската култура и правниот систем, и како Роуз, како автор, се борел со сложените општествени и политички прашања на своето време. Главната теза е дека „12 гневни мажи“ не е само драма за судски процес, туку моќна алегорија за демократијата, граѓанската должност и борбата против нетолеранцијата, која останува изненадувачки релевантна и денес. Розенцвајг аргументира дека успехот и трајната вредност на делото се должат на неговата способност да ги истражува универзалните теми на правдата, предрасудите и силата на разумот, сето тоа во специфичниот контекст на Студената војна и периодот на меккартизмот.

Оригинално таа била напишана како дел од ТВ-драма (1954) од „Студио 1“ (Studio One) популарна антологиска серија во '50-тите. Во тоа време, телевизијата била нов и моќен медиум, кој овозможувал интимен и директен контакт со публиката во домовите и Роуз бил убеден дека тоа е вистинскиот канал за да ги пренесе своите пораки со пошироката публика. Идејата за „12 гневни мажи“ му дошла на Реџиналд Роуз по неговото лично искуство како поротник во случај на убиство од небрежност. Тој бил фасциниран од односите и интеракциите во поротничката соба, особено од притисокот на мнозинството врз поединците. Роуз го препознал драматичниот потенцијал на една таква изолирана средина, каде што се судираат различни личности, предрасуди и аргументи.

Сепак, како ТВ-драма (се играла во живо пред камери и публика во студио), таа имала свои лимити – ограничен број на сцени, дијалог базиран на дејство и фокус на карактеризација преку говор. И покрај овие ограничувања, Роуз успеал да создаде извонредно тензична и емотивно набиена приказна. Добила позитивни критики и веднаш стекнала репутација на моќно и провокативно дело.

Следи премин во театар. Роуз самиот ја адаптирал за театарската сцена. Оваа адаптација му овозможила да направи мали измени во дијалогот и карактери-

зацијата, прилагодувајќи ги на спецификите на театарскиот израз и интеракција помеѓу актерите и публиката која е поинаква од телевизиската.

Успехот на сцената ја потврдил универзалноста и издржливоста на наративот на Роуз, покажувајќи дека приказната не е зависна толку од медиумот колку од нејзината суштинска драматична структура и актуелните теми. А тоа подоцна ќе го потврдат и филмските адаптации.

5.1. Дванаесет гневни Американци

По форма, „12 гневни мажи“ е судска драма. По цел, ќе напише критичарот Роџер Еберт, тоа е забрзан курс за оние членови на Уставот што му ветуваат на обвинетиот правично судење и презумпција на невиност. Филмот има некаква сурова едноставност: освен краткиот вовед и уште пократкиот епилог, целиот се одвива во мала соба за порота во Њујорк, на „најжешкиот ден во годината“, додека 12 мажи дебатираат за судбината на млад обвинет осомничен дека го убил својот татко.

Филмот не ни покажува ништо од самото судење, освен краткото, речиси рамнодушно обраќање на судијата до поротата. Неговиот тон укажува дека пресудата е веќе донесена. Не слушаме ни обвинител ни бранител, а доказите ги дознаваме само посредно, преку расправиите меѓу поротниците. Повеќето судски филмови сметаат дека мора да завршат со јасна пресуда. Но „12 гневни мажи“ никогаш не кажува дали обвинетиот е виновен или невин. Филмот е за тоа дали поротата има разумен сомнеж за неговата вина.

Принципот на разумен сомнеж – верувањето дека обвинетиот е невин додека не се докаже спротивното – е еден од најпросветлените елементи на американскиот Устав, иако многу Американци имаат тешкотии да го прифатат. „Ова е јасен случај,“ отсечно почнува Поротник број 3 (Ли Џ. Коб) кога поротата за првпат се собира во нивната клаустрофобична мала просторија. При првото гласање, 10 од неговите колеги се согласуваат, и само еден се спротивставува – Поротник број 8 (Хенри Фонда).

Тоа беше прв долгометражен филм на Сидни Лумет, иако имаше големо искуство во телевизиските драми. Камерата ја водеше ветеранот Борис Кауфман, кој и во други филмови („On the Waterfront“ [1954], „Long Day’s Journey into Night“ [1962]) покажува вештина во зголемување на тензијата во дијалогските сцени. Во актерската екипа има само една вистинска ѕвезда – Фонда – но останатите 11 актери се меѓу најдобрите во Њујорк во тоа време: Мартин Балсам, Ли Џ. Коб, Е. Г. Маршал, Џек Клугман, Џек Ворден, Ед Бегли и Роберт Вебер. Тие пушат, се потат, пцујат, се растегнуваат, се шетаат, и – се лутат. Во само 95 минути (понекогаш се чини како да е снимен во реално време), сите поротници се дефинирани преку нивните личности, карактери, потекло, занимања, предрасуди

и емоционални наклонетости. Доказите се дебатираат толку детално, што чувствуваме дека знаеме речиси исто колку и поротата – особено за стариот човек што тврди дека го слушнал убиството и го видел обвинетиот како бега, и жената преку улицата која вели дека го видела настанот низ прозорците од движечки воз. Го гледаме оружјето на убиството и ги слушаме поротниците како дебатираат за аголот на раната. Гледаме како Фонда го имитира влечењето на чекорот на стариот човек, жртва на мозочен удар, за да провери дали навистина можел навреме да стигне до вратата и да го види убиецот како бега.

Еберт го споредува филмот по својата остроумност и по начинот на кој едни докази се соочуваат со други што им противречат со финалето на некој трилер од Агата Кристи. Но, филмот не се занимава со решавање на злосторството. Тој се занимава со праќање млад човек во смрт (во игра е смртна казна). Актуелен е во контекст на неодамнешни откритија дека многу пресуди за смртна казна се базирани на контаминирани докази. „Тука зборуваме за нечиј живот,“ вели ликот на Фонда. „Не можеме да одлучиме за пет минути. А што ако грешиме?“

Обвинетиот, кога накратко го гледаме, изгледа „етнички“, но не припаѓа на конкретна група. Може да биде Италијанец, Турчин, Индиец, Евреин, Арап или Мексиканец. Во собата за порота, некои поротници упатуваат завиени коментари за „тие луѓе“. На крајот, Поротник број 10 (Ед Бегли) започнува расистички монолог: „Знаете како тие луѓе лажат. Тоа им е во природата. Не знаат што е вистината. И верувајте, не им треба некоја голема причина за да убијат некого...“ Додека продолжува, еден по еден поротниците стануваат од масата и му вртат грб. Дури и оние што мислат дека обвинетиот е виновен не можат да седат и да го слушаат Бегли како зборува со такви предрасуди. Сцената е една од најмоќните во филмот.

Гласањето, кое започнува со резултат 11 –наспроти– 1, постепено се менува. Иако филмот јасно зазема страна на ликот на Фонда, не се прикажани сите што гласаат „виновен“ во негативно светло.

Визуелната стратегија на филмот ја објаснува Лумет во книгата „Создавање филмови“ (Making Movies) – едно од најинтелигентните и најинформативни дела што некогаш се напишани за филмската уметност. Во планирањето на филмот, тој раскажува дека му дошла идеја за „план за објективи“: за да ја направи просторијата да изгледа сè помала како што напредува дејствието, постепено користел објективи со сè поголема фокусна должина, така што позадините визуелно се приближуваат кон ликовите. „Покрај тоа,“ пишува тој, „првата третина од филмот ја снимав од над височина на очи, втората третина во нивото на очите, а последната третина од под нивото на очите. На тој начин, кон крајот, почна да се појавува и таванот. Не само што сидовите се затвораа, туку и таванот се спушташе. Чувството на зголемена клаустрофобија придонесе многу за тензијата во последниот дел од филмот.“ Во последниот кадар од филмот, забележува тој, користел широкоаголен објектив „за конечно да ни овозможи да здивнеме.“

Филмот денес функционира како практичен учебник за режисери заинтересирани за тоа како изборот на објектив влијае врз атмосферата.

5.2. Дванаесет гневни Руси

Филмот „12“ (2007) на Никита Михалков претставува уникатен пример за интеркултурна адаптација на канонско американско дело. Базиран врз драмата на Реџиналд Роуз и филмот на Лумет, оваа руска верзија ја задржува основната поставеност – поротничка дискусија во случај на убиство – но радикално го трансформира значењето на судскиот процес преку културна релокација, политичка реконфигурација и наративна реформација. Овој текст ќе ги разгледа трите клучни аспекти: наративните и визуелните промени што Михалков ги воведува во адаптацијата, позитивните критички реакции, како и критиките и контроверзиите што филмот ги предизвика во различни културни контексти.

Во процесот на адаптација, Михалков прави повеќеслојни измени кои ја преместуваат приказната од американскиот либерален контекст во постсоветска Русија. Иако го задржува затворениот простор – во овој случај училишна спортска сала – тој го проширува наративниот хоризонт со флешбекови, етнички напнатости и идеолошки премиси. Во оригиналот, веќе рековме, обвинетиот е младо лице со нејасна етничка припадност; кај Михалков, тоа е посвоен чеченски тинејџер обвинет за убиство на својот татко, кој е Русин. Преку флешбекови се прикажува животната приказна на обвинетиот, при што се нагласува неговата невиност, послушност и идентификација со руските вредности. Во овој нов наратив, „другиот“ – Чеченецот – не е закана, туку симбол на трагичноста на постсоветското општество, кој може да се интегрира преку љубов, дисциплина и руско покровителство.

Визуелната стратегија исто така е значајна. Михалков ја напушта статичната естетика на Лумет и ја заменува со движење на камерата, театрална композиција на мизансцената и низа симболички гестови во играта. Наместо минимализам, присутен е максимализам: од врабец што влетува во салата како симбол на слобода, до чести крупни кадри и драматична музика. Како што забележува самиот Михалков во интервју за „Рускаја газета“ во 2008 година, намерата му била: „не да го римејкне Лумет, туку да ја изрази состојбата на руската душа“. Тука адаптацијата преминува од правна дилема во духовно-етичка, каде што прашањето за вината е повод за дебата за идентитетот, општествената солидарност и патриотизмот. Значајно е и тоа што ликовите во „12“ се карактерно поексплицитни – тие стануваат типови што ги репрезентираат различните слоеви на руското општество, од поранешен КГБ-агент до јудеофобичен таксист и либерален интелектуалец.

Меѓу позитивните критики, филмот беше поздравен за својата амбициозност и актуелност. Ричард Пропс (Richard Propes) во „Независниот критичар“ (The Independent Critic) пишува дека „12“ е: „моќен и прекрасен филм што има зна-

чење, иако не го достигнува култниот статус на оригиналот“ (Propes: 2008). Номинацијата за Оскар во категоријата за најдобар странски филм ја потврдува неговата меѓународна релевантност. Повеќе критичари истакнуваат дека Михалков успеал да го задржи драматуршкиот напон и покрај проширувањето на времетраењето на 159 минути. Според некои рецензии, токму преку долготрајните монолози и реторички изливи, филмот станува простор каде што се одвива своевидна катарза – не само за ликовите, туку и за публиката.

Актерската екипа доби бројни пофалби, особено поради тоа што составот се состои од искусни руски глумци, кои на сцената претставуваат цела социолошка панорама на современа Русија. Како што наведува Еберт во својата рецензија, „нема слаба изведба“ и секој лик го носи својот товар на предрасуди, трауми и сомнежи (Ebert, 2008). Употребата на широк простор и динамична камера, како и рапсодичните, често емоционално набиени монолози, создаваат амбиент кој потсетува на театарска претстава, но ја задржува филмската естетика. Некои критичари го споредија начинот на режирање со „радиодрама“ – токму затоа што гласовите и дијалозите имаат централно место во приказната, без притоа да се загуби визуелната густина.

5.3. Дванаесет гневни Македонци

Во општество во кое правосудството има само 2% доверба кај граѓаните (и е убедливо најкритикуваната и најниско ценетата државна инстанца), одлуката да се работи претстава „по мотиви на делото на Реџиналд Роуз“ е исклучително точна, храбра и опортунa. Во недостиг на домашни текстови кои вистински ќе се фатат во костец со оваа невралгична точка на нашето живеење (практично „Црнила“ на Коле Чашуле е првата и последната ваква наша успешна приказна), сосема логично е да се посегне по драмата на Роуз.

Претставата „12“ (содржински го следи американскиот оригинал, но насловот е скратената верзија како во руската адаптација), која режисерот Синиша Евтимов ја најави како „реализација на сопствениот сон“, имаше премиера во Македонскиот народен театар на 20 ноември 2024 година. Улогите ги толкуваат: Ѓорѓи Јолевски, Гораст Цветковски, Тони Михајловски, Никола Ристановски, Благој Веселинов, Александар Микиќ, Игор Џамбазов, Јордан Симонов, Сенко Велинов, Оливер Митковски, Владо Јовановски и Сашко Коцев. Костимограф е Александар Ношпал, сценограф и дизајнер на светлото е Мартин Манев, а музиката е на ПМГ Колектив.

Претставата е несомнено исклучително успешна, публиката ја сака, гледалиштето на големата сцена е преполно, билетите се продадени месеци однапред. Критичките осврти во медиумите беа исто така исклучително позитивни. Исто така, неодамна, на фестивалот „Војдан Чернодрински“ (2025) ја освои

главната награда за севкупно уметничко остварување од трочленото стручно жири.

„Јас верувам дека секоја претстава е едно патување и истражување истовремено кон непознатото и необјаснивото во човечкото суштество. Во 12 ме плени актерската органика. За мене 12 е исклучително актерско достигнување на секој актер од екипата... За мене и до денес, независно од моето долгогодишно искуство како режисер во различни културни идентитети, човечкото во човекот преку играта театар и актерот останува необјасниво чудо“, образложи во таа прилика претседателката на жириго Лилија Абациева.

Во смисла на теоријата за адаптација на Џули Сандерс, анализата на претставата нуди многу повеќе аргументи, таа се класифицира како „адаптација“ (посвојување), многу помалку како „апропријација“ (присвојување). Таа покажува исклучително високо ниво на лојалност кон оригиналот. Иако не се исклучуваат една со друга, апропријацијата бара послободно преземање или присвојување на елементи од оригиналот, но клучот е во тоа – овие драматуршки елементи да се искористат за нови цели, понекогаш дури и со критички намери. Моќта на оригиналниот текст (во случајов врвно напишано дело) и моќта на „оној што адаптира“ (во случајов режисер со исклучителен сенс за потребите на публиката, за популарна култура и по малку малициозно и со доза на деминутив како хит-меркер) се двете моќи на кои игра оваа театарска продукција.

Во контекст, пак, на трите типови адаптација за кои зборува Линда Хачон – пренесување, коментар и аналогија – може да се каже дека креативниот тим на чело со режисерот и автор на адаптацијата Евтимов се одлучил за пренесување, односно транспонирање. Се разбира, не постои градација во вреднувањето на трите типа адаптации во уметноста, секој од нив е легитимна книжевна, театарска или филмска постапка, која одговара на целите и намерите на авторите.

Особено интересно би било да се проникне во мотивацијата зошто овој ремек е направен токму сега и на ваков начин. Се разбира, постојат и низа објективни околности, како, на пример, буџетска рамка, продукциски можности и слично, но секогаш има базична основа во некој од трите поттици за кои зборува Роузварн – „надградба“ (upgrade), „носталгичен омаж“ (nostalgic homage) и „модерен рестарт“ (fashionable reboots). Тука веќе не се сведува сè на блискоста, лојалноста со оригиналот, туку бара деконструкција и „мерење“ на степенот на постмодерност во постапката на пресоздавање. Во претставата на Евтимов има примеси на „надградба“ и на „модерен рестарт“, но доминантниот впечаток е дека преовладува „носталгичниот омаж“ на ТВ-драмата на Роуз, но можеби уште повеќе и на филмот на Лумет.

Дали се искористени сите понудени ресурси на оригиналниот текст? Да! И тоа на прилично „безбеден“ начин. Одирано е на сигурно – текстот несомнено ра-

боти на која било сцена во светов да го поставите. Поделбата е направена, исто така, со ризик сведен на минимум (во квалитативна смисла, на ниво на практика одлуката да се земат некои од најангажираните актери носи големи ризици да не можете да ги усогласите за нормални, континуирани проби) – кастиран е кремот на македонското машко глумиште. Режисерот Евтимов умешно им го отворил просторот на сцената за да го истурат сиот свој талент, давајќи им ја точната доза можност за импровизација, одблизу познавајќи ги можностите и талентите на секој од нив поединечно.

Од друга страна, имајќи го предвид широкиот спектар на „адаптацијата како културна миграција“, за што говориме во овој труд, ако се запрашаме дали се искористени сите потенцијали што ги нуди овој процес, одговорот е – апсолутно не! Во културолошка смисла, претставата во ниенден момент не станува вистински македонска. Таа не престанува да се случува во Њујорк дури ни кога има најјасни асоцијации со нас, со Скопје, со македонската реалност. Следствено, претставата тешко може да се рече дека е работена „по мотиви на Роуз“, таа е речиси транспонирана од њујоршка судница во педесеттите години на минатиот век на сцената во денешниот МНТ. Во некоја следна постановка, би можела да се искористи можноста за наративна миграција која би понудила и политички коментар, би се контекстуализирала похрабро во една длабоко корумпирана македонска судска средина, па дури постои простор (неискористен) и за травестија со некој од конкретните познати или непознати случаи од нашите судници кои секојдневно ја ситнат довербата во целиот судски систем.

Библиографија

- Babbage, Frances (2018).** Adaptation in Contemporary Theatre: Performing Literature. London: Methuen Drama.
- Baldwin Lind, Paula (ed.) (2016).** Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Bhabha, Homi K. (1990).** Nation and Narration. London: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1994).** The Location of Culture. London and New York: Routledge.
- Ebert, Roger (2008).** 12 Angry Men / 12 [Review]. RogerEbert.com. Available at: <https://www.rogerebert.com> (Accessed: 30 June 2025).
- Hänninen, Vilma (2004).** A Model of Narrative Circulation. Narrative Inquiry, 14(1). Joensuu: University of Eastern Finland.
- Hutcheon, Linda (2013).** A Theory of Adaptation (2nd ed.). New York: Routledge.
- Leitch, Thomas (2007).** Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lim, Dennis (2008).** Statues and Limitations. indieWIRE.com. Available at: <https://www.indiewire.com> (Accessed: 30 June 2025).
- Lumet, Sidney (1995).** Making Movies. New York: Vintage.
- Mikhalkov, Nikita (2008).** Интервју во Российская газета. Available at: <https://rg.ru> (Accessed: 30 June 2025).
- Propes, Richard (2008).** The Independent Critic Review of 12. Available at: <https://theindependentcritic.com> (Accessed: 30 June 2025).
- Rees, Catherine (2017).** Adaptation and Nation: Theatrical Contexts for Contemporary English and Irish Drama. London: Palgrave Macmillan.
- Rose, Reginald (1954).** Twelve Angry Men. New York: Penguin Books.
- Rosewarne, Lauren (2020).** Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes. Abingdon: Routledge.
- Rosenzweig, Phil (2021).** Reginald Rose and the Journey of 12 Angry Men. New York: Empire State Editions, an imprint of Fordham University Press.
- Sanders, Julie (2005).** Adaptation and Appropriation. London: Routledge.
- Zatlin, Phyllis (2006).** Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View. Clevedon: Multilingual Matters.

Деспина Ангеловска

МИГРАЦИЈАТА СО ЧОВЕЧКИ ЛИК ВО СРЦЕТО НА ТЕАТАРОТ НА КАРОЛИН ГИЕЛА НГУЕН



UDK 792:314.15(049.3)

Апстракт

Предмет на анализа на овој труд е клучниот придонес на миграцијата, како тематска преокупација, но и како составен дел од создавањето на претставата „САЈГОН“ (2017), во режија на Каролин Гиела Нгуен, ќерка на виетнамска мигрантка и на француски бегалец од Алжир, една од водечките драмски писателки и режисерки во францускиот театар денес. Црпејќи од својата лична приказна, но и од сведоштвата на бројни виетнамски иселеници, престојувајќи во Хо Ши Мин во повеќе наврати, Нгуен ја пишува и ја поставува на сцена „САЈГОН“ како колективна креација со француски и виетнамски професионални актери и аматери. Статијата се осврнува на двегодишниот процес на создавање на оваа полифона театарска креација, на крстопатот на културите и на јазиците, меѓу Франција и Виетнам, насловена според митскиот град Сајгон, кој денес постои само во сеќавањата како симбол на загубеното, но и според истоимениот виетнамски ресторан во дванаесеттиот арондисман на Париз, каде што Нгуен сместува дел од дејствието на пиесата. Трудот го разгледува пристапот на авторката која во создавањето на „САЈГОН“ е предводена од прашањето за тоа кои се приказните што не раскажуваат денес и кои се луѓето што недостасуваат на нашите театарски сцени. Така, таа избира да се осврне на колонијалната историја што ги поврзува и ги разделува

ва Франција и Виетнам преку личните судбини и интимните приказни на иселениците и егзилантите, на оние заборавените и невидливите, давајќи ѝ на миграцијата човечки лик во кој гледачите можат да се препознаат. Во контекст на глобалните миграциски текови, претставата ни ја раскажува приказната за луѓето со кои живееме денес и, оттука, таа зборува и за нас. На театарската сцена „САЈГОН“ е осветлен како град кој се однесува на нашата колективна меморија и чие ехо одекнува во сите нас.

Клучни зборови: Каролин Гиела Нгуен, современ театар, „САЈГОН“, миграции, пишување на сцена, колективна меморија.

1. ВОВЕД:

1.1. Предмет на проучување и цели

Предмет на проучување на овој труд е претставувањето на миграцијата со човечки лик во претставата „САЈГОН“ од Каролин Гиела Нгуен¹, француска драмска авторка, театарска и филмска режисерка, една од највпечатливите фигури на европскиот театар денес. По премиерната изведба на фестивалот „Амбиваленс“ (Ambivalence(s)) во театарот Комеди де Валенс во 2017 г., „САЈГОН“ е прикажана на 71. театарски фестивал во Авињон и потоа изведувана, со огромен успех, во театрите во Франција и низ целиот свет. Претставата го следи патот на (пост)миграцијата помеѓу Сајгон и Париз, од 1956 до 1996 г., прикажувајќи ги нераскажаните и потиснатите приказни на Виетнамците кои, по војната во Индокина, морале да заминат во егзил во Франција, како и оние на нивните потомци, реконструирајќи го така делот што недостасува во (пост)колонијалната историја на двете земји. Во трудот ќе се осврнеме на „САЈГОН“ преку концептот на театарот на миграцијата. Миграцијата и поместувањето ќе ги разгледаме како клучен влог на темата, креативниот процес и естетиката на претставата, но и на етиката на театарот на Нгуен и на нејзината театарска дружина „Апроксимативни Луѓе“ (Les Hommes Approximatifs²).

Поаѓајќи од примерот на „САЈГОН“, оваа студија има цел да ја развие рефлексијата за тоа како театарот на Нгуен придонесува за збогатувањето на нашата перцепција на сложените влогови што миграцијата ги има(ла) врз животите на луѓето, вчера и денес. Така, ќе анализираме како миграциската естетика на претставата делува врз отворањето на нашето имагинарно кон мигрантите и кон нивните животни приказни, препознавајќи го нивното место во заедничката историја. Исто така, ќе се осврнеме на важната етичка димензија на театарот на миграцијата отелотворен во „САЈГОН“, како и човечката посветеност на целата екипа на претставата, каде што средбата со другиот е клучна, а поместувањето е од суштинско значење. Оттука ќе ја истакнеме силата на општествена трансформација на овој театар, кој дејствува како врз учесниците, така и врз гледачите на театарскиот проект.

¹ Родена во 1981 г. во Поаси, Франција, ќерка на виетнамска мигрантка и на т.н. „Pied-Noir“ (Французин од колонијален Алжир), Каролин Гиела Нгуен е нова звезда на францускиот театар. Пред да дипломира на престижната Национална театарска школа во Стразбур, таа студирала социологија и етносценологија. Уметник соработник на театрите Одеон – Театар на Европа, Шаубине во Берлин, Националниот театар на Бретања во Рен, MC2 во Гренобл и Пиколо Театро во Милано, таа е исто така директорка на Националниот театар во Стразбур од 1 септември 2023 г. Во 2009 г., таа ја основа театарската дружина „Апроксимативни Луѓе“ (Les Hommes Approximatifs). Во соработка со членовите на дружината, ги создава следниве театарски претстави: *Se souvenir de Violetta* (2011), *Ses Mains* (2012), *Le bal d'Emma* (2012), *Elle brûle* (2013), *Le chagrin* (2015), *Mon grand amour* (2016), *SAIGON* (2017), *Fraternité*, *Conte fantastique* (2021), *KINDHEITSARCHIVE* (2022), *Lacrime* (2024), *Valentina* (2025).

² Името на театарската дружина на Нгуен е преземено од книгата на дадаистичкиот и надреалистичкиот писател и поет Тристан Цара со наслов „Апроксимативен човек“ (*L'homme approximatif*) издадена во 1931 г.

1.2 Контекстуализација и теоретски оски

Претставата „САЈГОН“ е создадена во глобален и национален контекст во кој миграцијата е непосредна и итна реалност. Во Европа, откако миграцијата, во текот на втората половина на 20 век достигна невидено ниво со распаѓот на колонијалните империи и економскиот раст, денес зборуваме за „европска бегалска криза“, додека истовремено, како што тоа го анализира А. Шарифи, транснационалните движења станаа вектор на трансформација и „космополитизација“ на европските општества (Sharifi, 2017: 321). А.Р. Петерсен, од друга страна, ги дефинира современите, глобализирани европски општества како постмиграциски, различни од мултикултурните „имигрантски нации“ како што се Соединетите Американски Држави, и во кои „дури и потомците на мигрантите можат да бидат перципирани како 'расизирани Друг', како оние кои не припаѓаат на замислената заедница на нацијата“ (Petersen, 2021: 3). Како одраз на драстичното зголемување на бројот на мигранти и бегалци на планетата во криза, овие сè повеќе ги населуваат и светските театарски сцени. Така, како одговор на итните предизвици на нашите општества, сведоци сме на појавата на театар на (пост)миграцијата, со којшто денес се занимаваат бројни теоретичари и истражувачи (Cox, 2014; Cox, 2021; Sharifi, 2017; Petersen, 2021). Современите теориски пристапи го анализираат театарот на миграцијата како суштински простор за преиспитување на (и)сториите и наследствата на миграцијата, и кој може да има важно влијание врз перцепцијата, прифаќањето и признавањето на миграциските култури и заедници. На ова може да се додаде и поимот на „миграциска естетика“ што го воведува Миеке Бал (Bal, 2007, 2008). Нудејќи алтернатива на „мигрантскиот театар“, овој поим предлага рамка за разбирање на естетските и политичките димензии на уметноста и културата создадени од лица имигранти или, пак, од лица кои ја истражуваат темата на миграцијата без самите да имаат имигрантско потекло (Petersen, 2021: 7).

Во нашата студија ќе пристапиме кон театарскиот проект на Нгуен, која и самата има имигрантско потекло, од перспективата на театарот на миграцијата, како и на „постмигрантскиот театар“, термин кој е поврзан со една транскултурна и хибридна визија за општеството трансформирано од миграцијата (Urban, 2021). Истовремено, и пред сè, нашата студија одблиску ќе се надоврзува на размислувањата што Нгуен ги развива во својата книга *Срцев театар* (*Théâtre cardiaque*), (Nguyen, 2023).

2. Миграцијата и нејзиното имагинарно во срцевината на настанокот на „САЈГОН“

2.1. Ниту претстава за колонизацијата ниту автобиографија

Историскиот контекст врз кој се испишува приказната на „САЈГОН“ е оној на (пост)колонијалната историја на Франција и Виетнам. Така, претставата нè потсетува на историскиот датум, 1 јануари 1954 г., денот на францускиот пораз во војната во Индокина, што ја означува поделбата на Виетнам на два дела и пре-

дизвикува масовен егзил на населението. Претставата, чие дејствие се одвива помеѓу Сајгон и Париз, опфаќа период од 40 години, помеѓу 1956 г. (годината на масовното заминување на Французите од Сајгон, како и на Виетнамците поврзани со колонијалните власти) и 1996 г. (годината на укинувањето на ембаргото врз Виетнам од страна на Бил Клинтон, дозволувајќи им на иселениците да се вратат во земјата). Меѓутоа, како што авторката тоа го посочува, дури и ако колонизацијата и нејзиниот контекст ја засегаат, тоа не е темата на „САЈГОН“. Дополнително, колонијалното прашање кое би се третираше на ваков начин и во однос на кое претставата би требало да заземе став, би станало „безопасна тема (...) премногу едноставна и општа во исто време“, сведувајќи го Виетнам на статус на поранешна колонија: „Јас не сакам говор за луѓето, туку ги сакам самите луѓе, нивните лица, нивните пејзажи, нивните тела, нивните јазици. Тие се оние што ме прават да пишувам“ (Nguyen, 2017 а:19).

2.1.1. Претставување на Франција и на светот денес

Иако и самата е ќерка на виет киеу³, Нгуен инсистира меѓутоа дека нејзината намера при создавањето на оваа претстава, која ги прикажува интимните последици од колонијализмот и егзилот, не била да „се пресмета со Франција“ (Nguyen, 2017 а: 19). Опишувајќи го патот што ја довел до „САЈГОН“, таа објаснува дека откако поставила неколку класични пиеси, сфатила дека само дел од општеството е претставен во денешниот театар и дека некои приказни и луѓе, кои имаат различна културна историја или кои припаѓаат на одредена социјална класа, се отсутни од француските театарски сцени (Nguyen, 2018 : 2). Сакајќи да го оствари својот проект на театар што ќе овозможи џагорот на светот во својата разновидност да одекне на сцената, таа ќе ја основа театарската дружина „Апроксимативни Луѓе“ (*Les Hommes Approximatifs*) во 2009 г. Заедно ќе си го постават прашањето за тоа какви приказни нуди театарот како одговор на нашиот свет и на неговите противречности: „Денес повеќе од кога било, веруваме дека имаме одговорност, да го ослободиме нашето имагинарно за да го претставиме светот онаков каков што ни се случува, во неговата мистерија и неговата реалност. Нашата најголема болка би била да оставиме зад нас напуштени територии, неименувани теми, немислено, молк и да подигнеме сидови меѓу нас и другите.“ (*Les Hommes approximatifs*, 2018: 3). Водени од желбата да ги слушнат приказните на денешна Франција, која треба да се раскаже себеси надвор од сопствените граници, Нгуен и членовите на дружината ќе го замислат проектот „САЈГОН“, чија цел е „на сцената да се соберат актери што доаѓаат од далечни хоризонти, за да го споделиме проектот за создавање на заедничка приказна“ (*Les Hommes approximatifs*, 2018: 3).

Мотивот за создавањето на „САЈГОН“ за Нгуен не е желбата за навраќање на сопствената приказна, туку, напротив, онаа да ја раскаже сложената историја на Франција денес, составена од приказните на илјадниците мигранти што жи-

³ Виет киеу (Viet Kieu), термин што се однесува на виетнамската дијаспора.

веат во неа: „Луѓето често мислат дека она што ме поттикна да го напишам „САЈГОН“ е желбата да ја раскажам својата приказна, што воопшто не е случај. Станува збор дури и за обратното. Пиесата е онаа што предизвика да се сретнам со мојата биографија. Освен тоа, ова не ми се случило само мене, туку им се случило на илјадници луѓе. Тоа не е мојата приказна, тоа е приказната на Франција!“ (Nguyen, 2023: 39)

2.1.2. Демонтирање на имагинарното за Виетнам

Друг силен мотив за Нгуен, што ја предводи во создавањето на „САЈГОН“, тоа е желбата за деколонизирање на имагинарното за Виетнам, кое, во денешно време, ѝ се чини сведено на два главни стереотипи: првиот, оној на војната со Соединетите Американски Држави, онака како што била претставена во филмовите на Ф. Ф. Копола или М. Чимино, а вториот, оној на порнографското имагинарно „во стилот на Уелбек (Houellebecq)“, (Nguyen, 2023: 42). Кога таа ќе увиди дека во нејзиното сопствено имагинарно нема ништо за врската меѓу Франција и Виетнам и дека наведените две клишеа го колонизираат и она на актерите во импровизациите, Нгуен ќе си го постави прашањето за тоа како да се размонтира ова наследство, а пред сè прашањето за тоа „кои се приказните што никогаш не ги слушаме поради овие имагинарни рефлексии што ги уништуваат нашите претстави за нештата“ (Nguyen, 2023: 44).

2.1.3. Егзилот и расказот⁴

За Нгуен во срцето на настанокот на „САЈГОН“ лежи егзилот: оној на нејзините родители, оној на илјадниците луѓе кои емигрирале по колонијалниот период, но и оној на многуте мигранти и бегалци кои денес доаѓаат во Франција. Надоврзувајќи се на рефлексивната на Е. Саид (Said, 2000), Нгуен ја анализира суштинската врска помеѓу егзилот и расказот, објаснувајќи дека фикцијата е исто така начин да се надомести она што е изгубено со прогонството: „Егзилот за мене е раѓање на приказната од утробата затоа што тоа е единствената можност за одржување на врската со местото што никогаш повеќе нема да го видиме. Што продолжува да живее таму каде што веќе не сум?“ (Nguyen, 2023: 19). Егзилот, и бидувањето „меѓусветови“ („between-worlds“), (Said, 2000), наследено од родителите, е во срцето на желбата за создавање на Нгуен: тоа е централната тема и движечката сила на нејзиниот театар.

3. Поместувањето како движечка сила во создавањето на „САЈГОН“

3.1. Поместувањето како клучен влог

Родена од желбата да се пополни празнината предизвикана од егзилот, „САЈГОН“ е водена од поместувањето во текот на целиот творечки процес, уште од

⁴ Терминот расказ овде го користиме како превод на францускиот термин „récit“ што го употребува Нгуен, во смисла на раскажување, нарација, приказна.

двегодишната фаза на истражување и развивање на проектот. За Нгуен „поместувањето“⁵ на целата екипа е клучниот влог во процесот на создавање на „САЈГОН“: „Секогаш ме привлекува ризикот, како своевидна гаранција за отпочнувањето со работа, поместувањето на сите“ (Nguyen, 2023: 121).

3.1.1. Имерзија во Виетнам

Трагајќи по приказните што не се раскажани, и особено по луѓето што не се претставени на француските сцени, за „САЈГОН“ Нгуен ќе одлучи да излезе надвор од границите и да бараат лица дури во Виетнам (Nguyen, 2017 a: 18). Авторката ќе направи три подготвителни патувања во градот Хо Ши Мин за да собере приказни и да ги пронајде виетнамските актери кои ќе бидат дел од проектот. Потоа, целата екипа ќе замине на едномесечни проби во градот. Во оваа прилика тие ќе ги сретнат тројцата млади виетнамски актери, како и двајцата преведувачи (Darge, 2017). Нгуен истакнува дека имерзивните проби ќе ѝ овозможат на целата тупа да изгради врска со Виетнам, што ќе биде од суштинско значење за создавањето на претставата: „Тоа што актерите со кои работам седум години беа обземени од емоции од култура поинаква од нивната беше многу убаво“ (Nguyen, 2017 b). Како што сведочи виетнамскиот преведувач на екипата, оваа колективна подготовка во Хо Ши Мин ќе се престори во патување и за нив, како начин да се истражи градот, кој, на крајот на краиштата, самите тие не го познавале толку добро (Darge, 2017).

3.1.2. Екипата на претставата

Поместувањето е исто така во срцето на потрагата по изведувачи за проектот, важен чекор во естетскиот и етичкиот пристап на Нгуен, која си поставува цел да работи и со непрофесионални актери: „Кога почнав да работам со актери аматери, го направив тоа од една причина: да видам луѓе кои никогаш не се појавуваат на сцената“ (Nguyen, 2023: 52). Екипата на „САЈГОН“ е составена од четири француски актери, една виет киеу актерка, неколку виет киеу непрофесионални актери, и четири млади виетнамски актери што ги запознале во градот Хо Ши Мин. Меѓу непрофесионалните виет киеу актери во претставата, чие дејствие се одвива во виетнамски ресторан со назив „САЈГОН“, се наоѓа и брачната двојка Ан и Хип Тран Нгија, кои се доселиле во Франција, наизменично во 1964 и 1968 г., и кои, меѓу другите бројни занимања, управувале со ресторан со назив „Застанување во Сајгон“ (Escale à Saïgon), во францускиот град Лаон. За време на пробите, г-ѓа Ан ќе ги донесе своите тенцериња и тави, ќе ја преуреди кујната на ресторанот на сцена, одлучувајќи да подготвува јадења во живо за

⁵ При изборот на терминот „поместување“ на македонски се обидовме да се надоврземе на многубројните значења што во францускиот јазик ги има терминот „déplacement“ што го користи Нгуен: поместување, преместување, движење, раселување, патување...

време на изведбите на САЈГОН, а, згора на тоа, ќе се покаже како неверојатна актерка чија енергија е носечка за проектот (Darge, 2017). Друга клучна причина зошто Нгуен избира да работи со аматери, кои можеби никогаш порано не влегле во театар, е тоа што за нив, како и за неа, театарот не е очигледен, ниту е полесниот начин, и останува да се освои (Nguyen, 2023: 41).

3.1.3. Театар на миграцијата

„САЈГОН“ нè соочува и со важната етичка димензија на театарот на миграцијата. На прашањето дали театарот може да го промени светот, Нгуен ќе одговори дека треба најпрво да се види дали она што го прават ќе ги промени нивните сопствени животи (Nguyen, 2023: 63). Во случајов, ангажманот на екипата во проектот е толку голем што некои од виетнамските актери или преведувачи биле принудени да заминат во егзил и да ја напуштат својата земја (барем привремено) за да учествуваат, исто како што изведувачите аматери морале радикално да го променат својот професионален пат. „САЈГОН“ така ќе покрене длабоки поместувања и ќе изврши важни промени во животите на луѓето кои се вклучени во проектот. Предизвиците и одговорностите со кои ќе се соочат Нгуен и членовите на дружината се големи. Нгуен се навраќа на средбата со родителите на младите виетнамски актери што морала да ја организира во Виетнам за да им објасни дека нивните деца ќе мора да заминат од земјата, најмалку на две години, на другата страна од светот: „Во нивните очи го видов почетокот на егзилот на нивните деца. (...) Во тој момент почувствував вртоглавица... ‘Што правам?’ Морам да бидам убедена дека правам нешто важно. Затоа што тоа ги менува животите на луѓето“ (Nguyen, 2023: 61-62). Поддршката и помошта на учесниците во проектот е дел од мисијата и одговорноста на продукциските екипи кои обрнуваат особено внимание на она што се случува на човечко ниво: „Нивната ангажираност ги надминува рамките на класичната продукција (...) половина од работата на театарската дружина е овој дел кој се однесува на поддршката. Поминување на цели денови во префектурата, добивање дозволи за привремено излегување од затвор итн. (Nguyen, 2023: 64).

3.2. Пишување на сцена и колективна креација

Поместувањето (децентрирањето) е исто така движечката сила на театарското пишување на Нгуен, кое се остварува преку колективно творештво, со вистински актери креатори, иако авторката/режисерката е онаа што ја носи конечната визија за целиот проект. Нгуен, чија практика на пишување е длабоко преплетена со режијата, го отелотворува современиот концепт на „писател на сцена“. Терминот „писател на сцена“ (écrivain de plateau) го воведува театарскиот теоретичар Б. Такел за да го опише преиспитувањето на традиционал-

ните поделби и хиерархии помеѓу драмскиот текст/драматургот и претставата/режисерот во современиот театар, како и растечкото значење на сцената во креативниот процес (Tackels 2005–2013; Tackels 2015). Во случајот на „САЈГОН“ пишувањето на пиесата е резултат на колективната работа на сцената на луѓе кои носат различни стварности во себе, а токму средбата со/на овие луѓе го сочинува богатството на проектот. Кога зборува за принципите на својата работа, Нгуен милува да ја цитира фразата на Аријан Мнушкин (Arianne Mnouchkine), чие дело особено го почитува: „Сè доаѓа од другиот“ (Nguyen, 2023: 54). А за да ги обедини различните луѓе што ги собира на сцената, во центарот на своите претстави Нгуен го става расказот: „Она што ги зближува луѓето околу масата е приказната“ (Nguyen, 2023: 54).

Дури откако ќе заврши фазата на импровизациите со актерите, во која таа е многу внимателна кон различните луѓе и нивните приказни, Нгуен се повлекува во својата канцеларија за да го напише конечниот текст, заедничката нарација на претставата.

3.2.1. Повеќејазична и полифонична приказна

Во пишувањето на сцена („écriture de plateau“) на Нгуен, слушањето на разноречноста на јазиците зазема централно место. Актерите кои доаѓаат од различни средини и култури, со својот мајчин јазик и со начинот на кој го зборуваат францускиот јазик или не го зборуваат, се оние од кои авторката ги црпи информациите за пишувањето на зборовите за „САЈГОН“. Истакнувајќи ја важноста на јазикот како „носител на меморијата, историјата и животот“, Нгуен објаснува дека за неа, како писателка, една од главните цели е да овозможи јазикот на секој од учесниците да се чуе на театарската сцена, без оглед на начинот на живот или на потеклото (Nguyen, 2018: 2). На сцената на „САЈГОН“ некои зборуваат виетнамски и француски, други само француски или само виетнамски: „Тука одекнува повторно пронајдената полифонија на светот“ (Saigon, 2017). Лам, раскажувачката на приказната што ќе нè понесе на патување, поврзувајќи ја Франција и Виетнам, зборува француски јазик кој е „креолизиран“⁶ од виетнамскиот акцент (некаков виетнамскофранцуски или францусковиетнамски јазик), овозможувајќи да се чуе одекот на хибридизацијата на јазиците и на приказните на крстопатот на културите.

Во „САЈГОН“ Нгуен ја проблематизира и волјата за интегрирање на францускиот јазик по цена на губењето на мајчиниот јазик на мигрантите. Во претставата, мајката на Антоан, иако виетнамска егзилантка, зборува совршен француски, дури и посовршен од оној на говорник кому францускиот му е мајчин јазик,

⁶ Во лингвистиката терминот *креолизација* се однесува на создавањето нов јазик како резултат на интеракцијата на два или повеќе јазици, кој е измелезен на ниво на вокабуларот и на граматиката. Овој концепт се користи и во постколонијалната теорија.

што би требало да значи дека се интегрирала како што тоа го бара француското општество. Но, прашањето што го поставува Нгуен овде е што значи, всушност, интегрирањето и преминувањето од еден јазик на друг: „Која е цената за еден човек? Што значи да се напушти мајчиниот јазик? (...) Сите овие говори за интеграцијата се важни, бидејќи е важно луѓето да можат да комуницираат едни со други. Но, не смееме да заборавиме дека зад овие политички говори има приказни, луѓе и дека јазикот е нашата алатка, нашиот единствен начин да бидеме во светот и да дијалогираме со другите“ (Nguyen, 2018: 2). Авторката (постмигрантка) го доведува во прашање исчезнувањето на мајчиниот јазик во егзилот: „Зошто јазиците мора да исчезнат? (...) Моравме да прифатиме глас кој не беше наш за да го оствариме правото да бидеме таму каде што се наоѓавме“ (Nguyen, 2023: 16). Како ликот на Антоан во „САЈГОН“, кој не го зборува мајчиниот јазик, и како многу деца на имигранти во Франција денес, самата Нгуен не зборува виетнамски, зашто мајка ѝ никогаш не ја научила. Одекнувањето на виетнамскиот јазик на сцената, во таа смисла, е и чин на отпор наспроти присилното бришење на мајчиниот јазик на мигрантите.

4. САЈГОН, просторот како носител на меморијата

4.1. Просторот, појдовна точка на фикцијата

Како што тоа го разгледаваме погоре во трудот, на почетокот на креативниот процес во театарот на Нгуен ги има луѓето и нивните приказни. На ова треба да се додадат и постојните места од светот каде што таа оди да истражува и да се нурне во целосна имерзија со својата екипа (имерзија во која публиката на претставата и самата подоцна ќе биде нурната, кога ќе биде ставена спроти минуциозно „реалистичниот“ сценографски простор). Просторите, местата се појдовната точка на фикцијата (Nguyen, 2023: 40). Во театарот на Нгуен, местото е она што „прави да се зборува, и да се пишува“ (Nguyen, 2023: 11). Ова особено важи во случајот на градот Сајгон, кој подоцна бил преименуван во Хо Ши Мин, носител на француската и на странската историја, и кој ќе има клучно влијание врз истоимената претстава, означувајќи пресвртница во делото на авторката: „Досега во мојата работа, актерите беа тие што ми даваа назнаки за приказната. Додека работев на претставата во странскиот град, открив дека тој исто може да ми даде назнаки за фикцијата“ (Nguyen, 2017 а: 19). Причината заради која Нгуен ќе го избере Хо Ши Мин како главна инспирација за својата претстава е тоа што градот е обележан од егзилот и отсутноста: „Преполн со приказни за заминување, за егзил, тој е населен со суштества кои недостасуваат во семејствата и токму ова отсуство ја создава фикцијата“ (Nguyen, 2017 а: 19). Покрај тоа, најголемиот град во Виетнам е небаре двоен град, прогонуван од колонијалното минато: „Во Хо Ши Мин постојано владее носталгијата и болката, без сомнение затоа што е ранет град, кој има свое сопствено сениште, Сајгон. Но, Сајгон е мртов град, преполн со приказни и митови“ (Nguyen, 2017 а: 19).

4.1.1. Не забиравај го Сајгон!

Театарот на Нгуен на заборавот му ги спротивставува можностите на фикцијата (Nguyen, 2023: 10). Нејзината претстава не пренесува во Сајгон во 1956 г., датум што ги означува масовните заминувања од градот. Она што Нгуен сака да го претстави на сцената со својата претстава, тоа е важноста на меморијата за овој митски град за оние кои морале да го напуштат: „Ја запишав оваа реченица повеќе пати мислејќи на луѓето кои морале да го напуштат Виетнам во 1956 г., велејќи си: ‘Не забиравај го Сајгон’. Ја запишав во моите тетратки за да се вовлечам во кожата на луѓето што ја имаа врежано во себе. Мислам дека проблемот на меморијата е присутен во темата на егзилот. За секој иселеник, зачувувањето на споменот за земјата што ја остава зад себе е од суштинско значење“ (Nguyen, 2018: 2). Во претставата, Сајгон станува името на раната на виетнамските егзиланти. Во исто време, Сајгон е и името на раната на (пост)колонијалната историја на Франција.

4.1.2. Да се прикажат непретставени места

За да ја раскажат приказната за нивната земја денес, Нгуен и „Апроксимативни Луѓе“ (Les Hommes Approximatifs) ќе одат да ги бараат приказните на луѓето што живеат во Виетнам, оддалечен 11.000 км од Франција, но и на оние што живеат во близина до нив, во 13. париски арондисман, градска четврт населена со виетнамски доселеници. Така, како и многу виетнамски ресторани во Франција⁷, во претставата, Сајгон е исто така името на парискиот ресторан каде што се одвива дел од настаните. Истовремено, она што ја мотивирало Нгуен да ја создаде „САЈГОН“ тоа е желбата да ги прикаже овие простори што се составен дел од францускиот пејзаж денес: „Она што навистина ме наведе да го напишам ова е тоа што еден ден се најдов во виетнамски ресторан (...) и си реков: ‘Никогаш не сум ги видела овие простори на сцена’. Веднаш посакав да пишувам“ (Nguyen, 2023:39). За неа, прикажувањето на просторите што не ги гледаме е важен политички гест (Nguyen, 2023: 117). Авторката истакнува дека, иако често јадеме во ваквите ресторани, ретко сме свесни за патешествието на лицето што ни ги готви вкусните јадења: „Жената во кујната е еден од ликовите во мојата претстава. Никој не знае низ што сè поминала, но нејзиниот живот ни припаѓа бидејќи тоа е плод на историјата на нашата земја и тоа претставува голем дел од луѓето со кои живееме денес, тоа зборува за нас“ (Nguyen, 2018: 2).

⁷ Во програмата за претставата Нгуен посочува дека во Франција има 235 ресторани именувани по САЈГОН.



Марија-Антоанета и Лам во кујната на ресторанот

(SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez)

4.2. Ресторанот, простор полн со душа и меморија

Нгуен избира да ги прикаже различните човечки судбини во еден единствен декор на сцената, сведок на 40-годишна (пост)колонијална историја. Претставата се отвора со тоа што пред гледачите се распотила небаре филмска сценографија, преставувајќи виетнамски ресторан во Париз во 1996 г., чија управителка, Марија-Антоанета (која го носи името на бабата на Нгуен), е доселеничка што емигрирала од Виетнам во 1956 г. Без менување на декорот, претставата не носи на патување и не враќа во минатото, во ресторанот што оваа го имала во Сајгон во 1956 г., пред да замине во егзил. Како одраз на градот Сајгон, ресторанот, во претставата, станува простор полн со душа и меморија. Тоа е простор-времето каде што се вкрстуваат и среќаваат ликовите и нивните двојници од минатото и сегашноста, во Виетнам и во Франција, пред и по егзилот.

Театарот на Нгуен ја истражува (пост)колонијалната историја на Франција преку животите и искуствата на луѓето, на чувствителен и конкретен начин. Авторката, во својата претстава, избира да ги собере сите околу масата за да ги вкусат виетнамските рецепти на Марија-Антоанета, зачинети на француски начин. Изборот на кујната, овој традиционално женски простор, простор на секојдневниот живот, не е случаен во театарот на (феминистичка) деколонизација



Едвард и Лин во ресторанот Сајгон во Париз по напуштањето на Виетнам

(SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez)

на Нгуен, која им дава посебно место на женските приказни и која, во „САЈГОН“, го следи патот на солзите на Марија-Антоанета, што оваа ги лее секоја вечер по затворањето на ресторанот. Во „САЈГОН“ и храната игра централна улога. Ова ѝ овозможува на Нгуен да ја покаже, на опиплив начин на сцената, врската помеѓу кулинарската традиција и сеќавањето. Како што истакнува таа, кулинарските традиции се пренесуваат од генерација на генерација и затоа тие секогаш се поврзани со сеќавањето: „Така, секое јадење на крајот ги начнува големите прашања поврзани со темата на егзилот. Бројни книги со рецепти беа пренесени од баба ми на мајка ми. Преку нив, не се работи само за некакво јадење што се обидуваме да го зачуваме, туку за нешто многу поголемо: една цела земја, таква каква што била пред да ја напуштиме“ (Nguyen, 2018: 2). Дополнително, во претставата, рецептите на виетнамските доселеници, изменети од миграцијата, отсега ја отелотворуваат суштинската хибридизација на традициите на двете земји.

Ресторанот „САЈГОН“, во срцето на миграциската естетика на претставата, е просторот, помеѓу Виетнам и Франција, каде што јадењата и приказните на човештвото се споделуваат околу голема маса, како театарот кој, за Нгуен, е демократскиот простор каде што можеме да се собереме, сите заедно (Nguyen, 2023: 10).

5. САЈГОН, претстава која им дава човечки лик на егзилот и на миграцијата

5.1 Театар на емоции

Како што Нгуен тоа го објаснува, „САЈГОН“ нема цел да биде теоретски есеј за колонизацијата и егзилот, туку да ги испита нивните последици врз животите на луѓето: „Во „САЈГОН“, јас покажувам што политиката им прави на животите на луѓето во Виетнам. (...) Ја раскажувам приказната за животот на овие луѓе кои се заробени во колонијален политички систем. (...) Оттука, прашањето за солзите, за емоциите, за она што го кажуваме и за начинот на кој го кажуваме, на кој трепериме, е многу присутно...“ (Marie, 2024: 145). Спротивно од театарската естетика на брехтовската дистанцијација, Нгуен го става прашањето на емоциите во самото пулсирачко срце на својот театар. „САЈГОН“ ги ангажира емоциите, оние на изведувачите, како и оние на публиката, градејќи се притоа како вистинска мелодрама.

5.1.1. Мелодрама и караоке

Влијанието на виетнамската култура е јасно препознатливо во естетиката на „САЈГОН“, која користи и елементи на караоке и на мелодрама, сеприсутни во



Свадбата на Едвард и Лин во егзил

(SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez)

животот на Виетнамците. Нагласувајќи го носталгичниот аспект, караокето во ресторанот на Марија-Антоанета, и љубовните песни, обележани од егзилот и разделбата, испеани од различните ликови, заземаат важно место во претставата. Сепак, оваа отворено мелодрамска тенденција на претставата не треба да се измеша со сентименталност. Бидејќи овој естетски избор е и политички, и тој сведочи за патот на виетнамскиот егзодус, што Нгуен го нарекува „патот на солзите“, како што објаснува во едно интервју: „За време на моите разни патувања, запишав многу карактеристики на оваа земја и на нејзините жители со цел да ги прикажам потоа. На пример, особеноста на виетнамскиот народ што јас ја нарекувам ‘пат на солзите’, а што други ја нарекуваат ‘мелодрамска тенденција’. (...) Мајка ми обожаваше да плаче со часови додека слушаше музика, а јас самата имам одредена слабост кон солзите. (...) Затоа си реков дека доколку сакам да зборувам за Франција низ историјата на Виетнам, не треба да го заборавам овој ‘пат на солзите’ (Nguyen, 2018: 2).



Младиот Хао пее во ресторанот во Сајгон, вечерта пред заминувањето во егзил

(SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez)

За разлика од сонговите на Брехтовиот епски театар, кои функционираат како ефект на дистанцијација, љубовните песни, натопени со солзи, во „САЈГОН“ се тука за да предизвикаат емоции кај гледачите. За Нгуен, токму затоа што театарот направил емоциите да се сметаат за сомнителни, тој го загубил целото

свое политичко значење (Nguyen, 2023: 138). Бидејќи, за неа, да се допре срцето на публиката е најдобриот начин да се прави ангажиран театар: „Емоцијата е политичка затоа што не сме се откажале, затоа што сме погодени од другиот и сме размрдани, се раздвижуваме, и дејствуваме“ (Nguyen, 2023: 141).



Лин, години подоцна, пее во парискиот ресторан

(SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez)

5.1.2. Солзите се политички

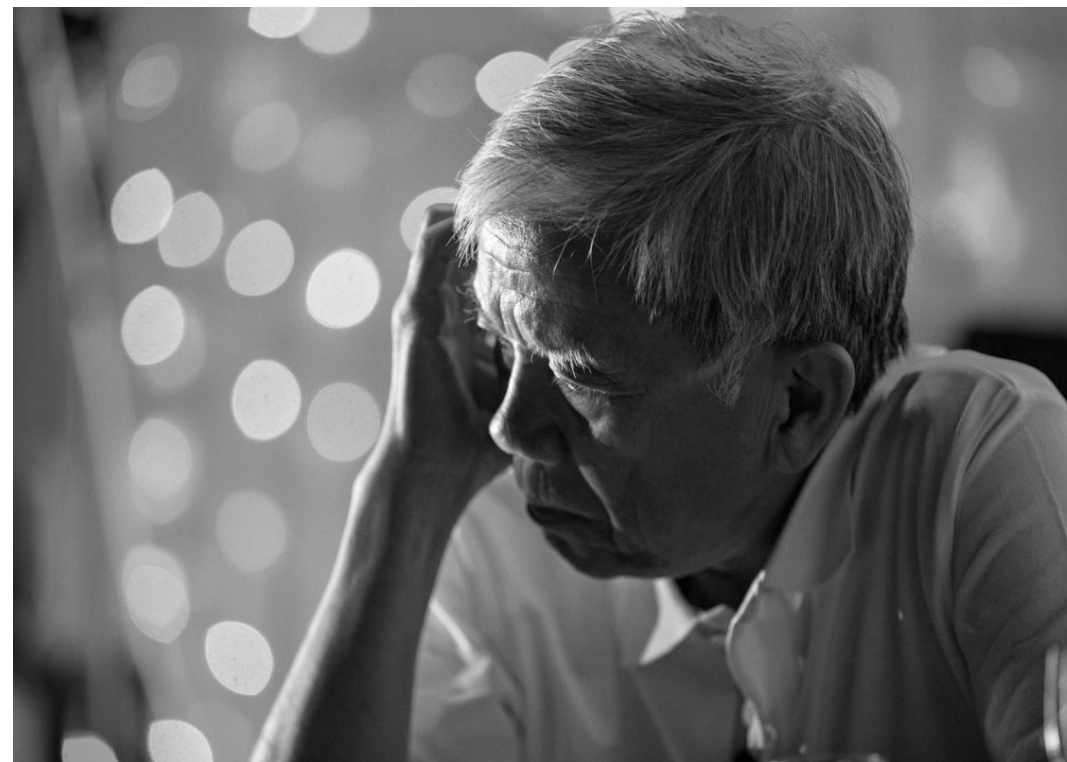
Нгуен избира да зборува за миграцијата преку животните искуства, на чувствителен и конкретен начин, за луѓето да можат да ги видат раните и да си ги претстават, да ги прегрнат во своето имагинарно. Така, реченицата на Лам, раскажувачката во претставата, со која се затвора „САЈГОН“ е следнава: „Вака се раскажуваат приказните во Виетнам... со многу солзи“. За Нгуен е важно солзите да бидат видливи во театарот, бидејќи не само што тие се политички, туку „веќе не можеме да размислуваме за нас без оние што плачат“ (Nguyen, 2023: 138-139). Од суштинско значење е да се запрашаме кои се луѓето што плачат во нашето општество денес и кое е насилството што ги предизвикува овие солзи. Неслучајно со векови жените биле оние на кои им се припишувале „крокодилските солзи“ (Nguyen, 2023: 138).

5.2. Реконструирање на заборавеното

Првичниот импулс во создавањето на „САЈГОН“ за Нгуен е да ги следи трагите на солзите на мајка си. Иако приказната на претставата масовно ги допира гледачите, иако таа се однесува на историјата на Франција, како и на онаа на глобализираниот свет каде што се вкрстуваат миграциите, пролеаните солзи во претставата, што Нгуен сака да ги покаже, се пред сè оние на виетнамски мигранти: „Не сакам моите претстави да станат универзални како што ги разбираме денес. Не сакам „САЈГОН“ да стане приказна за кој и да е. Тоа е историјата на Франција, нè засега сите нас, сите имаме одговорност за неа. Но овие солзи им припаѓаат на некои лица, а не на други. И ако овие солзи ги допираат срцата, да ги трансформираме емоциите за да ги пополниме нашите книги по историја. Бидејќи она што мајка ми го бара пред сè, тоа е признавањето на нејзината историја“ (Nguyen, 2023: 115). Ова е исто целта на нејзиниот проект, да се надомести заборавот, и страдањето и придонесот на виетнамските мигранти во француската историја да бидат препознаени.

5.5. Проширување на имагинарното кон другиот

Театарот на Нгуен, отворен кон различните светови и јазици, и кон специфичното пулсирање на секое човечко битие, покажува дека не мора да личиме



Сл. 6. Хао, години подоцна, странец во родниот град

(SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez)

едни на други за да делиме приказна/историја, да создадеме заедничка нарација (Nguyen, 2023:11). Споделувајќи ги со нас животните приказни на емигрантите кои го сочинуваат француското општество денес, во време кога подемот на антиемигрантските и екстремно десничарските политики на глобално ниво, го контаминира и осиромашува нашиот однос со другите, „САЈГОН“ ѝ го враќа човечкиот лик на миграцијата и придонесува за отворање на нашето колективно имагинарно кон другоста што нè сочинува. Бидејќи, за Нгуен, имагинарното е политичко. Обединувајќи го светот со сите свои разлики и комплексности околу масата, во својата етика на театар на миграцијата заснована на емпатијата, гостопримството и слушањето на другите, „САЈГОН“ ја остварува утописката мисија што си ја задава Нгуен, а тоа е овозможувањето на повторната средба на Виетнам и Франција, но и на онаа што ни овозможува да разбереме дека нашата приказна/историја нè чека на друго место и дека сме создадени од рани што не се само наши (Les Hommes approximatifs, 2018: 3).

Сајгон така станува градот чие ехо одекнува во сите нас, додека историјата на виетнамската дијаспора станува и наша: „Сајгон е град кој ќе ве бара на местото на вашите рани (...) Тој им припаѓа на сите“ (Нгуен цитирана од Darge, 2017).



Средбата на Марија-Антоанета и Сесил

(SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez)

6. ЗАКЛУЧОК: ТЕАТАР НА ПОМЕСТУВАЊЕ

„САЈГОН“ како проект на театарско и човечко отворање зазема важно место во современиот театар и во глобализираното општество проткаено со миграции, придонесувајќи за подобро разбирање на искуствата на егзилот и на мигрирањето, како и на (пост)колонијалните трауми што се пренесуваат од генерација на генерација.

За Нгуен театарот има одговорност деколонизира и да го прошири нашето имагинарно како гледачи, со тоа што ќе ги покаже и оние кои не биле во нашето видно поле и со тоа што ќе ни отвори „слепи агли“ (Nguyen, 2023: 45). „САЈГОН“ ни овозможува да замислиме група што не би можеле да ја замислиме, да оствариме средби што не би се случиле. Суштинското прашање за Нгуен денес веќе не е зошто, туку како да се прави театар. Прашање на кое таа одговара вака: „Решивме да работиме со луѓе кои се многу оддалечени од театарските сцени. Исто така, решивме да соработуваме со луѓе кои ќе нè поместат. Сите. Бидејќи социјално, културно, духовно, географски, сите луѓе кои учествуваат во нашите креации доаѓаат од дел од светот кој ни е туѓ. Никој не можеше ни да замисли дека ќе се сретнеме. Ете тоа е нашиот проект“ (Nguyen, 2023: 42).

Конечно, „САЈГОН“ ја одразува и желбата на Нгуен да ги обнови врските со народниот театар (le théâtre populaire), кој, според неа, не претставува естетика, туку програма што бара вистинско убедување и време. Тоа е театар кој верува во способноста на луѓето, по примерот на целата екипа на претставата, не само да се идентификуваат со истиот/истото, туку да се поместат навистина (Nguyen, 2023: 148).

Библиографија

- Bal, M. (2007) 'Lost in space, lost in the library', in Durrant, S. and Lord, M.C. (eds.) *Essays in Migratory Aesthetics*. Amsterdam: Rodopi, pp. 23–36.
- Bal, M. (2008) 'Migratory Aesthetics: Double Movement', *Exit*, 32, pp. 150–161. Available at: <https://transaestheticsfoundation.org/wp-content/uploads/2016/01/bal-mieke-migratory-aesthetics-double-movement-exit-32-december-2008-january-2009-150-61.pdf> (Accessed: 21 June 2025).
- Cox, E. (ed.) (2021) *Performance and Migration*. London: Routledge.
- Cox, E. (2014) *Theatre and Migration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Darge, F. (2017) 'Avec "Saigon"', *Caroline Guiela Nguyen cuisine l'histoire du Vietnam*, Le Monde, 3 July. Available at: https://www.lemonde.fr/festival-d-avignon/article/2017/07/03/avec-saigon-caroline-guiela-nguyen-cuisine-l-histoire-du-vietnam_5154878_4406278.html (Accessed: 21 June 2025).
- Les Hommes Approximatifs (2018) „Saigon, dossier du spectacle“. Available at: <https://www.leshommesapproximatifs.com/wp-content/uploads/2021/12/DP-SAIGON-2021-FR.pdf> (Accessed: 21 June 2025).
- Nguyen, C.G (2023) *Un théâtre cardiaque. Entretiens, avec la complicité d'Aurélien Charon*. Paris: Actes Sud.
- Nguyen, C.G (2017 a) 'Interview de Caroline Guiela Nguyen'. Interview by F. Cossu for the 71st

Festival d'Avignon. Available at: <https://www.leshommesapproximatifs.com/wp-content/uploads/2021/12/DP-SAIGON-2021-FR.pdf> (Accessed: 21 June 2025).

Nguyen, C.G. (2017 b) 'Remonter le temps jusqu'à Saïgon'. Interview by M. Diatkine, Libération, 6 July. Available at : https://www.liberation.fr/theatre/2017/07/05/remonter-le-temps-jusqu-a-saigon_1581777?redirected=1 (Accessed: 21 June 2025).

Nguyen, C.G. (2018) 'Riuscire a tenere a mente la terra che si lascia ha un'importanza fondamentale'. Interview by C. Pirri. Available at: https://romaeuropa.net/wp-content/uploads/2018/09/saigon_pds-1.pdf (Accessed: 21 June 2025).

Marie, L. (2024) Les paradoxes du comédien. Cinquante regards sur le métier d'acteur. Paris: Gallimard.

Petersen, A.R. (2021) 'Migratory Aesthetics and Postmigrant Performance', in Cox, E. (ed.) Performance and Migration. London: Routledge. Available at: https://www.academia.edu/96800770/Migratory_aesthetics_and_postmigrant_performance (Accessed: 21 June 2025).

Said, E. (2000) Reflections on Exile, and Other Essays. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Saïgon (2017) „Le spectacle Saïgon“. Available at: <https://www.leshommesapproximatifs.com/spectacles/saigon/le-spectacle-saigon/> (Accessed: 21 June 2025).

Sharifi, A. (2017) 'Theatre and Migration. Documentation, Influences and Perspectives', in Brauneck, M. (ed.) Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy. Theatre Studies, Vol. 80. Bielefeld: transcript, pp. 321–416.

Tackels, B. (2005–2013) Écrivains de plateau (1-6). Besançon: Les Solitaires intempestifs.

Tackels, B. (2015) Les Écritures de plateau, état des lieux. Besançon: Les Solitaires intempestifs.

Urban, M. (2021) 'La transculturalité dans les pratiques documentaires germanophones à l'exemple du "théâtre postmigrant"', Trajectoires [Online], 14. Available at: <http://journals.openedition.org/trajectoires/6355> (Accessed: 19 June 2025).

Сашо Димоски

МИГРАЦИЈА НА ЖАНРОТ: БЕЗ КРВ, А. БАРИКО/Д. ДОБРЕВА

UDK 792(049.3)

Апстракт

Овој текст претставува **театарски дневник** кој го документира создавањето на претставата „Без крв“, базирана врз делото на Алесандро Барико, во режија на Дијана Добрева, во копродукција помеѓу **Националниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“** (Велес, Република Северна Македонија) и **Драмски театар „Н. О. Масалитинов“** Пловдив (Република Бугарија).

Овој дневник, структуриран преку развојот на неколку хипотези, води до заклучок кој **експлицитно ја артикулира миграцијата помеѓу перформативни жанрови/категории** во рамки на целокупната реализација на претставата „Без крв“, третирана како **иновативен театарски експеримент** што го истражува потенцијалот за трансформација на **коридата** – традиционалниот спектакл на борба меѓу човек и бик – во **театарски жанр**. Овој пионерски потфат претставува **жанрова миграција** на форма на драмска акција (тауромахија) во **симболичен, перформативен и поетски театарски јазик**. Транскрипцијата на коридата се остварува преку **напуштање на традиционалната драмска структура и воведување на формата на касидаија** – арапска пофална поема, создавајќи **хибриден театарски израз: корида испеана како касида**. Преку три клучни фази – **транскрипција на прозниот текст во драмски, перформативна арти-**

кулација на коридата, и структурирање на акцијата преку поетскиот принцип на касидата – „Без крв“ отвора нови хоризонти за **жанрова интермедијалност/жанрова миграција** и **театарска иновација**. Оваа студија ги разработува сите **уметнички процеси и мостови** преку кои **жанровата миграција** се остварува низ претстава што ја рedefинира **битката меѓу животот и смртта** како **чин на љубов**, со силна симболика на **помирување помеѓу Ерос и Танатос**, што одекнува низ **катарзата**, како на **арената/сцената**, така и кај **публиката**, нагласувајќи го **политичкиот контекст** на оваа копродукција.

Клучни зборови: Без крв, Дијана Добрева, Алесандро Барико, миграција на жанрот, коридата, касида.

Белешка наместо почеток:

1. Оваа скица за студија, всушност е фрагмент од театролошки дневник на создавањето на претставата Без крв, посведочен во живо. Целта на ова набљудување беше да се испита, да се запише и да се анализира режисерскиот систем на Дијана Добрева изведен во претставата „Без крв“.

Без крв, ID

Без крв е театарска копродукција меѓу Драмски театар „Н. О. Масалитинов“ Пловдив, Р Бугарија и Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“, Велес, со партнерство на Културно-информативниот центар на Р Бугарија во Р Северна Македонија. Оваа продукција е пионерски потфат меѓу театри на двете држави и како дел од двегодишниот меѓународен проект „Манифест“.

Претставата е базирана на новелетата „Без крв“ од италијанскиот автор Алесандро Барико, во превод на Толја Радева. Авторската адаптација е на Александар Секулов, сценската верзија и режијата на Дијана Добрева. Тимот ги вклучува авторите: сценограф: Валентин Светозарев, костимографи: Раде Василев и Елена Вангеловска, музика: Јавор Карагитлиев и Сашко Костов (кој настапува и со музика во живо), кореограф: Олга Панго, превод на македонски од Ана Батева, фотографијата е на Георги Вачев и дизајн на постерот од Јавор Димитров. Продуценти се Сузана Хартунијан-Василевска и Сашо Димоски.

Меѓународната актерската екипа ја чинат уметници од двете земји/двата театри: Маргита Гошева, Васил Зафирчев, Константин Еленков, Патриција Пандева, Исидор Јованоски, Филип Христовски, Красимир Василев, Георги Вачев, Кети Борисовска, Симеон Алексиев, Елена Кабасакалова, Катрин Гачева, Златко Шарков, Филип Василевски и Елена Димитрова.

Вид за себеси

Детерминирана како жанр самиот за себе, за оваа сценска форма наједноставно е да се каже дека е хибрид настанат во колизијата меѓу нормативите на драмскиот театар (театарот на текстот), коридата како автономен изведувачки жанр и касидата – чија природа и потекло припаѓаат на арапската поезија. **Хибрирот се заокружува преку постојана миграција меѓу овие три жанрови во единството на сценската изведба, артикулирајќи се како *sui generis*.**

Коридата е сценско дејство од особен вид: натпревар меѓу човек и бик, со смртоносен предзнак. Како и секој натпревар, така и тевромахијата има свој систем, канон од правила, упатства, **драматургија** според која се случува. На што, всушност, почива театарот.

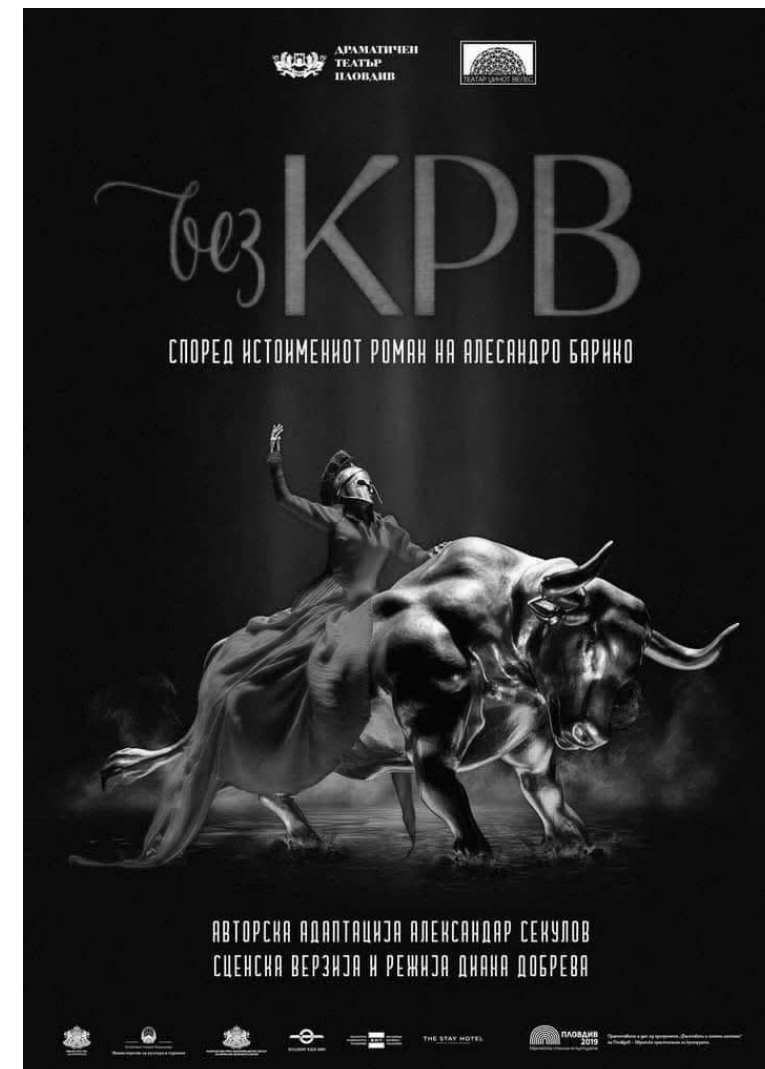
Во традиционална смисла, бикоборската драматургија подразбира фатален дијалог меѓу матадор и два бика, во три варијации. И како што вообичаено бива во драмските фабули, овој основен конфликт се случува во зададена околност: во канонот на коридата, каде што секој матадор има шест соработници/сојузници и арена која ја заокружува просторната околност.

Секој матадор има шест прислужници, сојузници, во борбата со бикот: два пикадори (picadores) – кои вообичаено се на коњи, тројца тореадори (toreadors) и еден помошник за мечови (mozo de espadas). Оваа тријада, предводена од матадорот, има цел да оствари особен (крвав, фатален!) тип дијалог со еден бик, кој вообичаено не е постар од 4 години и не полесен од 470 килограми. Овој дијалог меѓу тореадорот и бикот зоврива/кулминира во драмска ситуација/миг со хамлетовска гама: да се биде или не, да се убие или не. Коридата и театарот имаат уникатен заеднички именител: **опстанокот** – како есенција на драмската ситуација од едната страна и како цел на коридата од другата.

Оваа транскрипција на коридата во театарска претстава подразбира жанровска детерминација од особен вид, реализирана во претставата „Без крв“ – пионерски потфат на транскрипција на еден тип драма (дејство, акција, експлозија!) во друг.

Формалната реализација на оваа транскрипција го напушта канонот на драмата (настаната од прозен дискурс!), артикулирајќи го во формата на касидата – per definitionem – арапска пофална стихотворба. Оваа особена синтеза ја детерминира претставата „Без крв“ како **корида¹ испеана во касида²**. Хибрид од особен вид, вид за себеси, сам во лигата.

Претставата „Без крв“, прикажувајќи особена приказна за бескрвното помирување меѓу животот и смртта во формата на љубовниот чин, одекнува во есенцијата на страствениот чин (дијалог!) меѓу бикот и матадорот: обете се обмислуваат себеси во победата на животот над смртта, средба меѓу Ерос и Танатос, средба која одекнува од катарзата на публиката во арената и во театарскиот салон.



Постер за претставата, фото А. Томпсон

Жанр за себеси: од проза преку драма во корида до касида

Ресемантизацијата е уметничка операционализација во која преку сложени постапки системот од знаци (семантиката) на еден систем се артикулира во друг систем без да ја наруши автентичноста на семантичките вредности кои ја чинат особеноста на системот во кој ab origine му припаѓа (Димоски, 2019: 9). Во претставата „Без крв“, оваа ресемантизација се остварува преку **три последователни постапки кои динамично се повторуваат низ целата изведба**: ресемантизација на прозниот дискурс во драмски текст, артикулација на драмскиот текст во коридата како изведувачка уметност и артикулација на коридата во формата на касидата.

¹ **Борба со бикови**, на шпански: **corrida de toros**, е спектакл популарен во Шпанија, Португалија и во Латинска Америка, во кој матадорите свечено ги предизвикуваат, а обично и ги убиваат биковите во арена. Спектакли со бикови биле вообичаени во Антички Крит, Тесалија и Рим. Во модерната ера, римските амфитеатри биле обновувани и украсувани за користење како арени за борба со бикови. (извор: Енциклопедија Британика)

² **Касида** (**qaṣīdah**) е поетска форма развиена во предисламска Арабија и продолжена низ целата исламска книжевна историја сè до денес. Таа претставува пофална, елегична или сатирична песна која се среќава во арапската, персиската и во многу сродни азиски книжевности. Класичната касида е сложено структурирана ода од 60 до 100 стиха, со единствена рима што се одржува низ целата песна; истата рима се појавува и на крајот на првиот полустих од првиот стих. Речиси секој метар е прифатлив за касидата, освен **раџаз** (**raġaz**), бидејќи неговите стихови се само половина од должината на оние во другите метри. (извор: Енциклопедија Британика)

Од проза во драма

Транскрипцијата на прозниот текст (новела, новелета во овој случај) е операционализацијата при која нормативот на прозниот дискурс се транскрибира во драмски текст, односно пасивниот (литерарен) текст наменет за читање станува дејствен текст наменет за изведба, драмски норматив. Оваа транскрипција на прозата во драма се остварува преку создавање драмски ситуации кои се изведени од прозната фабула, односно генерирање драмска напнатост од нарација-та на новелата. Остварена преку создавање атмосфери, звучни слики, дијалогизирање, полилогизирање и монолози, структурата на драмскиот текст ја проширува прозната фабула од која произлегува и во претставата создава автентичен сценски текст каде што новелата е само појдовна точка, идеја, рамка во која се развива драмското дејство. Автентичниот сценски текст на претставата „Без крв“ го користи прозниот наратив како полигон, вежбалница во која се артикулираат степените на драмската напнатост и биваат заокружени во целовитоста на драмската фабула, симулација на прозната фабула. Драмската фабула, која за свое прибежиште ја има новелата, претставува проширено прикажување на составот на собитија кои дејствуваат, зададен од авторот на новелата и транскрибиран во дејствен текст!

Од драма во корида

Дијалогот меѓу тореадорот и бикот, артикулиран во дијалог меѓу составот на собитија на претставата „Без крв“, отвора простор за толкување на опстанокот. Театарот се артикулира како корида преку сложен систем од постапки чиј центар е опстанокот: опстанокот како основен квалитатив на драмската ситуација од една страна и опстанокот како резултат во односот меѓу тореадорот и бикот. На овој начин, драмската ситуација пресликана во коридата се чита како автономен и автентичен тип дијалог во кој напнатоста на конфликтот има цел да предизвика катарза. Катарзата во коридата како театарски жанр, со сиот комплексен систем од односи и артикулација на тие односи, има свој јазик. Особеноста на овој јазик ја дава парадигмата на претставата „Без крв“. Токму оваа транскрипција на конфликтот ја раѓа оригиналноста на жанрот: **коридата како театарска форма/жанр**. Одличен пример за ова се лоцира и во текстот на изведбата кој авторски е (пре/до)пишан од страна на Секулов врз оригиналот на Барико:

„**ПЕЈАЧОТ**: Дами и господа, изгубив дваесет години од мојот живот во залуден обид да станам тореадор. Сонував да бидам облечен во **traje de luces**, облека од светлина: наметка, кратко сако, елек, тесни панталони до колена од свила и сатен, украсени со мониста и извезени во злато. Сакав да бидам еластичен како јагула. Брз како молња. Смртоносен како змија. Заводлив, но невин. Невин, но опасен. Опасен, но славен.

Знам што мислите! Дека мојата цел биле аплаузите, воодушевувањето, оваците, шума од бели шамивчиња... Ништо од наведеното не беше важно за мене. Временската слава на живите не ме интересираше. Ме привлекуваше вечната слава на мртвите. Сакав да умрам среде арената. Да ме изнесат свечено, со почести и фанфари. Смртта секогаш е поубава од преживувањето. Со таа одлука излегов на мојата прва корида.“

Од корида во касида

Сублимирајќи ја теоријата на Адам Талиб³, **касидата** (етимол.: намера) е родена во деветтиот век на Арапскиот Полуостров, како вид староарапска песна во уедначен метар, во обем од петнаесет до осумдесет стихови. Нејзиниот карактер е пофален, односно одреден како ода. Касидата се состои од три дела. Во првиот дел, наречен насиб – во тонот на тажаленката поетот пее за сеќавањето, кое ја тематизира разделбата меѓу двајца. Вториот дел, наречен рахид е продолжение на сеќавањето, а поетот го пее додека јава на камила низ пустината, минувајќи низ различни опасности и искушенија. Третиот и последен дел (муфахара) е крајот на сеќавањето и поетот го пее во (себе)пофален тон.

Во претставата „Без крв“, касидата се реализира како изведбен жанр, поаѓајќи од дијалогот зададен во коридата како изведувачка форма. Во оваа смисла, сингуларитетот на касидата зададен од едниот пејач во оригиналната форма, станува плуралитет во сценското дејство, реализиран во видови и степени на драмска напнатост, сочинети во драмските ситуации кои ја обединуваат фабулата.

Фабулата на коридата, како и онаа на касидата, ги почитуваат основните елементи: имаат експозиција (првиот дел на касидата, насиб, кој соодветствува на воведувањето во перформативната кинестетика на коридата), заплет (соочувањата меѓу тореадорот и бикот во коридата и почетокот на патешествието на пејачот низ пустината), кулминација (високиот степен на напнатост во искушението на пејачот кое соодветствува со високиот степен на напнатост во соочувањето меѓу тореадорот и бикот), перипетија (пресвртната точка во односот меѓу тореадорот и бикот во корелација со искушението на патешествието на пејачот на касидата) и расплет (пофалната песна од касидата кој соодветствува со разврската на односот меѓу тореадорот и бикот, конечната одлука за живот или смрт).

На овој начин коридата се артикулира во формата на касидата во претставата „Без крв“, поимана како драма родена од проза, заокружувајќи ја автентичната хибридноста на тукушто родениот театарски жанр.

³ Talib, Adam, Qasida poetry, a word unto itself, Durham university, 2019.

За романот на Алесандро Барико, накусо

Од крвава одмазда до бескрвно помирување, новелата „Без крв“ од современиот италијански писател Алесандро Барико раскажува потресна приказна за трансформацијата на омразата во љубов, во неименувана земја и во неодредено време.

„Без крв“ започнува со шокантен чин на насилство - убиство на маж и неговото семејство. Само ќерката Нина преживува, благодарение на извонредниот чин на милост на еден од напаѓачите. Нина има само четири години.

Неколку децении подоцна Нина го лови последниот од убијците на нејзиното семејство, човекот кој бил нејзиниот спасител. Нивната средба носи длабока преоценка на нивните животи и на она што се случило во таа кобна ноќ, повеќе од половина век претходно.

Неверојатно визуелна и незаборавно тажна, „Без крв“ е прогонувачка книга за штетата и копнежот, сеќавањето и простувањето. За тоа што значи да се биде човек, на најосновното ниво.

Текстот на изведбата: адаптацијата на романот и сценскиот текст

Авторската адаптација на романот „Без крв“ подразбира интервенции од два вида. Првата се однесува на секвенционирање на романот во сцени кои



Васил Зафирчев како Стариот Тито и Маргита Гошева како Нина

хронолошки ја следат фабулата зададена во новелата. Втората се однесува на монтирање авторски сцени и собитија во постоечкиот сценослед, односно проширување, расветлување на атопичните/густите места во текстот преку оригиналната оптика на драматургот. Во оваа смисла, фабулата на Барико се пре(до)пишува во автентичноста на жанрот – коридата како театарска претстава испеана во касида.

Следејќи ја формулата на касидата, драматургот воведува наратор/пејач кој ја раскажува/пее приказната презентирани од Барико. Функцијата на овој авторски карактер (уметничка инвенција на драматургот) е двојна во најмала рака: од една страна, овој лик ја раскажува приказната, а од другата – активно учествува во неа поврзувајќи ги фрагментите од времепросторот во кој се случува приказната, заедно со својата верна дружина – еден музичар (кој ја изведува музиката во живо) и една танчарка. Токму со помош на формулата на касидата, Александар Секулов ја гради авторската адаптација вметнувајќи „песна од три песни“ која го води гледачот низ структурата на претставата, односно на транскрибира прозната слика на Барико во сопствена поетска нарација, уште од самиот почеток – масакрот на фармата е транскрибиран/мигрира во поетски дискурс:

„ПЕЈАЧОТ: Замислете си полиња со 'рж. Жнеани полиња со 'рж. На крајот од летото. Многу е жешко. И во средината на полињата – една кука. Изгорена кука. Стрчи како црн нокт. На прагот ѝ стои едно дете. Тоа дете штотуку го видело својот ангел чувар како си заминува. Многу му се сака на детето да извика: „Ангелу... Ангелу...“ Но, не за да го врати ангелот назад, не, детето знае дека тоа е невозможно, туку за да му се заблагодари што бил со него. Да му ја подари својата бескрајна тага како дар. Да извика по неговата сенка што исчезнува во шумата. Само едно извикување!

Ангелу... каде ли одлета?

Ангелу, во житата ли умре?

Погледни нè со празните очи,

вети ни светли чуда,

дека не сме залудно минале

како сенки под празни небеса.“

Касидата која ја пее Пејачот во претставата „Без крв“ ја следи структурата наследена од староарапската литература: во првиот дел (насиб, воведна песна артикулирана на сцена) Пејачот ја воведува публиката во приказната, едновременно откривајќи го и сопствениот идентитет на поранешен (бесмртен) матадор. И токму на оваа линија се отвора комплексноста на жанрот: пејачот, поранешен матадор, во барот „Старата арена“ ја презентира приказната на Нина и

Тито, приказната на Доња Сол и Педро Кантос, приказната за одмаздата која се трансформира во љубовен чин.

Вториот дел од касидата (сценски артикулираниот рахид) го следи канонот: пејачот патува низ предизвиците на ликовите, низ нивната судбина (moira), согласно со фабулата наследена од Барико – во нејзината драматуршки проширена верзија – елементи на кулминацијата на драмското дејство. Третиот дел од касидата, оној што се однесува на перипетијата и расплетот, ја заокружува целовитоста на формата и ја потврдува тезата изведена на почетокот од текстот – изведбата станува проза транскрибирана во драма, артикулирана во корида, во канонот на касидата!

Интервенциите на драматургот по однос на текот на нарацијата се бројни: освен воведувањето на Пејачот како авторски лик, воведени се серија ситуации и ликови кои ја расветлуваат/прошируваат фабулата на Барико. Ова проширување е од толкав опсег што од оригиналот во симулакрумот оставено е само идејното рамниште и основните карактери кои го градат конфликтот. Во оваа смисла, авторската адаптација на драматургот во целост станува оригинален драмски текст кој почива само на елементи од фабулата претставена во новелата, што се поткрепува и со воведувањето (нови) ликови во приказната, како и со нивното меѓусебно агирање: безимени собитија со различни функции, секавања, илузии, надреални ситуации, ониристични конструкции и реминисцентни пасажи.

Поставена на ваков начин, драматургијата на претставата исцртува автентична траекторија која ја зајмува географијата на новелата и ја транскрибира во коридата и како и простор и како принцип, а ја изразува како (проширена) касида.

Задржувајќи го составот на собитијата од книгата на Барико и иницијалниот однос меѓу карактерите (семејството на Мануел Рока – Нина и синот, убијците – Салинас, Ел Гуре и Тито, грофот Торелавид, полумртвите во болницата на Рока, лудите во лудницата на Доња Сол итн.), текстот на изведбата ја супституира нарацијата (прозниот пејзаж, елементите на дијалогот во прозата) со активен текст кој ја следи фабулата од изворникот и едновременно ги расветлува нејзините темни/атопични/густи, скриени места. Оваа постапка, всушност, ја потврдува „отпорноста“ на Аристотеловиот модел на театарот, односно – ја утврдува неговата точност во поимањето на изведбата како цело и заокружено дејство (Аристотел, 1979: 26)

Режисерските постапки

Постдрамските театарски форми⁴ во себе обединуваат спектри од техники и технологии со кои терминот текст се проширува од неговото примарно (линг-

вистичко) значење во комплексноста на терминот текст како особена сценска семантика. Тоа е, всушност, и една од генералните одлики на постдрамските театарски форми: тие кокетираат со жанровите со цел да се изнајдат себеси како автентичност. Хибридноста е нивна главна одлика – како принцип на кршење на канонот на драмата во неговата усвоена, стандардна, класична смисла. Конструирањето на текстот (во наведената, проширена смисла) во постдрамските театарски форми изискува низа постапки кои се синтетизираат во режисерската партитура, што во овој случај се рефлектира во автентичноста на жанрот во кој изведбата е артикулирана: коридата како театарски жанр. Вниманието го привлекува главниот тип текст на изведбата: мизансцената и неговите особености, издвоени во: **мизансцената на коридата како театарски жанр, монтажата на карактерите во времето просторот и дејството на коридата, генерирањето звучни слики на коридата изведена како касида, перформативната кинестетика на коридата како театарски жанр и создавањето микромизансцени во актерската изведба**. Во оваа смисла, Леман потенцира: Во постдрамските театарски форми текстот што се (и кога се) поставува на сцена се сфаќа само како уште еден рамноправен составен дел на една гестичка, музичка и визуелна целина. Јазот меѓу дискурсот на текстот и дискурсот на театарот може да се отвори сè до отворено изложување на дискрепанцата, дури и престанување на нивниот однос (Lehmann: 58).

Доминантна режисерска постапка е **транскрипцијата перформативната кинестетика на коридата во драмско/сценско дејство** и истата се остварува преку неколку механизми. Првиот се однесува на пренос на перформативната кинестетика со која се карактеризира коридата и која произлегува од односот (дијалогот, конфликтот) меѓу бикот и матадорот во сценско дејство. Особеноста на дејствениот систем на коридата станува дијалог меѓу лица што дејствуваат во претставата/ постдрамската форма „Без крв“, следејќи ги сите елементи кои ја овозможуваат напнатоста која кулминира во опстанокот, кој, пак, ја овозможува, *per definitionem*, драмската ситуација! Во оваа смисла, режисерската постапка на транскрипција на еден жанр во друг се детерминира како уметнички процес во кој елементите на системот на коридата стануваат систем на сценската изведба и обратно, со што се формира исклучително автентичен систем од асоцијации кој резонира меѓу обете форми.

Режисерската постапка за операционализација со **сценското/ драмското/театарското време** е изведена преку градење ликови од страна на различни (по возраст) актери. Така, ликот на Нина го играат три актерки: Нина, девојчето, Доња Сол, жената (Патриција Пундева) и Нина, возрасната жена (Маргита Гошева). Ликот на Тито го играат двајца актери – младиот и стариот Тито. На овој начин режисерскиот ракопис ги поврзува трите времиња – две минати (предминато и минато) и сегашно во целовитоста на изведбата. Трите времиња низ претставата се испреплетуваат меѓусебно, со што претставата го напушта концептот за линеарноста на времето и станува отклон од хронолошкиот тек на времето.

⁴ Свкупниот вокабулар на постдрамските театарски форми исцрпен е од студијата на Леман.

Перформативната кинестетика има цел да создаде систем од движења кој резонира со коридата преку кореографски решенија што во себе кодираат елементи од шпанските танци, како блиски по образ со коридата, припаѓајќи на иста географија. На овој начин, **мизансцената во изведбата се типизира преку кореографските решенија кои го обликуваат, во колизија со микромизансцената која ја карактеризира изведбата.**

Кореографските решенија имаат функција и на спојници меѓу сцените и на акценти во самите сцени. Во оваа смисла, а во корелација со коридата, перформативната кинестетика на изведбата создава образи (семантички целини) кои го заокружуваат естетичкото рамниште на хибридниот жанр – коридата како театарска/сценска форма.

Микромизансцената⁵, во колизија со мизансцената која е транскрипција на драмата во корида, ја создава севкупната сценска динамика. Микромизансцената, генерално карактеристичен за филмскиот кадар, инсистира на тип статичност во која се еманира емоција. На овој начин се добива целиот запис на дејствените амплитуди кои го чинат ритамот на претставата, односно динамиката на сценското дејство.

Во претставата „Без крв“, актерската игра ја истражува **мултидимензионалноста на идентитетите**. Ликовите не се статични, туку ги носат **различни состојби и ги еманираат**, кои рефлектираат трансформации и променливи асоцијации. Ликот на Тито, кој се игра од два актери – млад и стар, исто така ги изразува континуираните **промени на идентитетот во различни историски периоди**, без да се води по линеарен начин на раскажување.

Актерската игра овде бара од актерите не само да играат емоции туку и да **влезат во слоевитите значења** кои произлегуваат од различни времиња и околности. Исто така, играњето на две верзии на ист лик во истото сценско дејство бара **чиста контролираност и себесвесност на актерот**, како и способност за **генерација на контрастни психолошки одговори**.

Дијалог, конфликт

Во „Без крв“, **дијалогот меѓу актерите** не е само разговор, туку е пречистен во **физички и емоционални движења**, кои создаваат **визуелни и звучни слики** што ја комплицираат традиционалната претстава за зборот како основен медиум за комуникација. Многу од **дијалозите** се претворени во **телесни активности**, при што актерите користат **физички контакт и интензивна емоционална вклученост** за да го истражат конфликтот на темите на **живот и смрт, страдање и помирување**.

⁵ Иако е доминантно карактеристична за филмскиот кадар, микромизансцената во претставата има функција на доделување на нијансите на ликовите, секој од нив во својата онтологија.

Режисерскиот концепт на актерската игра во претставата е темелно врзан за **интерпретацијата на текстот и контекстот** во постдрамскиот театарски простор. Актерите мора да се потпрат на **физичката кинестетика, емотивната еволуција и мултидимензионалноста на ликовите**, а нивната игра не се сведува само на интуитивен акт туку и на **постојано истражување на просторот на идентитетот, времето и приказната**. Ова создава уникатен **театарски израз** кој ги изразува не само драмските напнатости туку и философските димензии на претставата.

Аудиовизуелното обликување на изведбата

Аудиовизуелната семантика го следи кодот на прозата: презентира засебна логика надвор од просторни и временски одредници и е еден од маркерите на хибридниот жанр.

Просторот е осмислен како корида според архитектурата на коридата, во чија внатрешност е сместен поливалентен простор: корида, бар, арена, интимна соба. Со просторот доминира масивен, златен бик во чиј stomак е издлабена длапка – асоцијација со Сицилијанскиот бик (бикот на Фаларис) како автентичен механизам за мачење. Овој златен бик кој е во фокусот на сцената, како и самиот сценски простор, е поливалентен: од божество, преку утроба, до интимен/љубовен простор во кој се случува бескрвното помирување.



Константин Еленков како Пеачот

Во вака детерминираниот сценски простор, сместена е костимографија која на ист начин резонира со коридата, користејќи елементи и костими од шпанското поднебје – од стандарден матадорски костим (traje de luces) до костими кои асоцираат со шпанските традиционални облици, како и современи костими и фрагменти од историски костими кои се во функција на сепарацијата на трите театарски времиња во единството на изведбата.

Музичката драматургија почива на касидата, во нејзина авторски проширена форма. Имено, музичката драматургија има најмалку двојна функција: го подражава дејството и креира атмосфери. Во првата смисла, троделниот канон на касидата се реализира во три главни сонгови во претставата (насиб, рахид, мухафара), а во втората смисла – звучното обликување има функција на аудиознак кој е и описен и акцелеративен. Свкупната сонорност на изведбата, изведена од природни звуци родени во процесот на создавањето на претставата, во голем дел се изведува во живо, што повторно создава асоцијација со начинот на кој се изведува касидата.

Во процесот на креирање на претставата, соработката меѓу композиторот и режисерот е од исклучително значење не само затоа што музиката се изведува во живо, туку затоа што истата е клучна во градењето на мизансцената, тип гориво кое ја води режисерската визија во нејзината целина.

Бескрвното помирување како политички чин

Потеклото на театарот во институционална смисла е политички чин, случен во Античка Атина, благодарение на Перикле. Од тој миг, па наваму, невозможно е да се зборува за театарот надвор од неговата политичка амблемација. Во оваа смисла, претставата „Без крв“ се исчитува како политички чин на помирување меѓу две спротивставени страни, два фронта на војната, два поларитети, две крајности.

Дијана Добрева, SUI GENERIS

Претставата „Без крв“ ја истражува и ја реинтерпретира драматургијата на коридата, односно **бикоборската драматургија**, која не само што се поигрува со традиционалните форми на наратија туку и ги расфрла границите на класичните театрални стратегии. Тие стратегии се преточени во едно уникатно искуство, кое ја комбинира физичката интензивност на коридата со **перформативната кинестетика**, изградена преку **телесна изведба** и **емоционален конфликт**. Овој спектакуларен пристап го трансформира коридата во театарска форма која генерира не само визуелни и аудиовизуелни слики, туку и длабоки философски и културолошки значења.

Во оваа контекстуална трансформација, режисерскиот концепт на актерската игра, комбиниран со иновациите во **просторната** и **во костимографската** кон-

фигурација, формира хибридна изведба која ја надминува класичната драмска структура. Изведбата не само што ја истражува борбата меѓу животот и смртта, туку го преиспитува и значењето на **идентитетот, времето и телото** во постдрамската естетика. Оваа драматургија, преку својата **естетска и концептуална комплексност**, ни ги претставува ликовите како многу повеќе од едноставни наративни фигури; тие стануваат **платформи за мултидимензионално истражување** на различни временски и емоционални слоеви.

И додека бикоборската драматургија претставува жариште на храброст, конфликт и страдање, **Дијана Добрева**, како автор и режисер, ја доведува оваа концептуална фузија до своето **SUI GENERIS суштествување**. Не само што го поместува театарот во нови, експериментални правци, туку и истовремено го чува, но и го модифицира, духот на класичната драма и коридата. „Без крв“ е пример на изведба која претставува нова фаза во **постдрамската театарска форма**, каде што телесното изразување, музиката и визуелните елементи се усогласени во едно ново, **интегрирано театарско искуство**, кое ја дотера до екстрими **интерпретацијата на традиционалните форми** на сцена.

Појавата на **Дијана Добрева** е светилник во современата европска режија, која не само што ги истражува класичните архетипи, туку и ги трансформира нивните семантички слоеви, додавајќи им нови димензии. Добрева, како режисерка, има уникатен начин на кој ги поврзува митовите и архетипите со современата проблематика (го контекстуализира митскиот времепростор и митската мисла во контекстот на кој алудира изведбата!), што го прави нејзиното театарско изразување истовремено апстрактно и конкретно. Архетипите што ги користи во нејзините претстави – од митолошките фигури до литерарните јунаци – играат клучна улога во обликувањето на нејзините поетики и театарски форми. Специфичниот начин на кој ги претставува овие архетипи во нејзините претстави создава **моќна и многуслојна драмска реалност**, која се движи од приватните, интимни размислувања до универзалните теми.

Основниот квалитативен елемент во драмската ситуација во „Без крв“ е концептот на опстанокот, кој се формира како клучен двигател на наратијата и на драмската структура. Во контекст на коридата, опстанокот не е само физичка победа, туку е и емоционално и морално испитување на ликовите, на нивната издржливост и на нивната способност да се соочат со неизбежноста – оној кој еднаш те спасил, може да те спаси засекогаш!

Библиографија:

- Аристотел, За поетиката, превел Михаил Петрушевски, Скопје: Култура, 1990.
Димоски, Сапо, Ресемантизација на митемите во постдрамските форми на театарот, ФДУ, УКИМ, 2019 (е-верзија)
Секулов, Александар, Без крв (авторска адаптација), од личниот архив на авторот, е-верзија
Encyclopedia Britannica, online edition (пристапено на 13.6.2025).
Bariko, Alesandro, Bez krvi, Narodna knjiga Alfa, 2002
Lehmann, Hans-Thies. Postdramsko kazalište. Beograd/Zagreb: CDU/TkH, 2004.
Pavis, Patrice. Pojmovnik teatra. Превел J. Rajak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004.
Talib, Adam, Qasida poetry, a word unto itself, Durham university, 2019
Švacov, Vladan. Temelji dramaturgije. Zagreb: Školska knjiga, 1976.

Елизабет Колевска

МИГРАЦИЈАТА И МОБИЛНОСТА – НАЧИН ЗА НОВИ ТАНЦОВИ И ЕДУКАТИВНИ ПРИОДИ



UDK 793.32:314.15

Апстракт:

Историски погледнато миграцијата е променлив бран кој секогаш наоѓал нови текови низ различни тла и површини. Од денешен аспект, европските градови и метрополи стануваат се повеќе и повеќе мешовити по својата структура. Оваа културна и етничка разноликост неизбежно се рефлектира и врз полето на уметноста. Културната инклузија е долготраен процес, но овој пат нема да ги разгледуваме негативните аспекти и пропусти во нејзината проекција, туку се она што е досега заложено, увидено и прифатено. Миграцијата полека, но сигурно започнува да ги менува танцовите и кореографските модели, а со тоа и уметничката (танцовата) едукација. Мобилноста помага во директното дегустирање на уметничките добра, во процесот на споделување и вклучување знаења и искуства. Понудувачот и дегустаторите стануваат се повеќе храбри и желни за доближување на светот до сцената. Британската танцова сцена е една од најинклузивните танцови сцени, со уметници како Акрам Кан, Сиди Ларби Шеркауи, Шобана Џејасинг, Хофеш Шектер, Јасмин Вардимон и многу други имиња чии корени се поврзани со различни поднебја, а тоа е воочливо и преку нивната креативна дејност. Пласираат нови форми и перспективи, како танцово, така и едукативно. Нивните креативни принципи ни го доближуваат светот, не сретнуваат со различностите и сличностите

кои ги поседуваме, унифицирани преку чистата танцова изразност. Ја збогатуваат палетата на танцови форми, спојувајќи ја традицијата со современието. Нудат современи танцови концепти, но не го забораваат идентитетот. Идентитет кој е важен за индивидуализирање и надоградба. Ова е пример кој може да биде искористен за развивање инклузивни стратегии и перспективи во уметничкиот едукативен процес. А мобилноста е уште една перспектива која ги прави овие аспекти подостапни, со тенденција за нивно ширење и развивање.

Клучни зборови: танц, миграција, мобилност, инклузија, култура

Вовед

Врската помеѓу интердисциплинарните полиња на танцовите студии и миграцијата како теорија и метод за разбирање на индивидуалното и масовното човеково движење, се повеќе се засилува, што нуди основа за аналитички истражувања и проучувања на нивните параметри, рефлексии и конекции. Од аспект на миграцијата и нејзините многубројни причини – теритојални војни, азил, религиска или политичка окупација, повеќе платена работна сила, таа се повеќе се вкоренува во егзистенционалните структури, правејќи промени во сите нејзини слоеви, а по секако и во уметноста, во случајот танцот. Важно е да се разгледа и да се направи концептуализација на филозофската и практичната страна од овие две сфери на изучување и да се согледа на кој начин миграцијата го обликува танцот и неговата рецептивност.

Но во танцот, миграцијата не е феномен кој што се поврзува со модерното време. Поради многубројни причини уметниците отсекогаш биле номадски или патувачки луѓе.

Миграцијата во класиката и почетните модерни танцови форми

Едно од првите миграциски танцови движења се гледа во работниот процес на еден од најзначајните и први танцови теоретичари и кореографи – Жан Жорж Новер [Jean Georges Noverre].¹ Во потрага по нови изразности, публика, танчери, простори и нови искуства, тој патува низ речиси цела Европа, креирајќи ја својата теориско-истражувачка дејност. Генерација подоцна, балерините од романтичниот период Марија Таљони [Marie Taglioni], Фани Еслер [Fanny Elsler] и Фани Черито [Fanny Cerrito] движеле онаму каде аплаузот од публиката или финансиите ги водеа.

Крајот на 19-ти и раните почетоците на 20-тот век кои ја истражуваат новата движечка форма, започнуваат да го третираат „туѓото“ во танцот. Навраќањето кон грчката естетика се забележува низ делата на Исидора Данкан [Isidora Duncan], а исто така и низ хероизираното возвишено машко тело на Тед Шоун [Ted Shawn]. Додека пак, Рут Сен Дени [Ruth Saint Denis] го чествува источниот индиски танц прикажувајќи буквално, не толку концептуално, естетско пресликување. Тие преку изразни и естетски знаци зборуваат за „туѓото“ и го доближуваат до американската публика, правејќи го подостапно, поблиско и прифатливо. Лој Фулер [Loie Fuller] пак, во потрага по заработувачка, како и Данкан, од Америка уметнички се пласирала во Европа со своите атрактивни мултимедијални перформанси. Со новитетите што ги внесува на сцената како светла во боја и рефлексивна, таа станува инспирација за други уметници и креативни работници како архитекти, дизајнери и сл.

¹ Jean Georges Noverre (1727 – 1810)

Зборувајќи од историскиот поглед на танцот од 20-тиот век, се воочува врска-та помеѓу демографјата и кореографијата, како и импактот на имиграцијата врз почетоците на создавањето на модерниот танц во САД. За тоа сведочат кореографите Хозе Лимон [Jose Limon], Рудолф Фон Лабан [Rudolf von Laban], Хања Холм [Hanya Holm], Џорџ Баланшин [George Balanchine].

Покрај танчерот и кореограф Хозе Лимон успеваме да ја видиме низ танцот мексиканската традиција, која станува негова тематска одлика во кореографијата. Неговите дела зборуваат за расата, етнитетот и би-националноста. Делата „Danzas Mexicanas“ од 1939 година и „La Malinche“ од 1949 година, се репрезенти на овој негов тематски сегмент. Во „Danzas Mexicanas“, или оригиналното првично име „Murals of Mexico“, тој прикажува серија од пет сола низ кои ја опишува мексиканската историја, земјата и луѓето. Прикажува сцени од шпанската колонизација и отпорот на мексиканскиот народ, односно ги илустрира деструкцијата, искупувањето, триумфот и очајот присутни во целиот период. Подоцна, во својот мемоар вели: „Суровата, херојска и во исто време убава приказна од мојата родна земја, долго време за мене претставуваше единствена фасцинација.“ (Лимон, 2001, стр. 90–91)

Уметничко и творечко засилување на Лимон како кореограф, претставува и анти-мексиканското движење во САД во периодот на „големата депресија“, односно во 30-тите години на 20-ти век. Голем број на мексикански жители, биле принудени да ја напуштат Америка поради расистичкото верување дека ги користат ресурсите и работните позиции на белите американци, афектирани од економската репресија. Од денешен аспект, еден век подоцна, повторно се сетнуваме со ехото на ваквата анти-емигрантска и расистичка политика. Кон-традикторноста се воочува во истовременото романтизирање и восхитување на мексиканската уметност која доаѓа од одредени уметници, а масата на обични луѓе била присилена да напушти, посочувајќи ги нивните тела за „туѓи“ или „други“. Во овој период Лимон останува еден од ликовите во областа на уметноста кој успеал да се задржи на американското тло, имајќи простор да презентира бели и обоени фигури на сцената, преку што всушност се пресликува себеси како „мешан“ („полуобоеан“) изведувач и кореограф, идентитет за чие прифаќање достигнува токму во овој период, отворајќи понатамошни можности за идентификување со истиот. Во делото „La Malinche“, тој зборува за моќната фигура од мексиканската историја и митологија Dona Marina Malintzin, која била повеќеслојна личност. Таа била билингвална личност која преговарала и преведувала помагајќи му на мексиканскиот народ, но истовремено и љубовница на шпанскиот војсководец Хернан Кортес. Освен историски приказ, се смета дека делото повторно го прикажува неговиот слоевит идентитет.

Лабан, најпознатиот танцов теоретичар, е познат по својот номадски живот кој претставувал негов начин на поврзување со природата, а воедно и истражување на движењето низ неа. Минува низ европските земји – Франција, Австрија,

Германија, Италија, Швејцарија, Англија. Наскаде остава трага од своите аналитички приод кон движењето, кој има многубројни следбеници.

Хања Холм пак, успева да го пренесе германскиот танцов експресионизам и неговата концептуалност, на тло на Америка. Нејзините учења од Мери Вигман, наидуваат на потешкотии во прифаќањата во стандардизираниот преестетизиран американски свет. Прикажувањето на женското тело не само како објект на адмирација е процес кој се интензивира во 20-тиот век, бегаме од романтизирањето на истото во 19-тиот, но и пресекувајќи ја тенденцијата наложена од Холивудската продукција за „естетските вредности“.

Џорџ Баланшин, кој се смета за „таткото на американскиот балет“, емигрира од Советската Унија, низ Западна Европа, стигнувајќи и задржувајќи се во САД. Не само што го увезува балетот во Америка, туку ја основа и една од најпознатите светски балетски компании „Њујорк Сити Балет“. Успева да ги донесе балетите од својата компанија во Русија, но и Болшој и Киров театрите во Њујорк во периодот помеѓу 1960-70 години. Со својата работа станува значаен културен амбасадор.

Миграцијата како дел од современиот танц

Реконфигурацијата од историските миграциски движења гради нови приоди и концепти и во структурата на современиот танц и современата кореографија. Меѓу оние кореографи кои се вбројуваат во оваа рамка се Вилијам Форсајт [William Forsythe], Саша Валц [Sasha Waltz], Акрам Кан [Akram Khan], Хофеш Шектер [Hofesh Shechter], Шобана Џејасинг [Shobana Jeyasingh], Јасмин Вардимон [Jasmine Vardimon], Сиди Ларби Шеркауи [Sidi Larbi Sherkaoui] и други.

Вилијам Форсајт, својата миграциска транзиција ја прави од Америка кон стариот континент. Тој од Америка доаѓа во Европа, најдолго лоцирајќи се во Франкфурт, Германија. Она што американското општество веќе во 20-тиот век го прави, односно негувањето на новите форми и тенденција на прекршување на крутите класични стеги, тој го постигнува преку својата уште поинвентивна и современа изразност и балетски јазик. За него концептот на „миграција“ не претставува само буквално човеково придвижување, туку метафора за движењето и трансформацијата на идеите, телата, па дури и анатомските структури во танцов контекст. Неговите дела често вклучуваат деконструкција и реконструкција на балетскиот вокабулар, создавајќи динамични промени и реорганизација на веќе заложените форми. За себе вели дека е предизвикувачки да комбинира „познати“ елементи на „непознати“ начини. Миграцијата во оваа смисла го доведува и до неговиот интердисциплинарен пристап во кој често прави соработки со други дисциплини и прикажување на танцот преку истражувања низ други полиња. Миграцијата за него е и движење низ сценскиот простор, кое само по себе може да биде променливо и транзитивно.

Саша Валц е една од најпознатите германски танчери, кореографи и режисери на танцови опери. Во 1993 година таа ја создава својата компанија „Саша Валц и гости“. Името потекнува од тоа дека таа не работи сама, туку во интеракција со други. Уште од почетоките таа сакала да создаде структура која ќе е постојано движечка. Компанијата претставува мрежа на танчери од различни националности, религии и слично, кои се собираат заедно во одредено време со цел да реализираат заеднички проект. Иницијативата на Валц е да соединат различни луѓе од сферата, без да ги обврзува на постојано присуство, туку напротив, секој да ја има слободата да се исражува себеси и светот. Повеќе од 150 уметници од различни области и од различни земји, настапуваат во ваквите проекти за компанијата со преку 30 продукции. И покрај различностите, овие уметници ја имаат заедничката цел за создавање уметност. Ваков значаен проект е инсталацијата „Insideout“ промовирана во Грац, Австрија во 2003 година.

Кореографиите на Акрам Кан, исто така движат низ наративите за домот и идентитетот. Изразното пресликување, од една страна го прави преку комбинацијата на катак² со современ танц, а од друга страна и наративно.

Зборувајќи за чувството на припадност и пронаоѓањето на својот идентитет, тој вели:

„Доминира во мојата работа. Се што сум направил се однесува на идентитетот. Независно дали на идентитетот на момче или маж. Или пак идентитетот на обоен човек, или Евреин или Муслиман. Се однесува на полот, родот. Користам одредени теми за рефлексija, теми кои се огледало кое ќе ги одбие и ќе запраша за правецот: правецот што го имам зависно кон кој агол на својот идентитет сум заинтересиран, неависно дали е тоа расата, или пак државата, или сексуалноста, или границите. Но најмногу се однесува на XENOS.“ (Khan, 2018: p. 64).

„Xenos“ е збор кој потекнува од грчкиот јазик и значи „странец/туѓинец“. Воедно е и име на дело на Кан. Изборот на овој наслов не е случаен, бидејќи самиот тој смета дека е од огромно значење за неговата работа, но и со голема важност за моменталната политичка клима.

„Се однесува на тоа да бидеш туѓинец: туѓинец во своето сопствено тело, во својот дом, на игралиштето, туѓинец помеѓу своите пријатели и во својата сопствена земја, во светот во кој што си. Мислам дека сите сме туѓинци моментално.“ (Bohm-Duchen, 2018)

Својата припадност тој ја бара помеѓу две земји, Бангладеш од каде што потекнува и Англија (Лондон) каде што е лоциран и израснат. Чувството на поместување и центрирање го поврзува и со центрирањето на своето тело, оската која неможеме да ја загубиме и телото како единствен дом на кој му припаѓаме.

Друг кореограф кој успева да го изгради и презентира своето уметничковидување во Лондон, е Хофеш Шектер. Роден во Израел, тој има длабока врска со

миграцијата и нејзиниот импакт во танцовата сфера. Токму поради тоа, неговата компанија Hofesh Shechter Dance Company ги пресликува глобалните текови преку својата мешовита структура и интернационални соработки. Неговите дела често зборуваат за темите како конфликти (лични и социјални) и човековите искуства, црпејќи инспирација од својата позадина и различните влијанија со кои се има здобиено. Освен со привлекувањето на танчери од различни точки во светот, како глобализациско движење, тој го унифицира тлото и преку публиката која ја привлекува, публика која патува за да ги посети неговите изведби, што зборува за мобилноста и олеснетиот достап до медиумите и уметноста.

Уште една израелска кореографка, стационирана во Лондон – Јасмин Вардимон, е позната по својата предизвикувачка, слоевита работа која деликатно опфаќа социјални и политички теми. Низ своите дела зборува за бездомноста, слободата, па дури и судскиот систем. Нејзината компанија работи со интернационални танчери и покрај тоа што друг општествено-политички феномен, прави потешкотии во овој тек. „Post-Brexit“ климата на полуостровот го отежнува доаѓањето на странските танчери, но и покрај предизвиците Вардимон се обидува да изгради свесност кај публиката, да едуцира и да направи промена. Нејзиниот татко, водел театар во Израел и создавал дела кои биле режирани и пишувани од израелци и палестинци.

Vardimon, J. (н.д.) „Целеше да создава мостови преку уметноста.. и да ја покаже гледната точка од другата страна“. [Интернет]. People of Theatre. Достапно на: <https://www.peopleoftheatre.com/interviews/an-interview-with-choreographer-jasmin-vardimon> [Пристапено: 2 јули 2025]. Со своето дело „ALICE“, прв пат изведено на сцена во 2022 година, таа директно посочува на миграцијата. „Алис е имигрантка. Таа чекори по различна земја. Не ги знае правилата, ниту пак правилникот. Се прашува за нив. И се чувствува недобредојдена.“ [Интернет]. People of Theatre. Достапно на: <https://www.peopleoftheatre.com/interviews/an-interview-with-choreographer-jasmin-vardimon> [Пристапено: 2 јули 2025].

За мешовитите културни конекции во секојдневниот Британски живот, зборува и кореографката Шобана Џејасинг. Таа истражува мултикултурни прашања поврзани со личниот идентитет, односите и моќта на културното наследство. Нејзиниот танцов стил е базиран врз основите на индиска традиционална форма на танцување – Баратанатијан. Нејзиното творештво се смета дека поседува космополитска дијаспорна етсетика која минува низ историските индиски бази, обликувана низ нејзината лична матрица на креација. Често зборува за својот патувачки, миграторски идентитет, кој е мобилен, променлив и со мултивокален концепт. Со тоа, укажува за културниот идентитет и богатство, кои денес се мешавина од повеќе истории, култури и јазици и градат една нова хибридна кореографската сфера.

² Класична индиска танцова форма

Белгиско-мароканскиот кореограф Сиди Ларби Шеркауи дебитира на европските сцени во почетокот на милениумот. Неговите дела се сметаат за култни во генерацијата на уметници кои се развиваат помеѓу (танц) културите. Тој алутира на повеќеслојниот идентитет и го проблематизира поимот да бидеш „втора генерација емигрант“. Развива сценски вокабулар кој користи хетероглосија³ и туѓи јазици за повеќе инклузија. Различните јазици кои се презентирани во неговите дела, не се преведени. Ова може да биде прикажано преку говор или музика. Се обидува да рефлектира ликови од публиката со идентитетска компелкност, односно луѓе кои лутаат помеѓу повеќе културни позадини. „Babel 7.16“ е дело инспирирано од бибијската приказна за кулата на Бабел, која е директно поврзана со јазикот, комуникацијата и дисперзирањето на луѓето низ различни територии. „Sutra“ е друго негово дело, кое вклучува шаолин монаси, ги истражува темите на изолација и осаменост во туѓа земја, резонирајќи ги со современите проблеми на бегалците и емигрантите. „Tempus Fugit“ е дело фокусирано на миграцијата на птици и луѓе, поврзувајќи ги со времето, гравитацијата и цикличната природа на движење. Неговата кореографија е акт на социјално коментирање, кое користи тело и движење за истражување на комплексноста на миграцијата, идентитетот и културната интеракција во глобализираниот свет.

Влијание на миграцијата во танцот

Преку сите овие примери, ги согледуваме влијанијата на миграцијата и мобилноста врз танцот, историски и современо, нагласувајќи го нивниот ефект врз поединечни танчари, заедници и глобалниот танцов екосистем. Во денешниот глобализиран свет, полето на танцот претставува динамичен простор каде мобилноста не значи само географско движење, туку и културна размена, економска можност и уметничка иновација. Сублимирано, можеме да кажеме дека миграцијата и мобилноста им овозможуваат на кореографите да се запознаат со различни културни традиции, естетики и техники. Тоа води до хибридни танцови форми кои комбинираат класични, традиционални и современи стилови (пр. комбинирањето на индискиот баратанатијан со современ танц од страна на Шобана Џејасинг или спојувањето на каток со современ танцов израз кај кореографот Акрам Кан). Истовремено, ни дава можност да чуеме и видиме повеќе за културата, традицијата и исотријата на одреден народ (Хозе Лимон со темите од мексиканската традиција). Се прави пренос на одредени тенденции, правци или стилови кои се непознати во дадена средина (Хања Холм со експресиоистичкиот танцов стил во Америка). Миграцијата често е причина за создавање нови заедници и мрежи. Танчерите кои се селат во други земји стануваат амбасадори на својата култура, ги пренесуваат традициите, ритуалите и движењата во нови контексти. Преку нивното присуство, публиката има можност да се

сретне со различни културни изрази кои инаку би им биле недостапни. На тој начин, танцот станува средство за градење мостови меѓу народите и за рушење на културните бариери.

Во современиот контекст, мобилноста на танчерите и кореографите е длабоко поврзана со можноста за размена и соработка. Фестивалите, резиденциите и меѓународните проекти овозможуваат танчерите да патуваат, да учат нови техники и да создаваат хибридни форми на изразување. На тој начин, танцот станува средство за интеркултурен дијалог и разбирање. Овие средби се извор на инспирација и поттикнуваат креативни процеси кои ретко би се случиле во изолирана средина. Многу танцови претстави и кореографии создадени и потекнати од овие средби носат моќни пораки за заедништво, слобода и почитување на разликоста. Светот станува едно отворено поле за истражувања, практични и теоретски, со голема достапност до информации, лесна транзитност и едноставни начини за дегустација на уметноста.

Во дигиталната ера, мобилноста добива и ново значење. Денес, танчерите можат да соработуваат онлајн, да учат и да споделуваат преку платформи кои ги надминуваат географските ограничувања. Многубројни фестивали, резиденции, конференции веќе комбинираат физичко и дигитално присуство, овозможувајќи уште поголема достапност и интеркултурна размена. Ова ја прави уметноста достапна, демократска и поотворена кон светот.

Во современиот глобализиран свет, темите за танцот, миграцијата и мобилноста се нераскинливо поврзани и претставуваат клучни точки за разбирање на културната динамика, индивидуалниот и колективниот идентитет и транснационалните процеси што ги обликуваат уметноста и општеството. Танцот не е само уметничка форма, туку и средство за комуникација, интеграција и адаптација на мигрантските заедници во нови културни контексти.

Танцот често функционира како простор каде телото станува медиум за изразување на искуствата поврзани со преселувањето, загубата и повторното градење и создавање на припадност. Мобилноста на луѓето неизбежно носи и мобилност на движењата, стиловите и кореографските практики, што резултира со хибридни форми кои сведочат за културна размена и трансформација. Преку миграцијата, традиционалните танци се прилагодуваат на нови општества, понекогаш добиваат нови значења или стануваат мост помеѓу старата и новата татковина.

Заклучок

Сето ова укажува дека танцот има двојна улога во миграцијата: од една страна е начин за зачувување на културното наследство и колективната меморија, а од друга страна претставува средство за иновација и интеркултурален дијалог.

³ Постојење на две или повеќе изразени гледни точки во даден текст или уметничко дело

Танцовите практики често се користат за одржување на културниот идентитет во дијаспората и за пренесување на традициите на новите генерации, кои преку танцот ја обновуваат врската со местото на потекло.

Од социолошка перспектива, танцот може да се сфати и како алатка за социјална интеграција. На пример, во урбани средини, мултикултурните танцови сцени придонесуваат за меѓусебно запознавање на различни етнички групи, намалување на предрасудите и градење нови заеднички простори на креативност. Преку работилници, фестивали и перформанси, мигрантските уметници не само што ги афирмираат своите културни вредности, туку и активно учествуваат во креирање на современата културна сцена на земјата домаќин.

Оваа динамика се рефлектира и во танцовата едукација, која сè повеќе ги вклучува темите за интеркултурализам, телесна мобилност и миграциски идентитети во наставните програми. Денешните образовни институции за танц стануваат места каде што студентите имаат можност да истражуваат различни културни техники, да учат од мигрирани уметници и да развиваат сензибилитет за различноста. Танцовата едукација, со тоа, не се ограничува само на техничка обука, туку станува платформа за критичко промислување на прашања како културна припадност, прифаќање на различноста и етичко претставување на „другиот“. Овој пристап создава генерации на танчари и кореографи кои се свесни за општествениот контекст во кој творат и кои со својата работа придонесуваат за изградба на поинклузивни заедници.

Во заклучок, може да се потврди дека танцот, миграцијата и мобилноста се поврзани преку сложени мрежи на значења и практики кои постојано се развиваат. Тие го рефлектираат современиот свет во кој културите не се статични, туку флуидни и постојано во движење. Препознавањето на вредноста на танцот како жив доказ за миграциските студии и мобилноста на луѓето претставува важен чекор кон поттикнување на интеркултурната свест и почитување на различноста. Затоа, танцот треба да се разгледува не само како уметничка дисциплина, туку и како витален социјален и едукативен феномен што ни помага подобро да го разбереме светот што го споделуваме.

Библиографија

- Limón, J.** (2001) *José Limón: Недовршени мемоари*. Мидлтаун, Конектикат: Wesleyan University Press.
- Bohm-Duchen, B.** (2018) 'Домот беше во моето тело', *Contra*, Број 01, Displacement, 19 јануари, стр. 64.
- Bohm-Duchen, B.** (2018) 'Домот беше во моето тело', *Contra*, Број 01, Displacement, 19 јануари, стр. 65.
- Vardimon, J.** (н.д.) *Пораснав верувајќи дека преку театар и уметност можеме да откриеме повеќе перспективи, да изградиме свесност и да поттикнеме разбирање за другите*. [Интернет] People of Theatre. Достапно на: <https://www.peopleoftheatre.com/interviews/an-interview-with-choreographer-jasmin-var-dimon> [Пристапено на: 2 јули 2025].
- ResCen (н.д.) *Home Meets Home: Њу Делхи*. [Интернет] Достапно на: https://rescen.net/rwht/Shobana_Jeyasingh/HmH/delhi.html [Пристапено на: 2 јули 2025].
- Isacson, T.** (2025) 'Јасмин Вардимон: танцот е универзален јазик', *New Statesman*, 2 мај. [Интернет] Достапно на: <https://www.newstatesman.com/culture/theatre/2025/05/jasmin-var-dimon-dance-is-a-universal-language> [Пристапено на: 2 јули 2025].
- Akram Khan Company (н.д.) *Публикација 2*. [Интернет] Достапно на: <https://www.akramkhancompany.net/explore-archive/publication-2/> [Пристапено на: 2 јули 2025].
- Sadler's Wells** (б.д.). Teatar Sadler's Wells. Достапно на: <https://www.sadlerswells.com/> (Пристапено на: 2 јули 2025).

FOR THE ELEVENTH ISSUE OF **ARS ACADEMICA**

In an era of sweeping social and political transformations—marked by wars and daily upheavals, of shifting worldviews—from a human-centered perspective to one increasingly shaped by artificial intelligence—it comes as no surprise that migration has emerged as a central theme not only within social discourse but also across humanistic and artistic contexts. Changes in lifestyle, approaches to art, and even in the very notion of authorship—whether driven by secure or by forced motives—inevitably lead us to explore migration within the performative arts and the education surrounding them.

Accordingly, the central theme of the eleventh issue of our peer-reviewed journal *Ars Academica*, guided by an international editorial board, is dedicated to migration. To shape this issue, we have chosen to offer two thematic blocks that broadly encompass both migration in the performing arts and migration in education: **Migrations of Knowledge: Artistic Education, Mobility, and Exchange**, and **Migrations and Creation: Artistic Production at the Crossroads**.

Migration has always been a driving force in the exchange of knowledge and artistic practice. Within the context of global migratory flows, artistic education plays a pivotal role in adapting to, preserving, or transforming cultural expressions and codes. Migration, as a phenomenon, is deeply embedded in the performing

arts—as a theme and as a fundamental element in the processes of artistic production. In this issue, we explore how migration shapes creative processes, production models, and the ways in which the performing arts reflect—or actively participate in—cultural exchange.

As an editorial team, we are proud to present eight contributions that skillfully, rigorously, and theoretically elaborate various aspects of migration in the performative arts.

We open the issue with a detailed study of institutional theatre production models—specifically opera—by Evica Taseska-Karanfilovska, titled *From Repertoire to Relevance: Institutional Theatre in the Context of Migration*. We consider it vital to investigate established production models, as the world continues to change and migration becomes increasingly inevitable.

This is followed by Ilija Ciriviri's paper *Contemporary Practices in Film Production*, which not only raises key questions but also offers practical solutions to some of the central challenges in contemporary film production.

In the same spirit, Milcho Uzunov offers a theoretical elaboration titled *Technological Migrations in Production Processes*, clearly illustrating how technological shifts affect the structures of creative production.

When addressing migration through the lens of new and emerging artistic works, theory must offer fresh readings and interpretations, accessible to the expert public. In this regard, we highlight the contribution by Biljana Tanurovska-Kjulavkovski: *Unschooling the Center: Epistemo-migrations in the Performing Arts*, which introduces a new theoretical neologism, marking a significant epistemic shift in how research processes are conceived.

A similarly rich and applicable perspective is offered in Sasho Kokalanov's paper *Remakes and Adaptations as Cultural Migration and Interculturalism*, which not only theorizes the processes of remake and adaptation but also centers on the case study of the drama/performance/film *Twelve Angry Men*.

Despina Angelovska presents a compelling case study with *Migration with a Human Face at the Heart of the Theatre of Karolyja Gyela Nguyen*, while Sasho Dimoski offers a theatre diary dedicated to a specific production in his work *Migration of Genre: Without Blood, A. Baricco/D. Dobрева*.

The issue concludes with a synthesis of new approaches to dance and education by Elizabet Kolevska, titled *Migration and Mobility: A Pathway to New Dance and Educational Practices*. Through these contributions, *Ars Academica* presents a relevant and diverse range of theoretical perspectives dedicated to migration in contemporary artistic and educational practices.

We would also like to emphasize that this issue is bilingual—published in both Macedonian and English—in line with the broader aim of erasing (at least in this context) linguistic boundaries, making the work accessible to the global scholarly community.

Our sincere thanks go to the Deans of the Faculty of Dramatic Arts–Skopje, Assoc. Prof. Besfort Idrizi, M.A., and the Faculty of Music Arts–Skopje, Full Prof. Darija Andovska, M.A., for their dedication and support in upholding the tradition of our journal and ensuring its availability. We are also grateful to Ss. Cyril and Methodius University in Skopje for their financial support.

With this issue, we welcome Hristina Cvetanoska-Stankovska, M.A., as our new Deputy Editor-in-Chief, who is to continue to guide the journal in accordance with the high standards set by our international editorial board.

Our gratitude extends to all the authors and collaborators who recognize and support the vision of a contemporary, relevant scholarly journal in the field of performing arts. We hope you enjoy reading this issue and that it inspires you to continue exploring the depths of performative expression.

**Full Prof. Ana Stojanoska, Ph.D.,
Editor-in-Chief**

FROM **REPERTOIRE** TO RELEVANCE: INSTITUTIONAL THEATER IN **THE CONTEXT OF** **MIGRATION**



UDK792:005.21]:314.15

Abstract:

In the context of intensified global migration and growing cultural heterogeneity, the topic of global migration is increasingly becoming a central focus of contemporary cultural production, particularly within the European context. This paper forms part of a much broader ongoing doctoral research project and offers a qualitative cross-sectional analysis approach to how the theme of migration is addressed within the context of production practices of two institutional theaters: the *Maxim Gorki Theater* in Berlin, Germany, and the **Royal Opera House La Monnaie/De Munt** in Belgium. Particular attention is given to the production model of contextual programming as a strategy for enhancing the social relevance of the repertoire policy. Through a comparative case study and an analysis of the local context of the Republic of North Macedonia, the paper explores the potential of institutional transformation through thematic openness and cultural engagement.

Key words: Institutional theater, repertoire policy, migration, contextual programming, cultural relevance, thematic analysis, case study.

In an era of *intensified global migration*¹, as highlighted in reports by the United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) and the International Organization for Migration (IOM) the theme of migration is no longer marginal—it has become a central focus of contemporary cultural production, particularly within the European context. However, while some institutional theaters recognize this reality and respond with awareness and engagement, others remain within the zone of comfort and silence. Repertoire policy—traditionally regarded as a matter of aesthetic choice and artistic taste—is increasingly becoming a reflection (or silence) of the broader social narrative.

The phenomenon of migration, viewed through the lens of institutional theater and its mission, is to be examined comparatively through analyzing two European practices: the production of *Ali* by the **Royal Opera House La Monnaie/De Munt** in Brussels, Belgium and the repertoire of the **Maxim Gorki Theater** in Berlin, Germany. The analysis is to demonstrate how the performing arts are becoming a space for social dialogue, critique, and inclusion. This opens a discussion for the *production model of contextualization*² as a possible alternative to the traditional approach, which relies on the aesthetic canon, artistic intuition, and inherited conventions. In parallel, the discussion extends to the phenomenon from a so-called local perspective, by analyzing the situation in the context of the Republic of North Macedonia, where a lack of programmatic contextualization of this or similar kind can be observed. Instead of opening up to socially relevant themes—such as interculturalism, ethnic integration, or even local aspects of marginalization—theater institutions often remain normative and mimetic isomorphic models.

In such an environment, and in the absence of programmatic contextualization, there is a lack of content that seeks to address the real challenges of a multicultural society. When discussing repertoire policy, it is often forgotten that the goal is not merely to perform with a critical stance, but to highlight the potential of the repertoire as a strategic instrument for opening up topics, creating public discourse, transforming institutional thinking, and developing audiences. In this context, the

¹ The term «intensified global migration» refers to the growing number of international migrations in recent decades, driven by a variety of factors: armed conflicts (Syria since 2011, Ukraine since 2022, Gaza since 2024), economic inequalities (Sub-Saharan Africa, the Balkans, Latin America), and institutional collapse in states with weak governance systems (Somalia, Libya, Venezuela). Among the causes, climate change is also increasingly recognized as a current and urgent factor. According to the UNHCR and IOM, the number of forcibly displaced people worldwide exceeded 110 million in 2023, marking an all-time historical high.

² A model that aims to embed theater within a specific social, political, and historical context. Instead of creating a repertoire based on the canon, tradition, or the personal taste of the artistic director, the institution reads the context and curates accordingly. This model takes into account the needs of the community, opens up current issues and conflicts, creates dramaturgical consistency throughout the season, and encourages participation and responsibility.

following question arises: Is the institutional theater in the Republic of North Macedonia ready to be not only the voice of aesthetic choice, but also the voice of the time which it lives in?

Institutional Theater

In his writings on cultural policy and arts management, Dragan Klaic (Клаиќ, 2020) defines institutional theater as a stable and professionally organized establishment with a public mission, continuous production, and a structured organizational framework. This model is characterized by long-term artistic and organizational stability, a repertoire-based approach to programming, a hierarchical management structure, and financial dependence on public funds. Unlike more flexible independent troupes, institutional theater has employed artistic and administrative staff, production predictability, and a mission to ensure cultural accessibility. However, this model is often prone to inertia and resistance to new cultural trends. The potential of institutional theater often remains underused due to the phenomenon of *institutional rigidity*, which refers to the condition in which an organization does not change even when there is a clear need for adaptation because change would mean deviating from the accepted model or “standard”. Such rigidity, as explained by Paul DiMaggio and Walter W. Powell in their influential study *The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields* (DiMaggio, Powell, 1983), stems from the process of *isomorphism* (from Greek: *Isos* – equal, *morphe* – form), a tendency for institutions to become increasingly similar to one another, not due to functionality but as a form of protection under conditions of uncertainty created by social, political, or cultural pressure. In a cultural context, it emerges especially in situations where institutions lack reliable data on what constitutes “best practice”. Under such conditions, they do not develop programs based on an analysis of their own context but rather imitate (from Latin, *mimesis*) the programmatic, aesthetic, and organizational practices of other—most often Western—institutions that are perceived as “successful”. This mimetic isomorphism creates superficial similarity but not substantive relevance. As a result, the cultural programming of such institutions becomes a replication rather than a reflection of artistic reality, and the potential for innovation and social dialogue is lost. Especially in smaller or transitional contexts such as the Republic of North Macedonia, institutions face a lack of resources, political influence, and weak strategic vision, making imitation a means of maintaining legitimacy and status within the cultural hierarchy. In this way, the pursuit of isomorphism creates an illusion of stability but undermines the theater’s ability to respond to real challenges and to serve as a voice of the time in which it operates.

Theater as a performative medium and cultural institution has the potential to serve as a bridge between differences—a space for dialogue, critique, and eman-

cipation. According to the above-mentioned authors, institutions often do not transform from within but instead adapt through the process of isomorphism—a tendency to resemble one another in order to preserve their legitimacy within an unstable social context. This is especially true for institutions in post-socialist or transitional societies, where cultural conservatism is often the result of a fear of “wrong” interpretations of the present.

Repertoire Policy

Repertoire policy represents a strategic approach taken by a cultural institution in the selection, planning, and realization of performances within a single theater season. It is not merely an artistic choice; it is an expression of values, vision, responsibility, and the institution’s position within society. Firstly, the aesthetic orientation is emphasized—whether the selection leans toward classical or contemporary texts and the dominant form, such as drama, physical theater, musical, or documentary approaches. Secondly, the ideological and social stance of the institution is crucial: does it program and present critical and socially engaged works, or does it avoid sensitive topics such as migration, identity, or gender issues? Thirdly, the question of audience engagement arises: Whom does the institution aim to attract? Does it direct its programming toward a broad audience, specific communities, or a public traditionally perceived as “elite”—a term that in contemporary cultural criticism is subject to ongoing re-evaluation? The fourth aspect concerns production strategy, where allocation of resources and the balance between large and small-scale productions play an important role. Ultimately, these choices shape the institution’s identity: whether the theater position itself as progressive, conservative, experimental, family-oriented, or youth- focused. All of these factors turn repertoire policy into a reflection of the values and the role the institution seeks to assume within society. If we return to the earlier notion that *institutions often remain trapped in normative and mimetic isomorphic models*, then the repertoire under such a model is a safe but not meaningful, familiar but not contextual, formally successful yet culturally neutral.

Strategic Instrument

In contemporary cultural institutions—particularly within institutional theater—repertoire policy must be aligned with the marketing strategy, with the collaboration between the artistic and marketing leadership playing a key role. A well-curated program is not merely an aesthetic art but a strategic instrument for engaging audiences and fulfilling the institution’s public mission.

According to Joanne Scheff Bernstein, artistic professionals must not be separated from the marketing processes—their active involvement is a crucial for effective

communication with the public (Bernstein, 2014). Even when operating under financial constraints, institutional theater has the responsibility to explore new values and create content that responds to the diverse and changing interests of its audience. Therefore, repertoire selection must be dynamic, balancing tradition and innovation by offering both classical and contemporary works with relevant themes. Such an approach creates the conditions for retaining existing visitors, attracting new audiences, and strengthening institutional visibility. The focus shifts from the institution to an audience (oriented model), where art and audiences are connected in a meaningful and engaging way. Especially in an era dominated by digital platforms and increased competition, institutional theaters must offer a unique *live experience* that cannot be replicated online—through interactive events, innovative technology, and stage approaches that support the emotional and sensory dimensions of art. In this way, theater remains a relevant medium in the digital age—a counter-medium³.

Production Model – Contextual Programming

In an era of increasing cultural complexity, the production model of contextual programming is gaining greater significance. Unlike the traditional approach, which often follows the canonical repertoire or established cultural habits, this model aims to embed theater within a specific social, political, and historical context. Instead of creating a repertoire based on canon, tradition, or the artistic director’s personal taste, the institution reads the context and programs accordingly. This model takes into account the needs of the community, addresses current issues and conflicts, creates dramaturgical consistency throughout the season, and encourages participation and responsibility.

The term “contextualization” does not have a formal academic definition like “canon”, but it stems from cultural policies and audience development practices that have emerged since the 1990s and from theories of cultural management and programming practices originating from the independent scene.

For example, Joanne Scheff Bernstein, who advocates for repertoire creation based on audience analysis and current context as a strategic method of title selection, argues in her book *Standing Room Only: Marketing Insights for Engaging Performing Arts Audiences* that programming should not be a matter of habit, but a form of engagement (Bernstein, 2014). Similarly, François Colbert and other authors emphasize that production choices must be grounded in the institution’s val-

³ *Counter-medium* is understood as a space or form (e.g., opera) that does not compete with digital speed or contemporary digital media. It offers resistance—not by producing content without meaning, but by creating an experience that is lasting; not by encouraging consumption, but by inviting reflection, care, and well-being. (See: Evica Taseska Karanfilova, seminar paper «Opera as a Counter-Medium: Repositioning in an Era of Cultural Well-being.» Faculty of Dramatic Arts – Skopje, 2025 [unpublished manuscript]).

ues and mission. They introduce the term “programming coherence” as an element of strategic management and institutional positioning (Colbert, 2012:156). The term is also addressed by Dragan Klaic, who critiques the “mechanical” approach to repertoire policy. He calls for contextualization as an analytical method that takes into account the cultural, historical, and political environment (Клайк, 2020). For Klaic, the repertoire is more than a collection of performances—it is a public statement of the institution’s identity, vision, and values.

From this perspective, programming performances that respond to current challenges and narratives also implies the inclusion of themes such as migration. To better understand this production model, a flow diagram (Flow Model, Diagram 1) is to be used, in which each step logically follows from the previous one: from context, through theme and form, to audience and cultural impact. It is to be shown that this flow is not linear but iterative—each phase can influence the others. For instance, audience reaction may lead to a new choice of themes, or a shift in context (economic crisis, refugee crisis, political upheaval) may impose a new production orientation.

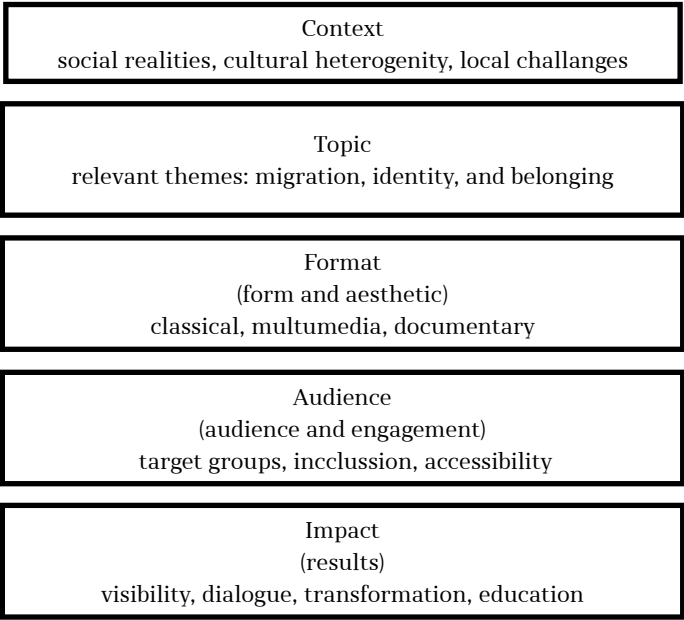


Diagram 1: Visualization of Contextual Programming – Flow Model

Comparative Model

(Institutional Theaters: La Monnaie/De Munt in Brussels, Belgium and Maxim Gorki Theater in Berlin, Germany)

In the heart of Berlin, the **Maxim Gorki Theater** (www.gorki.de) functions as a laboratory for contemporary drama, but also as a vocal public space for political, cultural, and identity-related debates. What distinguishes this theater is not only its thematic boldness, but also its continuous openness in programming toward marginalized perspectives. Instead of reproducing the cultural canon, **Gorki Theater** creates an alternative repertoire, built upon contemporary narratives that reflect the multicultural composition of German society. In its productions, migration is not the exception but the rule—not as a trend, but as a fundamental reality of urban everyday life. The theater consciously incorporates the stories of former Yugoslavs, Turks, Kurds, Arabs, Roma, and Germans—not only at the level of content, but also within the production team. The aesthetic of Gorki Theater is direct, at times rough, often documentary, but always politically sharp and socially relevant.

Here, the repertoire does not serve to affirm aesthetic standards, but to pose questions: Who has the right to belong? Who tells history? What does citizenship mean? It is a place where fixed identities are deconstructed, and alternative visions of community are offered. As such, **Gorki Theater** stands as an example of an institution that consistently employs the strategies of agitation and conciliation—artistic approaches further explored by Petersen and Nielsen in their analysis (Petersen, 2021:13).

Such programmatic boldness also stems from the institutional framework of this theater—publicly funded, yet with strong autonomy in artistic curatorship. This balance between state support and creative freedom enables the artistic team to treat the stage as a political space, not merely a space for representation.

In the production of the opera *Ali*, the national opera in Brussels—**La Monnaie/De Munt** (www.lamonnaiedemunt.be)—demonstrates that even the most traditional form of performing art can become a medium for pressing social issues. This institution uses its artistic and symbolic power to raise questions that concern both its audience and the broader political community. *Ali* is more than a work of art—it is a cultural response to a social reality. The opera follows the story of a young migrant trying to survive on the margins of Europe, carrying both trauma and hope. The narrative is supported by a contemporary musical aesthetic, multimedia stage design, and a directorial approach that does not hesitate to open the stage to the unusual “hero” of our time. With this, La Monnaie breaks from the tradition of historically decorative operas and insists on political and emotional immediacy. It is important to emphasize that *Ali* is not an exception in the repertoire logic of this institution. It is part of a broader tendency by the institution to engage with themes such as displacement, climate crisis, and digital isolation—all through production approaches that combine classical form with new media and contemporary dramaturgy.

These productions are not created to please, but to resonate—and to provoke conversation. **La Monnaie/De Munt** positions itself here as an institution aware of its role within the cultural hierarchy of Europe, but instead of using that position for self-affirmation, it turns it into a platform for “the others”—migrants, youth, the marginalized. In doing so, opera is not an anachronistic art form, but a profoundly contemporary space of political imagination and cultural solidarity. What the examples of **Gorki Theater** and **La Monnaie/De Munt** demonstrate is that institutional art does not have to be a hostage to tradition—it can become a driver of social awareness. When repertoire policy is contextualized and courageous, it has the power to establish a stage for dialogue, confrontation, and collective imagination. Themes such as migration, identity, belonging, and interculturalism are not only matters for politics and the media—they are essential to art that seeks to remain relevant.

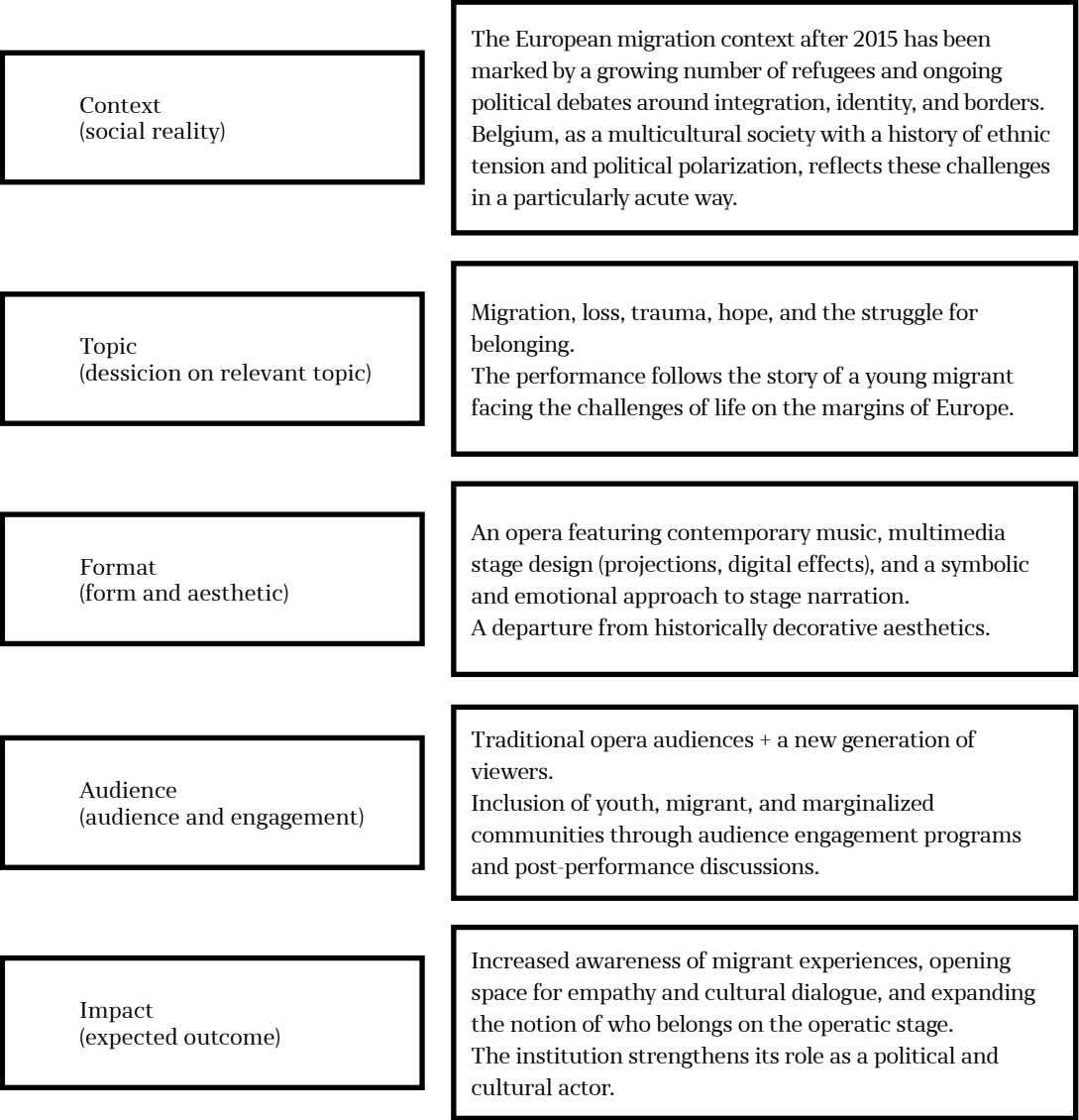


Diagram 2: Contextual Programming through a Case Study – The Opera *Ali*

This overview shows that the theme of migration is not a random repertoire choice, but rather a reflection of production vision and institutional awareness. The opera *Ali* serves as an example of what it means to stage a work with purpose—of a theater that knows why it is presenting something. It is important to note that contextual programming does not mean that every performance must “expose” social pain or function as a political manifesto. Still, performance is a “restored behavior”—a situation in which the audience enters with various intentions: from entertainment and diversion to catharsis or dialogue, as Richard Schechner reminds us (Schechner, 2023). What matters most is the intention behind the choice of the work—so that it is not a mechanical or routine selection, but a conscious integration into a broader dramaturgical structure. Dragan Klaic emphasizes that the repertoire should not function as a “buffet” of aesthetic tastes, but as a strategically articulated offer, based on resources, values, and vision (Клайк, 2020:105). In this way, institutional theater can offer comedy and experimentation, classics and new forms—as long as they are connected to the context, and not driven by inertia.

Local Contextualization

In the Macedonian case, the stage is “absent” not only of the theme of migration, but of many topics relevant to contemporary citizens. This is precisely why what is needed is not only thematic innovation, but also institutional courage. Program policy must step out of the frame of administrative routine and become a cultural intervention. Otherwise, institutional theater is to remain a museum of its own complacency. In contrast, in institutions such as **Gorki Theater** in Berlin, the repertoire becomes a stage for discursive struggle. Through themes of migration, racism, identity, and history, these theaters demonstrate how art can be a political act—not in the sense of propaganda, but in the sense of engagement: to give voice, to perform absence, to pose questions. Similarly, **La Monnaie/De Munt**, with the opera *Ali*, places migrant trauma and hope at the center of operatic action—not as an exotic motif, but as a deeply human and European drama.

At the same time, the analysis indicates that in North Macedonia, these themes are still rarely addressed on the institutional theater stage; not because they are irrelevant, but because of the lack of strategic awareness and creative courage to open them up. Most often, such content emerges through co-productions, where one of the producers is an independent organization. Instead of a programmatic rigidity based on mimetic isomorphism, what is needed is a shift toward contextual programming that recognizes the multicultural reality of Macedonian society. Therefore, the goal is not to copy European models thematically, but to understand and adapt them critically—in accordance with local challenges. Institutional theater should not be a “neutral” platform, but a conscious actor that speaks through its repertoire, especially where society remains silent. In the local context, this means that institutional

theaters tend to program “safe” works: European dramatic classics, mythical tragedies, and comedies of character, which offer artistic value but lack cultural dialogue. The repertoire curls around expectations, rather than realities. The idea that institutional theater is a representation of social awareness is now being questioned. Instead of acting as a catalyst for cultural dialogue, it often becomes the “guardian” of an artistic canon that repeats its value through inertia rather than meaning. This phenomenon is particularly evident in contexts where political instability, historical narratives, and ethnic tensions make every topic sensitive—as is the case in the Republic of North Macedonia. Within the context of North Macedonia, cultural institutions face challenges such as inefficiency, lack of accountability, and weak audience orientation. Marketing is mostly perceived as simple promotion, and the audience is treated as taken for granted, rather than a partner.

The first step toward programmatic “opening” by cultural institutions in North Macedonia is interdisciplinary collaboration among artists, sociologists, historians, and activists—where topics do not come “from above,” but emerge from real contexts. Theater must return to the center of social dialogue—not as an illustration of values, but as an active agent in their transformation. The key figure in shaping production policies is the artistic director. If this role is understood not merely as an administrator of the creative process, but as a mediator between art and society, then contextual programming becomes possible. The examples of Gorki Theater and La Monnaie/De Munt demonstrate how artistic leadership that acts with cultural responsibility and innovation can guide the institution toward a socially relevant repertoire.

Conclusion

Through a detailed analysis of the production model of contextual programming and its application within institutional theater, this paper highlights the need for a repertoire policy grounded not in inertia, but in strategic awareness and cultural responsibility. In a context of cultural heterogeneity and global migration—phenomena that are no longer marginal but a documented reality—institutional theaters are acquiring a new role: to become spaces of social reflection, dialogue, and inclusion. The examples of the Gorki Theater and La Monnaie demonstrate that an engaged repertoire, designed based on a specific context, can transform theater from a cultural institution into a social agent. Contextual programming, in this sense, is not an artistic compromise but an institutional capacity—the ability to read the times, to communicate with the community, and to design a repertoire that carries meaning for both audiences and society. The repertoire becomes a strategic instrument—a tool for raising relevant questions, building public discourse, and fostering cultural connectivity. However, this requires institutional courage and leadership that transcends the logic of isomorphism and the reproduction of canonical taste.

In the context of North Macedonia, such reform should not be understood as an imitation of European models, but as a creative adaptation that responds to local challenges. Institutional theater can and must abandon its position of “self-sufficiency” and become a cultural space that speaks where society remains silent. In that process, the shift of focus from institution to audience is to be key—where programming is not designed simply to fill a season, but to connect with the life of the community. Only then can institutional theater once again become a voice of the time in which it lives—alive, relevant, and necessary.

References:

Клаиќ Драган

2020. *Да се почне одново: промена на системот-државниот идеал меѓу пазарот и демократијата*. Скопје: Ars Libris, дел од Ars Ламина

Bernstein Joanne Scheff

2014. *Standing Room Only: Marketing Insights for Engaging Performing Arts Audiences*, second edition New York: Palgrave Macmillan

Colbert F., Ravanis, P., Restuccia, M., Rich, J.D., St. James, Y. и Brunet, J.

2012. *Marketing Culture and the Arts* 4th Edition [Book]. Canada: HEC MONTREAL, Digitized by the Internet Archive with funding from Kahle/Austin Foundation

DiMaggio P.J., Powell, W.W.

1983. *The iron cage revisited: Institutional isomorphism and collective rationality*. American Sociological Review 48(2), 147–160

Petersen A.R. and Nielsen, S.D

2021. *The reconfiguration of publics and spaces through art: strategies of agitation and amelioration*. Journal of Aesthetics & Culture.

Schechner Richard

2013. *Performance studies: An introduction*. London: Routledge.

интернет извори:

Ла Моне/Де Мунт (La Monnaie/De Munt)

Пристапено на: 05.30.2025. Ali[Operaproduction], LaMonnaie/DeMunt., 2024. <https://www.lamonnaiedemunt.be/en/program/2659-ali>.

Максим Горки Театар (Theater Maxim Gorki)

Пристапено на: 05.30.2025. *About us*. Official Website. <https://www.gorki.de/en>.

UNHCR United Nations High Commissioner for Refugees

Пристапено на: 05.30.2025. *Global trends: Forced displacement in 2023*. United Nations High Commissioner for Refugees, 2024.

<https://www.unhcr.org/sites/default/files/2024-06/global-trends-report-2023.pdf>.

CONTEMPORARY PRACTICES IN FILM PRODUCTION



UDK 791.631:005

Abstract:

The film industry, as an integral part of culture, operates within economic frameworks similar to other entertainment sectors. To maintain competitiveness, film producers must adopt strategic economic principles, focusing on cost optimization and differentiation. The digital age, marked by globalization and technological advancements, has transformed film production and distribution, making content more accessible while increasing market diversity.

Modern film production practices emphasize two key strategies: cost leadership and differentiation. Cost reduction is often achieved through outsourcing, clustering, and leveraging digital distribution channels. Conversely, differentiation relies on unique creative value, often realized through innovative techniques like virtual production (VP)—a methodology integrating real-time computer-generated imagery (CGI), gaming engines, and augmented reality to streamline workflows.

Virtual production revolutionizes traditional filmmaking by merging physical and digital environments, allowing real-time visualization, reducing post-production uncertainties, and enhancing creative collaboration. Techniques such as previs, techvis, performance capture, and in-camera VFX enable filmmakers to achieve high-quality results efficiently, even on limited budgets. Case studies, includ-

ing Macedonian productions like *Honeyland* and *Lena and Vladimir*, demonstrate how regional filmmakers successfully employ these strategies to reach global audiences.

Keywords: Film production, digital production, cost optimatization, globalitization, real-time rendering



Introduction

It is undeniable that film, along with all its forms, is an integral part of culture. Because of this, the film industry is equated with any other industry that offers entertainment, or satisfies similar consumer needs. Following the universal principles of building competitive advantage—regardless of whether they are corporate, or cultural, artistic and entertainment in nature—production companies are part of the mechanism that determines their place in the economic system. Producers must understand certain economic principles when considering how best to maintain their own organization in the business world. If “economy” implies a model for the way in which people use the financial resources at their disposal, then it is not enough for producers to “choose” an enviable competitive position only in relation to other production companies; more importantly, they need to “take” their place in the ever-increasing diversity offered by the creative industries.

The vast availability and choice of content, the metamorphosis of media and film forms, are increasingly available with “just one click.” Long-term cultural trends affect the economic stability of production houses as well. The globalization of information technologies and the internationalization of cyberspace impose the need for the concept of creativity to be re-examined and placed at the center of global socio-economic and political mechanisms. This establishes the need for an approach to creative challenges in the film industry that stems from policies governing the processes of production, distribution, and exploitation of the final expression.

Production Strategies

In the sphere of the free movement of labor, capital, and information, Levitt’s prediction remains both relevant and timely, in which he claims that today the world is shaped by two vectors: technology and globalization (*The Globalization of Marketing*, Theodore Levitt 1983:202). In this domain, a very strong—almost causal—connection is also revealed between the development of the global market and technological development. We are witnessing a stable yet radical change of film as a medium. The platforms through which it is presented to the audience—driven by technological development and globalization—are experiencing tectonic changes. The Internet has played the most significant role in this shift. There is increasing discussion about film forms, not formats, because *format* implies uniformity and strict adherence to standards—something that is increasingly incompatible with the current development of cinema.

Due to the nature of film production, the market in which the film appears is a consumer market. In the language of the market economy, “consumer market” and “consumer goods” refer to the placement of consumer products that satisfy individual’s needs. This market is both heterogeneous and impulsive.

From this perspective, and in terms of competitiveness, producers devote considerable attention to cost analysis. Consequently, modern practices in film production are based on the optimization of production processes. The purpose of such optimization is to position the organization so that it can perform effectively in the economic segment using its (creative) capacities. If sustainable competitive advantage is the most important prerequisite for achieving long-term above-average performance of a production, then two types of competitive advantage become crucial: low-cost strategies and differentiation. The optimization of production processes—under pressure from the economic demands and production capacities—influences the strategic orientation of the organization. Whether a production opts for a cost leadership strategy, a differentiation strategy, or a focus strategy depends on multiple factors that, in the interest of space, are not discussed in this paper.

A typical strategy for productions that appear in small markets, such as the regional market, is a cost leadership. However, modern distribution channels, technological development, and the diversification of film content enable the works of small productions to reach the world market. This progress in the overall understanding of film also implies increased adaptability on the part of producers and authors. In order to achieve success, they are reoriented towards a focus strategy, but with a pronounced aesthetic, that, through adequate positioning, brings results. In essence, the aesthetic dimension is subject to a differentiation strategy in order to achieve specific results within specific economic segments.

Typical examples of auteur films that have achieved success outside the region—that is, beyond their economic segment, are *DJ Ahmet* by Georgi Unkovski, *The Secret Ingredient* by Gjorche Stavrevski, *Honeyland* by Tamara Kotevska and Ljubomir Stefanov, and *Lena and Vladimir* by Igor Aleksov. All of these are Macedonian productions or co-productions with countries mainly from the region.

The universality of management and the necessity of a strategic approach are also confirmed through examples of a commercial nature. The production company DMF created an advertising video for the brewery *Peja*, which, in addition to achieving regional success (primarily in the market where the beer itself is sold—Kosovo and Albania), also gained popularity beyond the traditional scope of the beer market. A characteristic feature of this project is that the producers employed an extremely differentiated strategy in terms of video aesthetics. The production approach was fully cinematic and the entire production phase was executed accordingly. Cinematic aesthetics was evident in the choice of locations, photography, editing, and the use of CGI. On the other hand, the client's limited budget imposed a financial framework that, in proportion to the production quality, required a low-cost strategy.

In this sense, it can be concluded that a focused strategy was used—one that deviates from the conventional model in which an organization using two (or more) dif-

ferent strategies for different projects. Simply put, here the situation and circumstances require, conditionally speaking, two different strategic approaches in two paradoxical (and typical for film and film forms) processes—a strategy of low costs in management (production/shooting), and a strategy of differentiation in production (film/aesthetic dimension). Success in viewership and reaching the target audience (Target audience reach) is the result exclusively of a strategic approach.

This issue when analyzed exclusively from a management perspective inevitably implies cost analysis—regardless of whether it is domestic/local producers or global giants (Hollywood majors).

In other words, the starting point for cost analysis is the definition of the production company's value chain and the attribution of operating costs and funds to value-creating activities. The need to allocate funds to value-creating activities speaks to the fact that the quantity and efficiency of the funds needed for a particular activity are important for its realization. Producers take all of this into account when financially planning each project – for each phase of it, in detail.

The purpose of cost analysis, when breaking down the generic value chain into individual activities, should reflect three principles that are not mutually exclusive, namely:

- the size and growth of costs per individual activity;
- the impacts on costs of the individual activities themselves;
- the differences in the performance of activities by competitors.

When analyzing costs, it is necessary to distinguish activities that account for a larger percentage of resources. In general, activities that are large consumers are easy to predict, but it is often a mistake to neglect those activities that change the structure of expenses over time. For example, when producing a film, producers initially do not focus entirely on all segments of computer image processing (CGI), but over time that activity becomes a serious link in the value chain.

Activities must be separated even if their cost drivers are different. When disaggregating the value chain, certain activities will most likely indicate significant differences in cost behavior. Value-creating activities can then be grouped and disaggregated depending on whether the analysis reveals differences or similarities in cost behavior. It is common to first analyze the entire value chain, and then investigate individual value-creating activities in detail if they are found to be significant.

A final check on the separation of activities is the behavior of competitors. Significant activities should be considered separately, especially if competitors perform them in different ways. For example, HBO and Netflix have completely different approaches to distribution when premiering their exclusive series – HBO has a classic

approach, with a new episode released every week, while Netflix usually releases all episodes at once.

In addition to analyzing the value chain, it is also necessary to gain insight into the so-called “cost drivers.” According to Porter *Konkurentska prednost – ostvaranje i ocuvanje vrhunskih poslovnih rezultata* (Porter 2007:86), there are several main cost drivers that determine the cost behavior of value-creating activities. They are: economies of scale, interrelationships, integration, time, special business policies, the ratio of fixed to variable costs, etc. (In the interest of space, they are not explained in detail here.) What is important, however, is that cost drivers are structural causes of the costs of an activity, which production can more or less control. They often interact and thus determine the cost behavior of certain activities, and their relative influence varies greatly depending on the value-creating activity. Accordingly, individual cost drivers, such as, notably, integration, are never the sole determinant of the cost situation of production. By identifying the cost drivers for each value-creating activity, an organization gains detailed insight into the sources of its relative cost situation, as well as insights into how it can change it.

The trends of contemporary film production also diverge in two directions: cost minimization or differentiation. As highlighted in the previous chapter, one of the most popular measures by which producers reduce their costs is outsourcing. This can be manifested through film services, through the clustering of productions, through the engagement of certain (non)author positions or sectors, etc. In addition to this, modern channels of distribution and dispersion of content also play a significant role.

In addition to the multitude of production models for reducing costs to ensure competitive advantage, models that affect differentiation are being developed in parallel. In this context, optimization means how to achieve high value, extremely unique for the audience, which will primarily multiply efficiency. When discussing economies of scale, it is not a matter of discussion whether something will cost a lot of money, so efficiency gains significance exclusively from the aspect of repeatability in use. The more works are produced with a certain technology that in itself represents high value for the audience—the more the volume of production increases. Finally, the goal in such a context is to provide a “pipeline” that means continuity, and thus maintaining an enviable competitive advantage. The same “pipeline” is crucial for large, expensive productions, as well as for small ones, no matter how local they may seem. However, continuity is a basic prerequisite for an enviable competitive position. It seems that art in all its forms is destined to repeat itself. The digitalization and development of the entertainment industry, especially gaming, mimics the natural evolutionary course of art; a spiral repetition of themes expressed through a new worldview supported by the development of civilization. One of the most significant practices in contemporary film production is the so-called “virtual production” (VP—from rear projection to LED panels.

Virtual Production - A Modern Methodology of Film Differentiation

Virtual production is a broad term that refers to the spectrum of computer-aided methods for the production and visualization of film production. According to the team at Weta Digital, one of the most important definitions of virtual production is “the physical and digital worlds converge in digital production.” The Moving Picture Company (MPC) adds to this definition: “VR combines virtual and augmented reality with CGI gaming technologies (game engine technologies) to allow production teams to see how scenes develop and how they are composed on the set itself.” Zach Alexander, the founder of Lux Machina, concludes that the practical benefit of VR is the previsualization technology, stating that every hour of pre-production is equal to two hours of production. According to producer Kevin Bailey, the benefit lies in software development. He sees VR through the prism of two parallel processes (in a programming sense). VP overcomes the barriers of physical production and visual effects so that they can take place simultaneously rather than sequentially.

Filmmaking is a pursuit that is constantly evolving in artistic and technological terms. If one compares the early silent films and Shawn Levy’s *Free Guy*, the progression is immediately apparent. Although vastly different in terms of subject matter and craft, both extremes share a common goal of entertaining audiences with a good story. When it comes to VR and the benefits it offers to the film industry, it is only natural that virtual production is the next step in the ongoing evolution. Most blockbusters and TV series currently being shot use some form of virtual production. This can include the so-called “previs,” “techvis,” or “postvis”—terms that are to be explained below. The potential of VR extends far beyond these forms.

Traditional film production faces certain challenges that are surmountable with virtual production. Many films today—certainly all modern blockbusters—are highly complex productions with many moving parts in a compressed shooting schedule. The processes are typically linear, reminiscent of a conveyor belt: pre-production, production, and post-production. The repetitive nature of the processes is fraught with unpredictability and often costly, while development efforts often push each other aside, with incompatible resources.

Repeatability itself implies the act of refining processes through successive attempts in order to achieve continuous success. However, the traditional approach and the repeatability of processes fail to find an initial point, instead of focusing on a previously jointly agreed vision (for the project by the entire creative team). The problem with traditional production is that too much time passes before it reacts appropriately to feedback. Such is the example with the film *Lena and Vladimir*: in the production phase, certain elements that are crucial for post-production, i.e., CGI, were not foreseen. This oversight literally cost money that the producers provided outside the initial budget, with a non-negligible overall delay in the realization of the film. Virtual production cancels out in real time such potential omissions or misunderstandings.

This process of prolonged feedback for producers implies great uncertainty. The director of photography can hardly predict the reflections of the projected image when he only has a green screen in front of him. Dario Sekulovski faced such a problem when filming the advertising video *Kujtesa Kubo*. Namely, the action takes place in two connected spaces—a hangar and a spaceship. Of course, the ship was created entirely in CGI except for certain platforms. The director of photography and the director envisioned a visual atmosphere that was later to be recreated by a CGI artist. In this way, following the principles of traditional production in the preparation phase, the ship was designed, but until the recorded material entered the digital processing phase, the final shape could not be (pre-)seen. In this context, feedback on the project is impossible with the estimated budget, because a possible error due to misunderstanding means re-recording the entire material. VP in real time connects the digital and real worlds.

When it comes to post-production, traditional production can also involve some uncertainty because the editor has to work with shots/scenes that are missing since they are still in (computer) production. If shots or scenes that were previously shot in front of a green screen are replaced with material that the camera actually transmits to a screen, or to LED panels, then the editor has significantly more material to work with. In this way, it is possible to edit entire sequences that contain a considerable volume of visual effects and subject them to computer processing—with the usual approach of editing scenes without effects. The editor can

edit during filming, so that the crew can immediately record a “pick-up” or make adjustments during filming, instead of discovering problems long after filming has closed. By doing so, unnecessary shooting days are significantly reduced. The result is much greater continuity in filming, fluidity, and control over scenes with effects (as well as over the entire shoot).

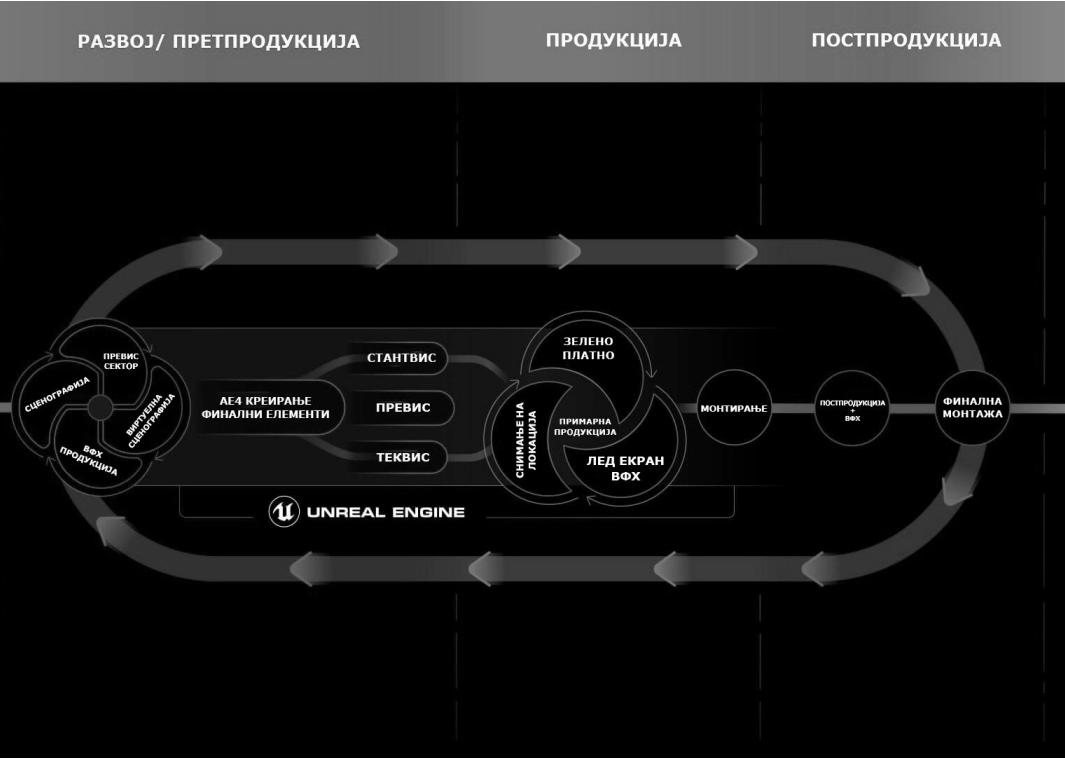
Creating pre-visualizations through a real-time engine opens up additional benefits. Sequences can be quickly modified and improved, and the working version can be of high quality. As a result, a common creative vision for the project is shared and established much earlier. The set looks as close to the given specifications as possible, corresponding to the vision of the authors; stuntmen and special effects can be prepared in advance and shot more safely. The integration of visual effects can be achieved in the most efficient and visually dynamic way.

Physics in a real-time engine plays a key role in the process. Of course, a traditional pre-visualization can be created with 3D animation, but if the scene has real-world physics, that animation must be pre-programmed and cannot be changed on the fly during filming—as it can with a real-time engine. The pre-visualization and special effects technical team can collaborate directly, simultaneously making the appropriate corrections.

All of these processes contribute to efficiency and higher quality material—with the end result being a more streamlined and tighter shooting schedule. Virtual production technology, combined with a real-time engine, enables series, live-action productions, low-budget, and high-budget films to achieve high-quality (computer-generated) images in the ultimate spectrum. A real-time engine has the potential to eliminate many of the budgeting, shooting schedule, and preparation time bottlenecks that limit smaller productions from developing blockbuster-quality CGI.

Types of Virtual Production

There are several different types of virtual production, all of which share the common denominator of a real-time engine such as Unreal. They all include visualization, performance capture, hybrid virtual production, and in-camera virtual production.

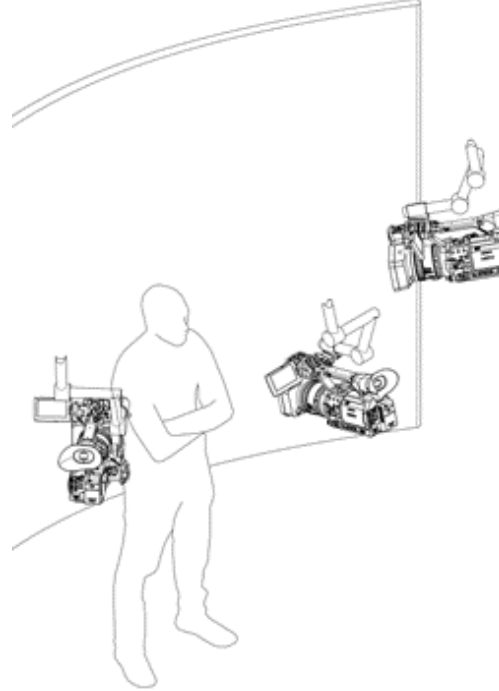


A view of production phases in virtual production

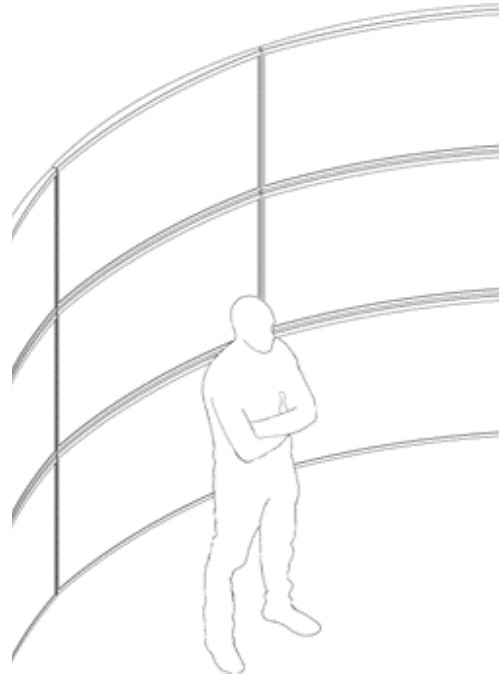
Visualization



Performance/motion capture



Hybrid green screen



LED Screen

Visualization

Visualization is the most popular method of virtual production and the closest to filmmakers. It can be defined as a prototype of images created to convey the creative intent of a shot or sequence. Visualization can take the form of the so-called “pitchvis,” “previs,” “virtual scout,” “techvis,” “stuntvis,” and “postvis.”

Pitchvis allows projects in development to get the green light from the studio or to interest potential investors. It can contain specific scenes or a teaser/trailer from the project in order to show the idea and aesthetics of the creative team. Pitchvis comes from the English word “pitch,” which in Macedonian terminology is accepted as “pitching”—hence Pitchvis is a coinage of pitching and visualization.

Previs is the most widespread variant of visualization. It can include music, sound effects, dialogue in order to approximate the final look. The advantage of previs is that it allows filmmakers to experiment with different options for set design, lighting, camera placement and movement, stage direction, and editing without incurring the additional costs of a real production.

Virtual scouting is a fully digital version of the locations or film set that the crew can interact with. Interaction can take place in an HMD (head-mounted display) or simply on a computer screen. The VR version of virtual scouting can also include movable props and virtual cameras whose lenses allow for the planning of mise-en-scène, defining objects (construction) on a set, and/or filming entire sequences without building a single scenographic element—as is the case with the second season of Disney’s *The Mandalorian series*.

Techvis is a combination of virtual elements with real (filming) techniques for the framing process as well as for combining already filmed material with virtual elements.

Stunt is a methodology specially developed for stunt scenes. Stunt includes the so-called “blocking,” choreography, stunt mise-en-scène, set design, concepts of props and weapons, etc.

Post-production involves the addition of recorded material with temporary visual effects or the creation of new CGI shots that are to be inserted. The simplest method is the so-called set extension.

Motion capture, is the process of recording the movements of objects or actors in order to use the recorded data for the animation of digital models. In practice, the actors are not recorded, but only reference points from their bodies that are later implemented on the digital character. The technique can be used to record the entire person, or only certain parts, such as the face, for example. Also, this process can be implemented in the action of the actor with a real object, and then only the actor can be replaced with the digital character.

Hybrid Virtual Production

Hybrid virtual production involves camera movement that crosses green screen compositing and computer-generated imagery. This is usually a live preview so that the director of photography has a clear perspective of the final look and can create lighting and photography accordingly. Of course, the final look of the footage is to be further processed.

Virtual Production “In Camera”

The use of a real-time engine output signal that enters an LED screen/wall in combination with camera tracking that “records” the final appearance of the shot in the camera represents the highest achievement in virtual production. The benefits of a live image that is projected behind the actors are enormous. To a certain extent, it represents the culmination of all previous developments in the field of virtual production. Compared to green screen cinematography, there is no uncertainty for the cast or crew. Everyone has a clear view of the shot that is currently being shot. The camera operator is free to frame adequately to the action—typical of live shooting, of real existing objects, action, and mise-en-scène with actors. The actors are additionally relieved of having to follow markers according to which they should build their performance because they also clearly see their immediate environment. The overall reflection from the screens further enriches the artistic expression because it is a realistic representation of the real world—however imaginary it may be in the film expression. Furthermore, the real reflection of LED screens does not transmit color like a green screen, which creates additional problems.

The concept of projecting a “real world” behind the actors is not new; it has appeared in the form of rear projection since the early 1930s. The disadvantages of rear projection are simple—a fixed perspective that needs to be carefully planned so as not to reveal a visual discontinuity between the perspective of the projected footage and that recorded in real time.

The quantum leap in using a real-time engine to create an image on an LED wall is that, unlike rear projection, the background follows the perspective of the camera. This creates a perfectly synchronized parallax with the camera. The result is an image that is so convincing that it is difficult to determine where the action recorded live ends and where it switches to the LED screen.

Finally, producers benefit from real-time rendering in many measurable ways. Real-time engines provide images with such high clarity that it is very realistic to pre-visualize the entire film during the preparations to the point that the material can be used on a test audience. This approach increases efficiency in the pre-production phase and allows monitoring of the entire production process with a precision equal to post-production monitoring in traditional production. The savings are invaluable.

The advantages of a real-time engine include, in addition to the high image clarity, increased flexibility in terms of exploitation of the entire system. Since the scene is recorded in real time, corrections to the camera angle, for example, or in the mise-en-scène are much simpler than rendering the recorded material and then re-recording it. This results in much greater flexibility in the production. Time is money, and virtual production with its real-time nature saves both—time and money. It increases the capacity for conceptualization, so the script is finalized in advance and adapted to real needs and expectations without making compromises during filming or in post, much less reshooting certain segments.

LED screens, when shooting complex scenes with visual effects, contrary to the outdated concept of green screen, also provide distinct benefits. By creating an entire scene on an LED screen, visible to both the camera and the actors on set, the crew is completely free from the so-called “green screen fatigue.” This occurs when the cast and crew are tired of looking at the two-dimensional, monotonous green screen after entire days of shooting. Instead, the LED screen means a clear visual context for the entire film crew, which engages them no more than a regular live set.

The inseparable relationship between technical and technological development and the global market has a profound impact on film as a medium. The mechanisms of this development and globalization dictate the evolution of film distribution platforms. Increasingly, emphasis is placed on film forms rather than formats, as the latter implies uniformity and strict adherence to standards—an outdated notion in contemporary cinema.

Given the consumer-driven nature of the film market, contemporary film production practices prioritize the optimization of production processes. This optimization, influenced by economic factors and production capabilities, shapes the strategic direction of the organization.

The aesthetic dimension is the subject of a differentiation strategy to achieve specific results in certain economic segments. Effective positioning yields results through modern distribution channels, technological advances, and film diversification, enabling smaller productions to access the global market.

The modern methodology of film production is encapsulated in virtual production. This term encompasses a wide range of film production and visualization techniques, which constitute a reflexive response to advances in film technology and technique.

Bibliography

- Brocke, J. vom;** Mendling, J. 2018. Business Process Management Cases: Digital Innovation and Business Transformation in Practice. Cham: Springer;
- Gupta, A.** 2008. Outsourcing and Offshoring of Professional Services: Business Optimization in a Global Economy. New York: Hershey;
- De Vany, A.** 2004, Hollywood economics: How extreme uncertainty shapes the film industry, London and New York: Routledge;
- Draker, F. P.** 2005. Upravljanje u novom društvu. Novi Sad: Adizes.
- Kerrigan F.** 2010. Film Marketing, Elsevier, Paris.
- Levitt, T.** 1983. The Globalization of Marketing, Cambridge, Harvard Business Review;
- Noah Kadner,** 2022. The Virtual Production Field Guide v1.3, Cary, Epic Games;
- Porter, M,** 2007. Konkurentna prednost: ostvarivanje i očuvanje vrhunskih poslovnih rezultata. Novi Sad: Asee;
- Wasko, J.** 2003 How Hollywood works, London: Sage

Milcho Uzunov

TECHNOLOGICAL MIGRATIONS IN PRODUCTION PROCESS



UDK 7.01:004.8/.9

Abstract:

One of the many interesting but complex topics in the production of artworks is that of migration. Migrations in the domain of culture create a space for cultural interaction, where the artists and authors from different spaces have the opportunity to exchange their ideas and experiences, resulting in new art forms that unite different styles and traditions. However, migration as a phenomenon is not present in art solely within the creative field; it also encompasses production processes in the technological domain. Migration in technology has been very active in the last decade, especially with the rapid technological development that is constantly changing the production standards. New technologies impose not only new standards, but also require the complete replacement or migration of certain technologies within production.

With participation and involvement of artists, directors, actors and other participants from different regions who are part of these projects, new technological achievements are presented. They often possess significantly greater capabilities than the technology used in the past, with their migration actually becoming part of the development process of the cultural institution. Among the new technologies is artificial intelligence (AI), which, in a very short period of time, has demonstrated an incredible ability for developing its artistic abilities.

We can conclude that technological migration has an acceleration in the direction of the production in the performing arts and audiovisual works. It will continually change and improve production processes, including emerging technological breakthroughs. However, it is still important to consider its potential negative effects, such as digital inequality, loss of traditional skills, and ethical challenges. In order to achieve the maximum benefits and minimize risks, it is necessary to apply strategic management and specific approaches to new technologies, which are to support the sustainable interaction of technologies—primarily in everyday life, and then in other fields, especially in art.

Key words: Audiovisual arts, projects, technological achievements, artificial intelligence (AI)

Migrations

Migration as a topic for the creation and production of artworks is very interesting and complex. Various aspects can be covered in this topic, including cultural exchange, identity, and the social differences that exist within societies. Migrations in the domain of culture create a space for cultural interaction, where artists and authors from different places have the opportunity to exchange ideas and experiences. Such exchanges offer a broader view of artworks, allowing them to be analyzed from a whole new angle. These interactions frequently result in new art forms that unite different styles and traditions, thereby enriching the innovations in art production and works.

However, migration as a phenomenon is not limited to the creative dimension of art. Production and production processes are also affected by migration within the technological field. Migration in technology has been very active in the past decade, especially with the rapid technological developments which are continually redefining standards in production of performing arts and audiovisual works. New technologies impose not only new standards, but also require complete replacement or migration of certain technologies within production. This technological phenomenon, unlike the artistic one, results in the enrichment of creativity of authors and opens possibility for experimentation in the field of art. Nevertheless, technological migration is not always accompanied by a positive effect in its implementation, which, unfortunately, in many cases can result in significant challenges. While it undoubtedly brings benefits in many areas and advances the production processes, its implementation can involve a period of considerable difficulty. Technological migration in the production of performing arts and audiovisual works is an ongoing inevitable and progressive process. Today, progress in the film, theater, and entertainment industries is almost unimaginable without the integration of new technologies that provide higher-quality and more entertaining content and works of art.

Technological Migrations in Production: Productions That Are Remembered

Throughout the history of production processes, technological migrations have constantly altered standards, and we can no longer define production activities in which procedures remain consistently same. These changes in procedures and standards have, in certain cases, occurred over longer timeframes, with the changes not being intense. However, a large part of the technological migrations in this field occurred rapidly and left their mark on the era in which artworks were created. As a brief analysis and reminder of the technological migrations, we will indicate several notable examples in the fields of audiovisual and performing arts.

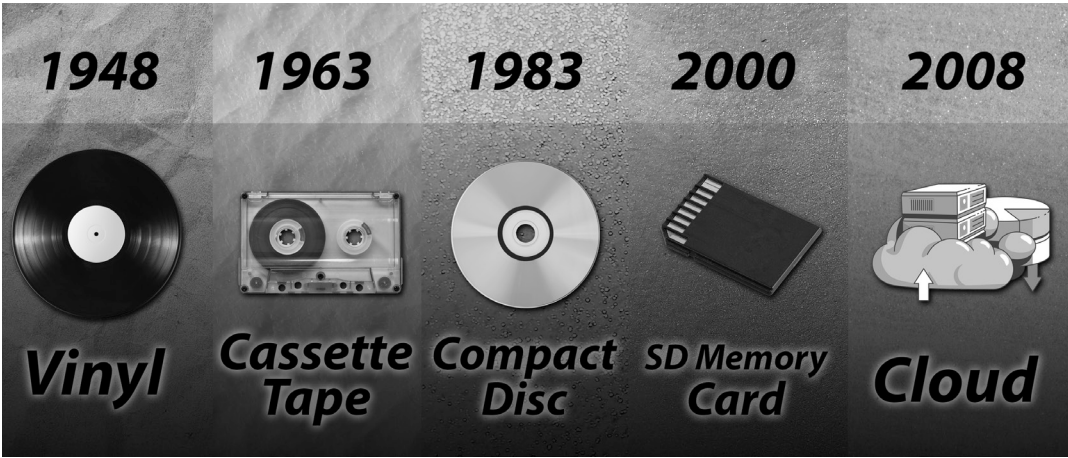
One of the most striking migrations that had a very short implementation timeframe is the technologies for the transmission and archiving of audiovisual works.

From gramophone records to cloud platforms, the migration of media that carry audiovisual content have rapidly changed the standard. In 1982, the companies Sony and Philips introduced the Compact Disc (CD) and marked the beginning of digital carriers (media) for audiovisual works. The then brand-new medium, the CD, offered high-quality audio content and a capacity of 74 minutes (Geekzone.co.nz, 2007). A few years later, the technological migration from analog to digital media as carriers of audiovisual works was implemented with incredible speed. Flash memory was the next stage of migration which further reduced the dimensions of the medium and increased the capacity, while avoiding the mechanical framework for accessing data, using semiconductor memory elements. Only a few years later, the development of the global Internet network initiated the most recent migration of media for the transmitting and archiving audiovisual works, offering almost unlimited capacity and selective quality depending on reproduction requirements. However, the resilience and security of the global Internet network and cloud-based media is still a subject of development and refinement, hindering the continuous migration process (Ashbourn, 2021:116-117).

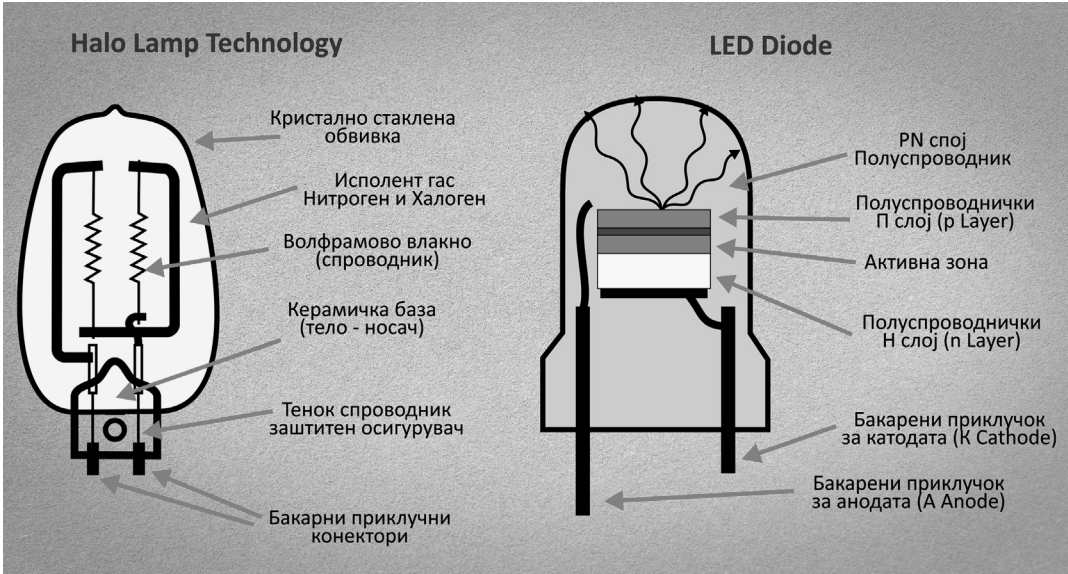
In addition to the media for transport and archiving audiovisual works, the transition from film-based cameras to digital ones represented another major technological migration in the world of production. This migration was accompanied by intense debate and questioning regarding quality. The large amount of data in digital image format presented a real challenge for its management. The only solution that enabled transport, processing, and recording (management) of this large amount of data was the application of lossy compression, which affected the image quality (Poynton, 2012:147-149). However, despite the long-term migration process, today, film strip technology is no longer used in film production, and the major cinematic achievements are completely digitized. Today's digital camera has become the standard for the production of audiovisual works and offers an incredible number of new possibilities developed and enhanced daily. The migration pro-

cess for digital cameras differed from the migration in post-production, applied to non-linear editing. Computer units with non-linear editing required digitization of film strips, which gave rise to the idea of completely replacing this process by using digital film cameras directly. Digital data access technologies motivated and initiated migrations in several technological fields, but were most present in the technologies in the production processes of audiovisual works. Technological migrations were particularly prominent in the production of the performing arts. Here we will mention the technological migration of the lighting fixtures in the theaters and scenes where these works are produced. This migration completely changed the standards and rules in lighting design. The new LED (Light Emitting Diode) technology had so many advantages over the classic stage lighting technology, which was based on so-called warm lamps (Halo Lamp Technology), that it caused a complete change in lighting installations throughout theaters and scenes. The biggest advantage of this technology is its efficiency, meaning that when converting electrical energy into light, the wavelength of light obtained is in the visible spectrum. Unlike other lighting technologies, in addition to the visible spectrum, a large part of the electrical energy is consumed in the ultraviolet and infrared spectrum of the light waves, manifesting a large amount of heat dissipation (Fitt, 2002:76-77). With ten times greater durability and more than fifty times lower electricity consumption, this technological migration was inevitable. The advantages offered by the new technology accelerated this migration, and LED lighting technology began to be applied in everyday life as the basis for ambient lighting.

In addition to the aforementioned technological migrations, we are also witnessing many others that are constantly present in the production processes of the performing arts and audiovisual works. The development of technology always strives



Usage media for audiovisual content over the years



Structure of Halo-Lamp and LED light

to refine and improve the production processes, thereby initiating technological migrations.

Analysis of Technological Migration

Technological migrations are a complex and dynamic process shaped by various factors, including economic, social, and cultural activity. They can be analyzed from several aspects: the reason for their initiation, the ways in which they are realized, and the effects that result from their presence.

In the domain of their initiation, we can identify several factors that are the basis for their beginning. One of them is the migration of highly qualified personnel, which includes the movement of engineers, programmers, scientists and other technical experts from one region, country or continent to another. This phenomenon results in the spread and development of knowledge in different regions and opens up opportunities for the development of new technological innovations. The exchange of experiences and results acquired during research encourages processes that are part of the technological migrations. In addition to individual migrations of the highly qualified personnel, companies—through their expansion or their relocation from one region to another can also be a reason for initiating technological migrations. Today, companies often relocate to areas with a more favorable business climate, access to a skilled workforce, and lower production costs. The ways in which technological migrations are implemented can vary and depend on multiple factors. Most often, social circumstances and the level of education in the respective environments have a significant influence. A large number of developing countries offer special conditions for foreign companies and highly qualified personnel in order to ensure conditions for technological development. In addition to these benefits, it is necessary to provide an opportunity for the application of innovations and their standardization in production and education.

An important factor in the implementation is also the attitude of users towards the innovations introduced, or the technological culture of the society. Through the help of the implementation of novelties in production and manufacturing, information about their quality, advantages and disadvantages is obtained—information which is then used to upgrade technologies.

The education system can also be a method of implementation, giving the population the opportunity to respond to the emerging technological challenges, and allowing their impressions and experiences to be used in further scientific projects.

Technological migration has positive effects, stimulating innovation and competitiveness. The increased competitiveness, in turn, opens up new markets and facilitates the sharing of skills and knowledge across regions. An important marker is economic development, significant in the technological migrations, as new tech-

nologies initiate the emergence of new companies and an increase in the number of job positions in the production sectors. Depending on social circumstances in the regions, these migrations occur with different intensity and timeframe. However, despite the positive effects, technological migrations also have negative consequences, such as shortcomings in licensing conventions, which can lead to the use of certain technologies and the emergence of so-called technological dependence that might result in the reduction or complete replacement of job positions with the implementation of new technologies, especially in the IT sector. Technological migrations that rely on external expertise can also initiate cultural confusion, i.e., the interaction of different cultures may lead to conflicts and disagreements in work environments.

In the domain of culture and production of the performing arts and audiovisual works, technological migration begins with exchange and work on a variety of projects. Through the participation and involvement of artists, directors, actors, and other professionals from different regions in such projects, new technological achievements and their benefits are introduced. In this way, interest in their use and implementation in the production processes is encouraged.

New technologies often possess significantly greater capabilities than those previously used, and their migration actually becomes part of the development process of the cultural institution. Technological migration also represents a challenge in relation to the artworks themselves. Namely, a large part of the repertoire of cultural institutions, produced with outdated technologies, must undergo modification in its production to align with the new technologies already implemented in the institutions. This process sometimes requires a completely new production, avoiding the adaptations that do not always bring a positive outcome, especially in the field of performing arts. In audiovisual works, technological migrations can occasionally cause imbalances in production processes. Projects, especially film productions which have the longest production timelines, take place within timeframes where technological migration cannot be implemented. However, an interesting example of technological migration leading to disruption and changes in production technology is the 2012 film *“The Hobbit”*, directed by Peter Jackson. Despite the fact that the standard for shooting in digital high resolution with increased frames has not yet been fully developed, the director of photography of this highly successful film decided to shoot with 48 frames per second (fps)—double the standard cinema format of 24 fps. This decision not only slowed down the production, but also contributed to numerous negative reviews of the film (Lafored, 2012).

Technological migrations bring many challenges and opportunities for improving and perfecting manufacturing and production processes, and it is therefore important to find ways to minimize the negative implications.

Perspective of Technological Migration in Production Processes

The production processes of performing arts and audiovisual works are based on a pre-defined plan for the realization of the project. The pre-production phase, as a primary and important factor in production, aims to define and optimize these very processes. According to the guidelines adopted in this phase, the technologies be used during the production of the artworks are determined.

Because the pre-production process encompasses multiple activities, its time-frame varies depending on the complexity of the project. During this period, various experts from multiple production fields are often involved including those from other regions, countries or continents—who, with their experience and knowledge, can offer completely new approaches to the production framework in certain segments of the project. With the rapid globalization that is increasingly dynamic today, especially in the socio-cultural sphere this phenomenon is becoming more common, and, consequently, novelties and new technologies are increasingly accessible in almost all parts of the world. As a result, technological migration is accelerating within the production of performing arts and audiovisual works. Its future, taking into account the rapid development of microprocessors, as a fundamental element in computing unit heralds revolutionary changes that can already be felt. These changes have an effect on the way in which art is created, distributed and experienced. Technological migrations in production are slowly but surely beginning to impose a new and fundamentally different approach to the creation and production of audiovisual content. It is about the application of artificial intelligence (AI), which, as a new technology, attempts to optimize production especially in post-production processes, where financial and time frame of projects are of critical importance. Following current trends and the rapid progress of this brand-new technology, it already offers artists the ability to compose musical segments, generate images, and even produce video recordings all of which can bring great benefits in the post-production process. Although the application of artificial intelligence in the field of audiovisual production came later compared to its impact in other scientific fields, it had a very unsuccessful and inglorious start. Its beginnings occurred when AI gained access to powerful graphic workstations intended for VR (Virtual Reality). The results that were initially presented were widely regarded as disastrous, and many experts immediately dismissed AI as a technology unsuited for application in the field of audiovisual art. The example that was analyzed is the famous 2023 AI-generated clip of Will Smith, in which AI was prompted with a text instructing it to generate a video of the famous actor eating spaghetti. The resulting clip (<https://www.youtube.com/watch?v=XQr4Xklqzw8>), which was completely disproportionate in every way, actually showed the initial capacity of this new technology. However, just two years later, in 2025, the same text prompt resulted in a new clip (<https://www.youtube.com/watch?v=bXKkZh2UEEA>) that made it nearly impossible to tell whether Will Smith was actually filmed or generated by AI. This

clip caused considerable concern in production circles, and was received with a variety of opinions and emotions. What AI achieved in just two years of artistic development has raised many ethical questions. Even though Artificial Intelligence has had great success in other field particularly in the economical and industrial processes—few anticipated that its artistic potential would evolve in such a short period of time. This clip demonstrated that AI has an incredible speed in developing its learning not only in the industrial and economic fields, but that it has also achieved incredible sophistication in the creative artistic domain. Newly generated video clips that based on text prompts in which nature or everyday objects were requested, now achieve a hyperreality which is very difficult to distinguish between what exists and what has been artificially created.

In addition to AI technology, the development of the global internet network also offers new opportunities and forms of expression for artists. In the future, technological migration may slowly but surely lead the migration to a digital-creative level in the artistic fields. With the help of various so-called online platforms, artists from different regions and parts of the world will be able to create and participate in artworks without ever leaving their cities and work environments. They will enable collaboration on various projects, between artists in different disciplines and from different regions. This phenomenon is already evident in other areas, with promising e results. Although art differs significantly from all other fields, online platforms are expected to introduce new art forms in which their application will provide greater efficiency and opportunity for expression for the authors.

Online platforms can also offer many other opportunities in the function of art. Interactive online applications, for example, allow for interaction with the audience when it comes to certain works of art. Through such platforms, artists have the



Comparison between AI generate content in 2023 and 2025

opportunity to perceive audience reactions and obtain information about gather feedback about their works. If in the past, summing up these impressions required special events, locations, and logistics, today's online applications offer immediate access and are available 24/7 within a specific timeframe. As a result, artworks can now reach a global audience and global distribution through the help of the global Internet network.

The prospect of technological migration in the performing arts and audiovisual works will continue to transform their production processes. Technological progress, in turn, will introduce innovative and efficient methods that will not only accelerate the production processes, but will also enhance greater creative aesthetics in the creation of artworks, while, simultaneously, opening up opportunities for experimentation and the creation of new art forms.

Conclusion

Technological migrations are a significant phenomenon not only in artistic fields, but also in contemporary society in general, with far-reaching implications for various aspects of everyday life. These migrations include the replacement of technologies, the transfer of human resources and knowledge from one environment to another, thereby contributing to economic development and encouraging innovation. Moreover, technological migrations plays a key role in globalization, enabling the exchange of ideas and cultures from different parts of the world. In the domain of the production of the performing arts and audiovisual production, technological migration begins with exchange and work on a variety of projects. Through the participation of artists, directors, actors, and other professionals from different regions, new technological achievements are introduced. These advancements offer a wide range of new opportunities, while emphasizing the need for artists to adapt and embrace innovation.

The different cultures and different social environments are a key factor in the emergence of migrations, and the different technological level in different regions is a factor that enables implementation and development of new technologies. The acceptance of new technologies and their interaction in art is crucial for the development of new art forms. Technological migrations in production is slowly but surely beginning to impose a new and completely different approach to the creation and production of audiovisual content. The emergence of artificial intelligence (AI) may serve as a catalyst for many new micro-technological migrations in the production of artworks. Within a very short period of time, AI has demonstrated an incredible ability for developing creative capabilities, leaving a distinct mark on artistic aesthetics. The prospect of technological migration in the performing arts and audiovisual sectors will continue to introduce innovative and efficient methods that will not only accelerate production processes, but will also offer greater

creative aesthetics in the creation of artworks, while simultaneously opening up opportunities for experimentation and the creation of new art forms.

We may conclude that technological migration is rapidly accelerating within the domain of performing arts and audiovisual production. It will constantly change and improve the production processes, including the new technological breakthroughs. However, it is still important to consider its potential negative effects such as digital inequality, loss of traditional skills, and ethical challenges. In order to achieve the maximum benefits and minimize risks, it is necessary to apply strategic management and specific approaches to new technologies, which will support the sustainable interaction of technologies first in everyday lives and then in other field most notably in the arts.

Reference

Ashbourn, Julian.

2021. *Audio Technology, Music and Media – From Sound Wave to Reproduction*. Berkhamsted, UK: Springer.

Fitt, Brain and Joe Thornley.

2002. *Lighting Technology – A Guide for Television, Film and Theatre Second Edition*. Oxford: Focal Press.

Geekzone.co.nz

2007. „And 25 years ago Philips introduced the CD“ (Accessed on: 19.03.2025) <https://www.geekzone.co.nz/content.asp?contentid=7304>

Lafored, Vincent.

2012. „The Hoppit: An Unexpected Masterclass in Why 48 FPS Fails“ (Accessed on: 24.03.2025) <https://gizmodo.com/the-hobbit-an-unexpected-masterclass-in-why-48-fps-fai-5969817>

McAuliffe, Marie.

2021. *International Migration and Digital Technology*. Massachusetts: Edward Elgar Publishing Limited

Poynton, Charles.

2012. *Digital Video and HD – Algorithms and Interfaces second edition*. Waltham: Elsevier Lafored,

EPISTEMOMIGRATIONS

– PERFORMING NEW HORIZONS (IN CULTURAL POLICY AND EDUCATIONAL CURRICULA)

Abstract

UDK 792:314.15(049.3)

This article explores migrations not merely as physical displacements, but as epistemological processes—*epistemomigrations*—through which knowledge, embodied practices, affects, and different forms of artistic and pedagogical interventions move, transform, and become articulated. Drawing on interviews with three Macedonian authors—choreographers and performers—Viktorija Ilioska, Aleksandra Petrushevska, and Aleksandar Georgiev – the article creates a conceptual space to analyze the embodied, subjective, and relational knowledge that transpires through migratory displacements. Moreover, grounded in qualitative analysis and reflections on contextualized practices, it further examines and articulates the role of organizational platforms such as **Lokomotiva**, **Tiiit.inc**, and **Skopje Pride Weekend** as transformative spaces of *epistemomigrations* that emerge through mobility, i.e., transplacements. The neologism *epistemomigrations* is introduced to touch upon the transnational and subaltern knowledge that is created and circulates through bodies, informal (educational) networks, and self-organized platforms, operating outside the institutional mechanisms of valorization.

Deschooling (Ilich, 1971), *transindividuation* (Rogoff, Stiegler, Vujanović, and Cvejić), and *pluriversality* (Escobar, 2018) are foregrounded as pedagogical, co-educational, and

co-creational approaches and concepts, through which this paper rethinks the entrenched Western-institutional models of learning and knowledge production, while also highlighting examples of subaltern knowledge development. At a time of global precarity, neonationalism, and cultural marginalization by dominant (oligarchic) narratives, the practices presented here not only resist hegemony, but forge new horizons for critical pedagogy, embodied perception, creation, and *futuring* (Fry in Escobar, 2018). Migration, or *epistemomigration* in this context, emerges as a process of political, poetic, and affective reorganization of knowledge, the performative body, and cultural infrastructure, and it should be recognized as a foundation for reimagining cultural policies and formal curricula in the country.

Introduction

I was poring over what the focus of this paper should be, and the theme of migrations at a time of radicalized global mobility, armed conflicts involving mass displacement and relocation, climate devastation, economic inequalities, and extractivism of natural resources and goods—a time that Donna Haraway calls the *Capitalocene* (Haraway, 2015), an era in which we witness growing *hybridity* and *fluidity* of societies (Bauman, 2000), where not only capital, but also bodies, knowledge, and sensibilities are in migration.

I decided to reflect on migration in relation to epistemological practice, which is not merely a geographical displacement of bodies, but also transversality, sharing of resources, exchange of knowledge, cultural matrices, and forms of living. I therefore look at migration through the lens of *transplacements* and *displacements* that are “sediments of experiences that continue to rearrange my inner architecture,” as Viktorija Ilioska, a choreographer and performer from Macedonia, states.

Today, more than ever, migration affects not only specific groups, but it affects *all of us* (Latour, 2018 in Žuvela and Vidović, 2021:109), and these processes are far from neutral—they directly shape the production of knowledge and the development of artistic practices. Western centers, despite their self-reflection and calls for decolonization, remain (epistemologically) privileged, while in the *semi-peripheries* of Western Europe, new knowledge is increasingly generated in the cracks—at the edges of academic disciplines, within the terrain of independent scenes and contemporary artistic practices, and on the stages of political resistance/resilience.

Universities (not just in the semi-peripheries, but everywhere) are losing their autonomy in the face of the knowledge market, while contemporary artistic practices sprout and take form as *maps of resistance*—affective, embodied, interdisciplinary, and often defiantly nonfunctional in relation to the projected canon where they are expected to be inscribed as part of the established disciplines.

In this context, the performative/performing body becomes a mobile archive and an emanating site of epistemological fluidity. The bodies of artists in the performing arts are not objects that carry and transmit diverse aesthetics, but they are active sources that also act as *nodes of critical pedagogy*—spaces where knowledge is not simply delivered, but co-created, generated as *co-intentional education*, as Freire points out describing the joint creation of knowledge, dialogue, and empathy between teacher and student (Freire, 1970:76–77). These are processes in which students, i.e., participants, are subjects of joint creation and learning, i.e., a process of *transindividuation* (Vujanović and Cvejić, 2023; Stiegler and Rogoff, 2024)—where knowledge, like art, is generated through transmission, together, and as a medium to articulate the common.

As Aleksandra Petrushevska, one of the artists I interviewed for this paper, notes:

Reflecting on my artistic practice, I realized that it is not simply ‘mine,’ but rather a collection of numerous dance styles and practices I have studied over the years—

some for an extended period, others for a brief time. These styles, of course, were transmitted by certain individuals—each with their own approaches and perceptions—which means they cannot be regarded as entirely objective or deprived of personal perspectives and interpretations. (Petrushevska, 2025)

This perspective resonates with Illich's (1971) ideas, about the need for practices of *deschooling*—a process of liberation from institutionalized knowledge and opening up of spaces that foster autonomous, embodied, and *situated knowledge* (Haraway, 1991) and learning. Movement, or *temporary migration* (Žuvela and Vidović, 2021:110), i.e., what I here refer to as *transplacements* of arts and culture actors across diverse territories and contexts, have a unique trait of “fostering artistic recognition and visibility, new audiences, intercultural exchange, and so on,”” (Žuvela and Vidović, 2021:110). As Ilioska states in the interview: “I carry knowledge the way some carry illegal goods—smuggled in fragments, unpolished, but necessary. I think I do manage to transfer it, or perhaps leak it, in both directions.”(Ilioska, 2025)

I understand such “leakages,” or *circulations*, which we will later examine through Stiegler's (2010) lens, as *epistemomigrations*—migrations of knowledge, thoughts, sensations, and embodied affects across borders, contexts, and hierarchies, i.e., *displacements* and *transplacements* across circulations and transformations of knowledge via bodies, practices, and the cultural trajectories of subjects moving across diverse geo-political, cultural, and (non-)institutional contexts.

I relate this neologism to two positions I have already prefigured: *displacement* and *transplacement*.

Displacement refers to a longer-term relocation/dislocation of the body and the subject's status—migration prompted by education, professional development, or existential necessity. *Transplacement*, on the other hand, denotes a temporary relocation/dislocation—mobility due to (lack or inadequacy of context) work, need for (artistic, theoretical, etc.) exchange, or short-term professional engagements. Both modalities trigger a *resetting of subjectivity*—as a form of resistance or rupture with the hegemonic regimes of subject production, i.e. re-coding of embodied and epistemological orientation.

They are an expression of what Tony Fry (in Escobar, 2018) calls *futuring*—a resilient mode of thought oriented towards possible futures, breaking away from the technocratic maintenance of the past. Fry's concept of *futuring* (Fry in Escobar, 2018: 117–118) is a call to return time and the future to the hands of communities—an act of resistance to the logic of *defuturing* of modernity, which forecloses possibilities and alternatives.

Pluriversing through Displacements and Transplacements

Institutional modernism in the academic sphere, precisely through its rationalized hierarchy, engenders the *defuturing* of epistemological processes, which, in

turn, are defiantly *refuturing* within the informal, *situated* (Haraway, 1991), and *deschooled* (Illich, 1970) education and exchange of experiences. *Futuring* emerges as a constellation of diverse, situated, and interconnected *worldings*, whereby Fry's concept of *sustainment* becomes crucial: a shift from “sustainability” as technocratic management towards a radical preconfiguration of the conditions for life. As Escobar (2018: 4) explains, this entails transition from the hegemony of modernity's *one-world ontology* towards a pluriverse of socio-natural configurations. Migration processes make possible precisely such *pluriversings*—openings to a multiplicity of ontological perspectives that generate new socio-cultural, artistic, and epistemological configurations.

These *pluriversings* manifest in the bodies of migration processes, which are not merely carriers of biographies, but bodies of new narratives—rich with discursive rethinking, tenderness, affects, and ethical tensions, i.e., evolving archives of *situated knowledge*. Through their embodied affect, they transport paradigms and practices which, although not institutionally validated (except in rare cases—referring here to Macedonia), are fundamentally important to what bell hooks calls a “*pedagogy of hope*”—a pedagogy that is unafraid of affect, of mistake, of learning through curiosity and relations (hooks, 2003).

However, such processes require *organology*—a concept developed by Bernard Stiegler—through which he explains how, within a given space, the relations among interdependent “organs” co-constitute subjectivity and collective knowledge (Stiegler and Rogoff, 2024). He points out that the connection between individuals, which leads to transformation (*transindividuation*), is possible only if they share common *technical skills*—such as reading and writing in ancient Greece—that are prerequisites for shared knowledge and culture. The *organological condition* refers to the relations among the psychological, technical, and social “organs” of a society. Without access to these conditions, Stiegler argues, it is impossible to enter the circulations of *transindividuation* or to become a subject within the cultural or political space.

In this context, art education—especially in the field of performing arts (in Macedonia and beyond)—cannot be conceived as a one-way process of transmission solely through formal education and processes. On the contrary, it is an ongoing process of *circulations* (short- and long-term, according to Stiegler) of knowledge across generations, the body, voice, touch, and relations. Such processes require spaces that need to be provided, nurtured, and opened (residencies, laboratories, workshops, seminars, conferences, and so forth). At a time when the institutions where knowledge is generated—the family, academia, and cultural institutions (Stiegler and Rogoff, 2024)—are in crisis, cracks emerge in certain contexts where, through *epistemomigrations*, an alternative cartography opens up that rearticulates the questions: Where is knowledge generated, who holds the legitimacy to formulate, institute,

and transmit it, and how? Is this knowledge *subaltern* (Spivak, 1988), and if so, how is it created and transferred through migration processes?

Within this framework, I interviewed three Macedonian artists—choreographers and performers—Aleksandra Petrushevska, Viktorija Ilioska, and Aleksandar Georgiev—posing a series of questions: *How do your migratory “displacements” and “transplacements” across different spaces and contexts influence your creative work?; How do these movements—the exchanges through languages, bodies, gestures, and cultural codes—affect your artistic practice as forms of epistemological transformation?; Do you have the opportunity to transmit this knowledge back to your home country, as well as to the contexts where you have been displaced?; How might these experiences and insights impact the Macedonian educational system?; What is currently lacking in the field of contemporary dance? and What would you like to transmit?*

Their responses, which I analyze later in this paper, open an important discussion on how knowledge is generated, which *cracks* it circulates through, and how *subaltern knowledge* is articulated and transmitted within these processes. The concept of subaltern knowledge, developed by Gayatri Chakravorty Spivak, problematizes the position of marginalized groups who are rarely, if ever, heard within dominant discourses. In her essay “Can the Subaltern Speak?”, Spivak poses the question of whether it is possible to speak from a position of systemic marginalization and epistemic exclusion (Spivak, 1988). Spivak warns that when intellectuals speak “on behalf of” the subaltern, it often leads to the reproduction of *epistemic violence*—symbolic suppression and retailoring of the experiences of marginalized groups according to the logic of the dominant knowledge system. In the context of artistic practice—particularly in the performing arts—such epistemic violence manifests through institutional and cultural filtering of embodied and discursive practices that emerge from the margins, i.e., from the *non-institutionalized* or *non-official* spaces.

These practices frequently go unnoticed or remain excluded, and their emergence is not the outcome of systemic processes regulated by the *organs* that Stiegler identifies—the family, academia, or cultural institutions—but rather hinges on the personal will of an individual in a decision-making or institutional role (Stiegler and Rogoff, 2024). Yet, the arts—particularly contemporary dance, as well as theater—operate in our context as spaces of *subaltern knowledge*: knowledge rooted in embodied experience, in shared and affective memories, in unwritten codes and microhistories that resist assimilation into official or—increasingly—bureaucratically engineered and market-oriented knowledge narratives.

In this context, I would point to the *SHAKIN’ Project* (<https://shakinproject.eu/>), developed by several academies and programs that seek to build a framework for including knowledge emerging *at the margins* and shaped through migrations, exchanges, and transmissions. The project opens a critical platform for rethinking

the very notion of *knowledge* from the perspective of those marginalized or excluded from academic and cultural centres (*SHAKIN’ Project*, 2021). In doing so, this initiative works towards *pluriversing* knowledge, i.e., opening it up to a multiplicity of socio-cultural perspectives (Escobar, 2018).

Within the *Subaltern Knowledge in Cultural Practices* module, the project reaffirms the need to dismantle hierarchies of valorized knowledge through decolonial, affective, feminist, and critical pedagogies. According to its principles, subaltern knowledge is not only a form of resistance, but also an act of care, learning, and re-imagining the relations between body, voice, space, and history. In this framework, knowledge is not perceived as neutral or universal, but as *relational*, *situated*, and *potentially transformative*.

Spivak (1988) warns us that even when we seek to transmit knowledge, we must remain aware of the danger of “speaking for others”—the risk that through representation we may exclude precisely what we intend to illuminate. Therefore, as Spivak insists, conditions must be created for subaltern knowledge to speak with its own logic, its own gesture, its own performativity, and its own language.

This position is shared by Aleksandar Georgiev, who states that he does not transmit knowledge, but shares *practices*—what he learns through the process, not as a finished product, but as an open, ongoing, and relational construction (Georgiev, 2025).

Here, subaltern knowledge emerges not merely as an object of analysis, but as a living praxis, an everyday act of cultural and political becoming and practice. This act embodies resistance born from bodies in motion, *displaced*, *transplaced*, migrating through contexts and policies. Embedded within their very code is the process of *futureing*—a critical care for possible futures, rooted firmly in the present moment, carried forth by those invisible to institutions, yet essential to social and cultural transformation.

Subaltern Knowledge and Liminal Transitions

In her responses, Aleksandra Petrushevska opens a distinctive embodied and epistemological perspective. She articulates migratory *displacement* that not only resets her authorial stance, but dismantles the myth of authorship by framing choreography as an *intersubjective*, *collective*, and *ongoing* act. In her reflection, she evokes an “exchange through the body”—encompassing styles, relations, care, knowledge, and experience. Her practice is not a closed process, but an open channel through which bodies, aesthetics, concepts, and relations circulate. Through the lens of distance and shifting contexts, Petrushevska gains awareness of the constraints within the Macedonian artistic landscape—vertical hierarchies, ballet paradigms of authorship, the absence of production infrastructure, institutional

neglect, and limited media visibility. However, her responsive engagement persists vibrantly—through digital platforms, self-organized collectives, and a specific “imprint of movement” that she transmits across diverse educational contexts (Petrushevska, 2025). She draws a clear distinction between individual authorship and collective embodied practice, positioning her art not as possession but as a channel, embracing her hybrid approach, and highlighting the need for open systems of education and production. Here, she affirms that subaltern knowledge circulates through informal networks, embodied ethics, affective relations, and *postnational* modes of communication—rather than official channels of institutional transmission (Spivak, 1988).

Conversely, Aleksandar Georgiev reflects on artistic becoming through *nomadic localizations*. His practice unfolds through constant *transplacements*—political, cultural, aesthetic, and affective—and *displacements* across geographies and statuses: “here a citizen, there a student, elsewhere an emigrant, encompassing a myriad of hybrid positions.” (Georgiev, 2025)

Georgiev notes that these shifting social positions (such as the migrant status) influence the perception of his body and work, leading to *hyperreflexia* and modes of *denationalizing knowledge*. Notably, he insists that he cannot precisely articulate the impact of these transplacements, as their effects ripple through multiple overlapping layers, underscoring the *nonlinearity of migratory experience*. Georgiev sees movement not as alienation, but a *productive position* for artistic and political rethinking (Georgiev, 2025).

Ilioska frames her response poetically, in a language that resonates with the fragmentariness and embodied affect of the migratory experience. She does not believe in *fixed geographies*—neither of the body nor of thought—describing displacement as a dynamic of gestures, codes, and power relations. For her, movement is an epistemological act that rearranges her inner architecture. Ilioska employs terms such as “subversively adaptive,” “choreography of cracks,” and “movement that escapes form,” articulating migration as both a *crisis* and a *space for resistance and creation*. Her reflection is deeply situated in her own embodied affect and in the *time-space of dislocation*, where knowledge emerges not at the center but in *asymmetry*, in the *rupture*, in what fails to align. “It’s not about arriving somewhere,” she argues, “but staying in movement, always slightly out of sync, which is where I believe knowledge is generated,” (Ilioska, 2025).

The experiences of Viktorija Ilioska, Aleksandra Petrushevska, and Aleksandar Georgiev lay bare the complexity of knowledge transmission, revealing the impact of migration processes, and showing that such transmission is neither a linear nor a univocal process, but a precarious, context-bound practice of care, translation, and positioning. Ilioska describes knowledge transmission as smuggled goods—“in fragments, unpolished, but necessary”—not circulating through formal institu-

tions, but “sometimes it takes the form of a gesture in a workshop,” “sometimes a whispered ‘yes, you’re not alone,’” insisting on process over product (Ilioska, 2025).

For Georgiev, the very notion of transmitting knowledge is itself problematic—“I neither believe that I am transmitting, nor that I should transmit knowledge,” he declares, underscoring the individual and sensorial filtering of experiences that “‘hold no universal value.’” In this sense, sharing becomes equally an act of exposing “nonknowledge”: “if it must be called ‘sharing knowledge,’ then it must, inevitably, be also understood as sharing nonknowledge,” (Georgiev, 2025).

Petrushevska, on the other hand, points to an institutional vacuum in Macedonia, noting that “there is no institution or a responsible body that systematically records which artists study or work abroad,” making the transmission of knowledge into the country a matter of personal initiative. Yet, she is actively engaged in informal collectives in Berlin, practicing what she calls “transnational artistic dialogues” and forging relations that “blur the clear boundaries between the roles of dancer—choreographer, dancer—dramaturg, and dancer—friend,” (Petrushevska, 2025). In all three cases, the transmission of knowledge does not unfold as a uniform transfer of information, but as a situated and often invisible practice, one that simultaneously carries resistance, care, and critique towards standardised forms of education and institutional recognition.

These responses reaffirm the central thesis of this paper: migration and mobility are not simply displacements and/or transplacements of bodies, but creative, political, and cognitive re/transplacements, circulations that reshape the *organology* underpinning art education and practice (Stiegler and Rogoff, 2024). Such processes generate subaltern knowledge—relational, ruptural, and politically sensitive—which is not only essential to contemporary artistic and pedagogical paradigms, but acts as a process of *futureing*—understood as a critical projection of *possible (new) worlds* (Fry in Escobar, 2018: 117–118).

In the Macedonian context, migration—as the central thesis of this paper argues—is primarily a consequence of structural institutional formality or absence of wider social flows and needs. The lack of active reflection on the needs of the scene, the production infrastructure, and systemic support results in a chronic outflow of artistic potential and knowledge (*brain drain*). However, this outflow is not linear, but diasporic and layered. Many artists—such as Petrushevska, Ilioska, and Georgiev—remain *in-between* or *betwixt*, inhabiting liminal cultural spaces where knowledge, experiences, and affects circulate, transmitted back and forth between “here” to “there,” disrupting the binary distinctions of center and (semi)periphery.

These contrasts—between institutional deficits, lack of cultural policies supporting ongoing learning, research, and knowledge creation, and the informal productive power—highlight an urgent need for reflection. What is needed is critical models of *deschooling* (Illich, 1971) and a *pedagogy of hope* (hooks, 2003), not based

on transmission, but on affective, embodied, and relational co-creation and circulation of knowledge, i.e., *transindividual processes*. Georgiev, Petrushevska, and Ilioska, each in their own way, embody precisely this fluid, post-national, and post-authorial pedagogy.

It is important to highlight that these artists also act as active agencies within the independent (non-institutional) scene—through self-organized formats, informal educational processes, and international collaborations. However, as they themselves note, they rarely receive institutional support. This underscores the vital role of organizations acting as *independent platforms*—such as Lokomotiva, Tiiit.ink, Skopje Pride Weekend, and others. These organizations not only support the production of knowledge and learning but reimagine the very educational landscape as a space of resistance, care, emancipation, and common *futuring*. Despite their efforts, it remains uncertain how these organizations can sustain such processes independently, especially in the absence of cultural policies and instruments that support long-term learning, research, and study in art and culture, where new knowledge is generated.¹

Programs by Lokomotiva—such as the Nomad Dance Academy, Critical Practice (Made in Yu), Curating in Context, and Kultrening—articulate the need for flexible, interdisciplinary, and politically informed pedagogical practices. Similarly, initiatives by Tiiit.ink (Platform, School of Dramaturgy), along with the educational content within Skopje Pride Weekend, open up new epistemological terrains. These are not traditional educational models or processes, but springboards into fresh perspectives where organology is reformed, and knowledge is not generated but shared and recontextualized.

Therefore, such migration pathways and practices of knowledge generating need to be recognized as a vital asset for the future development of artistic practice and education in Macedonia. They represent not merely as displacements, or departures, or a “return of the author home,” but the creation of intersectional models of learning and knowledge production that challenge the center, open fields of (semi)peripheral power, and position the body—mobile, affective, and archived—as a bearer of transnational, subaltern, and political knowledge.

What Kind of Transplacements Do We Need?

At the same time, the *transplacements* enabled through the platforms mentioned also impact the processes discussed earlier. However, the hypermobility of artists,

producers, and curators in the field of contemporary performing arts faces growing critique—not only due to environmental concerns but also due to the fact that such mobility directly feeds into the capitalist circulation of art.

In response, an increasing number of voices call for approaches emphasizing *slow mobility* or *extended stay*, rather than brief, surface-level artistic engagements at a single location. Here, I turn to two collaborators—curators who, from different perspectives, critically reflect on what I refer to here as *transplacements* and *displacements*.

Marta Keil, curator and dramaturge, observes that mobility deepens precarity, as artists, curators, and other cultural workers are forced to adapt to market logics—for instance, by creating easily adaptable formats with few performers and minimal technical requirements (Keil 2022). Such conditions leave no room for continuity, research, and development of practices, instead focusing artistic practice on the result and the market impact of the final product. Rather than fostering local conditions for long-term growth, artists from Europe’s “blind spots” or (semi)peripheries are forced to adapt to formats shaped by residencies, co-productions, and festival networks.

In such a model, mobility and flexibility become essential skills—accompanied by a constant readiness to move from one place to another and shift rapidly between tasks. Keil further observes that *weaving relational networks* (with curators, festivals, institutions, and funding bodies)—becomes part of the everyday precarious survival strategy (Keil, 2022), as thus it increases access to spaces for development.

Curator Katalin Erdődi (Erdődi 2016), originally from Hungary and having lived and worked in Vienna (now once again based in Budapest), reflects on the migratory experiences that have shaped her curatorial and political stance. Upon moving to Vienna, she joined the self-organized group Precarity Office, which brings together people from Europe’s peripheries around issues of labor and migration. In a series of events dedicated to mobility and migration, the group unpacks the rhetoric that cloaks these terms in public discourse and EU policy. Erdődi highlights precarity as a common thread weaving together diverse migratory experiences, suggesting that migration policies do more than regulate—they mirror our collective political imagination. In this context, citizenship becomes a flexible and negotiable category rather than a fixed status (Erdődi, 2016), related to the concept of the *nomadic subject* (Braidotti, 1994 in Erdődi) which emerges from feminist philosophies, post-colonial philosophies, anti-racist philosophies, critical theory, social theory, and then develops into an analytical tool to look at three classes of problems (Braidotti, 2010). The nomadic subject is also invoked by Georgiev in the interview—i.e., a subject who moves through legal, political, and epistemic boundaries without being anchored to the identity categories of nation, race, or religion. Braidotti envisions Europe as a *postnational space* built on mobility, contingency, and relational

¹ The new criteria for the annual call for funding cultural projects of national interest in 2025 exclude support for workshops, laboratories, residencies, symposiums, conferences, and other formats of knowledge production in culture and art that fall outside formal educational modules and programs, despite the fact that such formats are a common practice in the development of art and culture.

belonging and she speaks of based a model based on “flexible citizenship,” a right to citizenship on an international level (Braidotti, 2010). This is particularly relevant at a time of rising nationalism and state racism, even though it remains a rather utopian model lacking political will for a radical (European) rethink, as Erdódi also mentions in her text.

Educational Trajectories and Institutional Cracks

Within the globalized, neoliberal cultural market, transnational and migratory processes increasingly shape the transmission of knowledge, which often becomes trapped within national and supranational frameworks such as economic markets, visa regimes, and mobility policies. These structures create asymmetries of access, determining who is entitled to produce, institute, and transmit knowledge—and under what conditions (Spivak, 1988; SHAKIN’ Project, 2021), i.e., they define who has the right to develop(ment).

This makes it all the more important to invest in creating local conditions and programs for long-term development, i.e., to develop cultural policies that support and stimulate these processes, since they directly and indirectly affect all other programs and activities in the field of culture and arts, as well as the democratization of this field, i.e., the enabling of development, creation, and the generation of new knowledge and practices.

In the absence of such instruments and policies, artists, curators, and other cultural workers at the center of this discussion—those moving between marginalized and dominant spaces—claim their right to articulate their own practices and to re-examine the relationship between territories, institutions, and knowledge production. This includes the *displaced*—often stateless and caught in precarious legal circumstances—who must repeatedly renew visas and residence permits, such as Ilioska, Petrushevska, and Georgiev; as well as those in independent scenes, who struggle under precarious conditions to sustain their (artistic) voice and space, yet nonetheless recreate, on a daily basis, the conditions for the development and production of knowledge. It also encompasses those who *transplace*, compelled by a lack of educational or professional opportunities, migrating to secure the epistemological and creative *nourishment* unavailable in their local contexts, with the aim of re-creating it within their own environments, i.e., transferring the knowledge they gain in both directions, from there to here and back (Petrushevska, 2025; Georgiev, 2025; Ilioska, 2025).

Thus, this is not a privileged position simply because these individuals are able to work in a space other than the one where they lack (sufficient) conditions for development. On the contrary, all are engaged in a constant *struggle against structural violence*—whether it be work, student, or tourist visa regimes (both old and

new—that shapes mobility itself. It is a struggle for presence, voice, and recognition in contexts that select subjects based not on their “usefulness” or “acceptability” to the market, a “political vision,” or “normative institutional belonging,” rather than their epistemological value (Kilomba, 2010, in Erdodi, 2016; Keil, 2022). Within this framework, I stress again that migration is not merely a geographical movement, but also a political displacement—an embodied and cognitive relation that affects the artistic practice and the educational system.

These *displacements* and *transplacements* are forms of *epistemomigrations* that contribute to the production of subaltern knowledge (Spivak, 1988; SHAKIN’ Project, 2021), yet at the same time generate fatigue, exhaustion, and invisibility. Instead of artists and curators having stable conditions for development at the local level, they are compelled to constantly circulate across scenes and networks in order to secure the conditions for professional survival, as well as professional “nourishment” (content, questions relevant to particular scenes)—both for themselves and for their collaborators (Keil, 2022). This shifts their time and attention away from processes of research and contextual care toward *market-oriented adaptability and short-term output-driven functionality* (i.e., works produced with fewer performers, adapted to the market and shaped by the economic constraints).

These conditions continually prompt me to ask: *Who holds the right to stability—to conditions that allow for futuring, i.e., for grounding futures in art and culture through the development of aesthetics, relations, and knowledge? How can we build models of decentralized, situated (Haraway, 1991), and relational education that recognize these forms of migratory cognition, sensibility, embodiment, perception, and otherness as epistemologically valuable? How do we come to understand that supporting development is essential—for it is precisely there that futuring unfolds?*

Platforms for Epistemomigrations: Lokomotiva, Tiliit.inc, Skopje Pride Weekend

As I have already noted, in our country we continue to face systemic conditions that make it nearly impossible to sustain long-term, continuous development in the arts and culture—particularly when it comes to support through research programs, collaborations between artists and other professionals, and educational models grounded in long-term learning. There is also a notable institutional absence of support for contemporary currents in culture, the performing arts, and critical cultural practices within education. Interdisciplinary educational programs in performance studies, dramaturgy (in the broader sense), curating, cultural management, and cultural policy remain nonexistent; only sporadic individual courses are available rather than full, coherent programs.

In response, several organizations in Macedonia have taken on the role of active platforms, creating educational, curatorial, and production models that support

the migration of knowledge—through the bodies, voices, and experiences of artists, activists, theorists, and curators working in the field of performance and the performing arts. Lokomotiva, Tiiit.inc, and Skopje Pride Weekend, through their schools, discursive programs within festivals, and other initiatives, operate as vital platforms for *epistemomigrations*: transformative and developmental spaces where knowledge circulates across borders, rehearses and rethinks performative practices, and fosters relations of care and community through which such practices emerge and evolve.

Lokomotiva fosters alternative models of cultural education and exchange through programs such as *Critical Practice (Made in Yu)*—which originates from collaboration with *Station Service* for contemporary dance, Belgrade, within the *Nomad Dance Academy* network and other European networks such as *APAP*—and *Curating in Context* (Lokomotiva, 2024). *Critical Practice (Made in Yu)* is an educational and research program that encourages critical reflection on contemporary performing arts, focusing on the post-Yugoslav region while relating to international contexts. It bridges theory, artistic practice, and cultural policy as inseparable components of the artistic field. The program aims to develop new generations of authors and critics (five cycles of a year and a half each have been completed) who develop tools for critical analysis and public engagement—*within festival programs, development of discussions, artist talks, advocacy for cultural needs and policies, and many more*), through collective learning, exchange, and self-reflection. The topics range from art and politics/policies, to debates on artistic practices, to issues of labor and mobility, with a strong emphasis on shared ethics and political dimension of work.

On the other hand, *Curating in Context* is a program focused on *subaltern curating*, which incorporates knowledge emerging from the margins—particularly from activist practices and perspectives that place the body, ecology, care, democracy, freedom, hope, and other relevant topics at the center, establishing new relations between artistic practices and social transformations.

Another program worth mentioning in this context is *Kultrening*, which also enables the exchange of somatic knowledge, i.e., performative, embodied, and kinesthetic practices, whereby emerging choreographers, many of whom are in a constant process of *displacement* and *transplacement*, have the opportunity to circulate their knowledge and experience both within the professional community and among the wider public. The program emerged from a desire to broaden the scope of choreography and the knowledge of diversity in choreographic and performance practices among the public and professionals. *Kultraining* also gives young choreographers the opportunity to share their knowledge with formal educational programs, such as the Department of Contemporary Dance at Ilija Nikolovski-Luj National Music and Ballet High School, and the dance program at Goce Delchev

University Shtip, that are open for collaboration and enable this rare opportunity for exchange, co-learning, and enhancement of formal curricula.

Through these programs, Lokomotiva creates conditions for *epistemomigrations*, where learning and production of knowledge are intrinsically linked to contextualization, i.e., socio-political positioning, relations, and practices of solidarity, grounded in intersectional and postnational perspectives (in the sense articulated by Braidotti) as its vision.

Tiiit.inc, through its educational program *Small School for Feminist Dramaturgical Pondering – RFF 3.0*, opens up the space of theater and performance as a field for critical reflection on feminist narratives, historical injustices, and emerging forms of institutional care (Tiiit.inc, 2023). The school combines theory and practice, and includes workshops with local and regional artists and researchers who work on documentary theater, institutional critique, somatic practices, performative archiving, and political imagination. Thus, Tiiit.inc creates a platform of knowledge circulation from subaltern, often invisible or marginalized positions, opening channels for affective, embodied, and intersectional learning. It works to unsettle the established canons in the performing arts and the framed structures of knowledge—disciplinary or traditionally defined—by expanding dramaturgy as a field of *multiple dramaturgies* or *dramaturgical languages*, put in the plural in order to emphasize the plurality and broader understanding of the dramaturgical framework, beyond its fixed academic and conventional position. These languages also support women, queer, and non-binary authors in theater and the performing arts.

Precisely through processes of inclusion and relational learning, through circulation and exchange—i.e., *deschooling* in the sense of critical pedagogy—this school constitutes an important form of *epistemomigration*, where knowledge is not merely inherited or formatted through institutions; rather, it is collectively produced within communities of resilience and care, through interdependence, where *transindividuality* as a principle of creating art (and knowledge) becomes an epistemological practice, which is the case with all of these platforms.

Similarly, Skopje Pride Weekend, a festival encompassing artistic, theoretical, and activist programming, has for several years been organizing symposia or/and lectures and publishing collections of theoretical texts on queer education, critical theory, and feminist analysis. Topics range from *queer historiography*, *performativity*, and *transfeminism*, to artistic responses to state-imposed heteronormativity, legal inequalities, and the precarious conditions of life and labor (Skopje Pride Weekend, 2023). The festival constitutes a process of instituting subaltern knowledge and practices that forge a transformative, or—indeed—*emancipatory framework*, expanding knowledge rooted in the experiences of marginalized bodies.

The festival's program encourages reflection through *queer epistemological frameworks* as practices of re-examination, archiving, and *futuring*, rethinking academi-

cally grounded modernist narratives of art while also offering an analysis of social reality.

All three *platforms* demonstrate a *deschooled* and *post-institutional model* of learning and knowledge within the field of performance practices, where migration is not merely a physical displacement, but an *epistemological practice* that moves and reshapes the boundaries of what is considered valid or normative knowledge that (*should*) is to be transmitted. Their activities reveal the potential of *epistemomigrations* to create hybrid, plural, and interdisciplinary cultural spaces grounded in inclusive, accessible, and solidarity-based communities, as well as in critical, engaged, and reflective practices that act in resistance to the conventional, to institutional modernism, binary divisions, normative frameworks, neo-nationalist discourses, and the various forms of structural violence arising from cultural and social marginalization.

Conclusion: Towards Epistemomigratory Imaginations of Futuring

The migratory experiences of artists Viktorija Ilioska, Aleksandar Georgiev, and Aleksandra Petrushevska speak not only to the shaping of their artistic language, but also offer a critical reflection on the educational system (both formal and informal) in Macedonia. They highlight the need for ongoing learning and for generating knowledge (through research-based and collective processes) as necessities arising from the scene. Their reflections reveal a strong need to unsettle hierarchies, challenge normed pedagogies and conventional curricula, and call for epistemological liberation rooted in co-learning, sharing internal architectures, and exchange.

Aleksandar Georgiev gives a critical reflection on the centralization of the local education system, pointing out that “the Macedonian education system—particularly in the field of contemporary dance—is extremely closed and has few resources for stable collaboration with other programs, scenes, aesthetics, political positions, or ethical models of work” (Georgiev, 2025). In his view, the most influential pedagogical models are precisely those that involve “around thirty different professors, each with their own political stance, aesthetic approach, ethical framework, and developmental logic.” He insists on creating educational processes that do not produce “artists who ‘know the way,’” but “bodies prepared for real, living, and complex relations with the public, with the stage, with history, and with the future.”

Viktorija Ilioska, on her part, raises the question of (*non-)/permission*—both institutional and personal—for radically different educational approaches:

What’s missing is not content. It’s permission. Even the self-permission—to unlearn, to improvise, to resist canons, to enter the studio without a plan, to fail and still be considered worthy of the space” (Ilioska, 2025).

Her vision is grounded in *processuality*, in embracing “failure,” and in “research work [...] not as a preliminary stage, but as a practice in itself.” She calls for an

embodied pedagogy in which “the body becomes a thinker, a protester, a host [...] a leaky container of memory and resistance.”

Aleksandra Petrushevska further highlights the lack of infrastructure, systemic support, and institutional recognition for the knowledge and experiences that migrate with the body:

No one in the field of dance and choreography recognizes it as significant [...] everything depends on the initiative and will of the individual—even though dance, by its very nature, is a collective practice” (Petrushevska, 2025).

Her pedagogical approach is somatic and process-oriented—at the intersection of the performative and the somatic, without strictly separating the two—and conveys an aesthetic that arises from sensitivity, shared tempo, and embodied rhythm:

I work without music to develop a shared rhythm among participants, based on feeling and temporality rather than an external metric.

These reflections are deeply rooted in experiences of migration not only as a geographic, but also as an *epistemological process*—one that creates a “reciprocity between the body and the environment,” which, according to Ilioska, can resemble “composting” rather than “importing” (Ilioska, 2025). In the context of *transindividuation* (Vujanović and Cvejić, 2023; Stiegler and Rogoff, 2024), these educational practices are understood as *circulations of knowledge* across affective, cultural, and technical *organologies* (Stiegler and Rogoff, 2024), redirecting focus from *authorship to co-creation*, from *discipline to an intersectional approach*, and from the final product to the value of the “not there yet,” as Ilioska puts it—i.e., the process of research and co-creation.

Ultimately, this collective critical perspective, shaped by personal migration experiences and by embodied, somatic, cognitive, and poetic reflection, strengthens the argument that migration can function as a political, pedagogical, and aesthetic practice that challenges the status quo of dominant, conventional educational models—not through formal transfer of knowledge, but through its rethinking and *re-organologization* within a local context.

The significance of *migration* and *mobility* lies not only in their role as physical processes of movement, but also as complex *epistemomigrations*—spillovers of knowledge, affect, circulations, and political positions inscribed into artistic practice. *Transplacements*—short-term, relational, and often sparked by residencies and festival engagements—and *displacements*—longer-term processes of resettlement, adaptation, and (aspired) institutional grounding—are shaped not only by geopolitical realities, but also actively shape the very architecture of knowledge and cultural production.

In this light, *subaltern knowledge*—born of marginalised, fluid, and unsettled positions—manifests as a *relational, emancipatory, and transformative force of resistance*

and resilience. Rather than reproducing itself through institutional hierarchies, it circulates through bodies, affects, processes of care, and self-organised networks. As the practices of the artists and the platforms that sustain them demonstrate, *subaltern knowledge is resilient, always situated* (Haraway, 1991), and inherently *negotiable* – –i.e., not the outcome of a one-dimensional transfer or transmission, but of *mutual recognition and collective transformation*.

Thus, these platforms—Lokomotiva, Tiiit.inc, and Skopje Pride Weekend—function not merely as alternatives to absence or mere substitutes, but as acts of creating new environments—epistemological spaces of possibility, where new forms of critical inquiry, pedagogy, reflection, and practice are articulated. Their programs enable not only exchange, but political articulation of invisible voices, intentions, and experiences that would otherwise remain at the margins. They reflect a vision of culture and art not as mechanisms for reproducing national or market agendas, but as a practice of *futuring*—production of future collective worlds grounded in interdependence and radical imagination.

These migratory and relational processes, presented here through direct examples that are by no means exhaustive—as there are others on the scene still awaiting documentation, analysis, and archival inclusion—should be recognized as agents in generating new knowledge, discourses, and paradigms. They should serve as a foundation for revising, developing, and designing new curricula and cultural policies (instruments that support long-term learning, research, and development), i.e., introducing perspectives that challenge the status quo. They bear witness to the needs for the scene’s development, opening pathways for the *futurings* in the artistic field of the performing arts in our context.

Translated from Macedonian by Nevenka Nikolicj and
Biljana Tanurovska-Kjulavkovski

Bibliography

- Bauman, Z.** 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R.** 2010. On nomadism: A conversation with Rosi Braidotti. Интервју во: *Krytyka Polityczna* (Political Critique), *European Alternatives*, издадено во *Transeuropa Magazine*, мај 2010. [онлајн] (пристапено на: 20. 4.2025) <https://politicalcritique.org/world/2018/nomadism-braidotti/>
- Erdődi, K.** 2016. A Weird Geography: An Introduction to Issue #1. *Mezosfera*. [онлајн] (пристапено на: 20.4.2025) <http://mezosfera.org/a-weird-geography/>
- Freire, P.** 1970. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum, стр. 96–97.
- Haraway, D.** 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Associations Books, стр. 183–202.
- Haraway, D.** 2015. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6(1): 159–165.

- Hooks, B.** 2003. *Teaching Community: A Pedagogy of Hope*. New York: Routledge.
- Illich, I.** 1971. *Deschooling Society*. New York: Harper & Row.
- Keil, M.** 2022. Work Is Always Elsewhere: Institut Practices and the International Performing Arts Field. [онлајн] (пристапено на: 15.6.2025) <https://didaskalia.pl/en/article/work-always-elsewhere-institut-practices-and-international-performing-arts-field#ref10>
- Lokomotiva.** 2024. Програми Critical Practice (Made in Yu) и Curating in Context. [внатрешни документи] и [онлајн] (пристапено на: 20.3.2025) <https://www.lokomotiva.org.mk>; <https://criticalpractice-madeinyu.dancestation.org/>
- SHAKIN’ Project.** 2021. Subaltern Knowledge in Cultural Practices. [онлајн] (пристапено на: 20. 4.2025) <https://shakinproject.eu/index.php/subaltern-knowledge-in-cultural-practices/>
- Skopje Pride Weekend.** 2023. Симпозиуми и зборници. [онлајн] (пристапено на: 20.5.2025) <https://coalition.org.mk/archives/12436>; <https://meduza.mk/fem-101/ostanuva%D1%98%D1%9Ci-so-nelagodnosta/>
- Spivak, G.C.** 1988. Can the Subaltern Speak? Во: C. Nelson и L. Grossberg, ур. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press: 271–313.
- Stiegler, B. и Rogoff, I.** 2024. Transindividuation. Сегмент од разговор одржан за време на серијата предавања на Bernard Stiegler, Pharmaconomics, Goldsmiths, University of London, февруари–март 2010. [онлајн] e-flux Education. (пристапено на: 10.5.2025) <https://www.e-flux.com/education/features/625232/transindividuation>
- Tiiit.inc.** 2023. Мала школа за феминистичко драматуршко размислување – ИФИ 3.0. [онлајн] (пристапено на: 15.5.2025) <https://tiiitinc.com>
- Vujanović, A. и Cvejić, B.** 2022. *Toward a Transindividual Self: A Study in Social Dramaturgy*. Oslo: Oslo National Academy of the Arts.
- Žuvela, A. и Vidović, D.** 2021. *Slow Mobility*. Во: P. Dietachmair, P. Gielen и G. Nicolau, ур. *Sensing Earth: Cultural Quests Across a Heated Globe*. Amsterdam: European Cultural Foundation, стр. 109–110.

Interviews

- Илиоска, В.** 2025. Лично интервју. Спроведено од Б. Тануровска-Ќулавковски, мај/јуни 2025.
- Георгиев, А.** 2025. Лично интервју. Спроведено од Б. Тануровска-Ќулавковски, мај/јуни 2025.
- Петрушевска, А.** 2025. Лично интервју. Спроведено од Б. Тануровска-Ќулавковски, мај/јуни 2025. (интервјуата интегрално ќе бидат објавени како дел од КоЛабораторија/ веб-простор за критичка рефлексција на Локомотива)

REMAKE AND ADAPTATION AS CULTURAL MIGRATION AND INTERCULTURALISM



UDK 316.73:[791:792

Abstract:

This paper explores the phenomena of adaptation and remake as key practices through which cultural displacements are realized in the contemporary media and cultural context.

Drawing on the theoretical perspectives of Homi K. Bhabha, particularly his concepts of cultural hybridity, the paper examines how adaptations and remakes reshape original texts and position them within intercultural and transnational frameworks, thus creating space for new meanings—but also for conflicts. The core premise of this Harvard professor of Indian origin (and the foundational assumption of this paper) is that culture is translatable (and transferable).

Furthermore, through the lens of Julie Sanders, who emphasizes the cultural and aesthetic politics of adaptation (as adoption) and/or appropriation, the paper analyzes how these processes become platforms for cultural dialogue, revision, and critical re-examination of dominant cultural and ideological narratives

The mechanisms of adaptation and remake are analyzed through a case study focusing on Reginald Rose's TV drama *Twelve Angry Men*, its theatrical and cinematic interpretations across various cultures, including the most recent Macedonian production directed by Sinisha Eftimov (November 2024, Macedonian National Theater).

The paper seeks to demonstrate that different adaptations not only reflect globalized culture but also serve as a key resource for understanding contemporary cultural interactions and intercultural exchanges.

Keywords: Remake, adaptation, cultural migration, interculturalism, hybridity, mimicry, intertextuality.

In the contemporary cultural landscape, where the boundaries between cultures, nations, and media are increasingly fluid, adaptation and remake emerge as particularly significant practices through which processes of cultural migration, transmission, and transformation are articulated. Rather than being treated as derivatives or secondary products, these forms are understood as essential components of intercultural dialogue—spaces where cultures meet, clash, blend, and are reinterpreted. This paper examines adaptation and remake as transformative mechanisms of cultural translation, as aesthetic and political acts that carry implications not only for the artistic text but also for the broader cultural and ideological context into which they are embedded.

Julie Sanders, in *Adaptation and Appropriation* (2005), clearly distinguishes between the terms “adaptation” and “appropriation,” explaining that although they are often used interchangeably, they carry different nuances and implications. Adaptation is frequently associated with a certain degree of fidelity to the original, while appropriation may involve a freer adoption or takeover of elements from the original for new purposes—sometimes even with critical or subversive intent.

Linda Hutcheon, in *A Theory of Adaptation*, defines the term adaptation not as a passive transfer of content from one medium to another, but as an active act of reinterpretation, in which adaptation appears simultaneously as a product, a process, and an act of reception (Hutcheon, 2013: 8). She rejects the idea of “fidelity” to the original as the sole criterion for evaluation and insists that adaptations are autonomous cultural products that establish their own relationships with audiences.

Because we use the word adaptation to refer to both a product and a process of creation and reception, this suggests to me the need for a theoretical perspective that is at once formal and “experiential.” In other words, the different media and genres that stories are transcribed to and from in the adapting process are not just formal entities¹... (Hutcheon, 2013: Preface to the first edition: xvi)

She classifies adaptation into three basic types—transposition, commentary, and analogy—each with a different relationship and proximity to the source text.

Transposition, the first type of adaptation according to Linda Hutcheon, acquires additional complexity when viewed through the lens of cultural migration. Rather than being a simple media reformatting, transposition here functions as an act of relocating a cultural artifact from one cultural matrix into another. Such adaptations often strive for “fidelity,” but that fidelity is inevitably disrupted due to processes of cultural and linguistic decoding (rephrasing): a different language, different ethical and semiotic codes, a different value system.

In the second form—commentary—the adaptation explicitly enters into dialogue with the original text, but also with the cultural context from which that text

¹ In the second edition from 2013, the preface from the first edition, published in 2006, is also reprinted.

emerged. Through an intercultural lens, this form becomes a critical space in which not only aesthetic, but also ethnographic, ideological, and historical implications of the source text are reexamined. Commentary adaptations not only respond to the original but also perform a political and cultural “translation,” often exposing colonial, racial, or gender hierarchies embedded in the original.

The third form—analogy—offers the greatest flexibility, but also the greatest potential for cultural re-semiotization. Analogue adaptations do not directly reference the original but instead adopt certain motifs, themes, or structures and reinterpret them within an entirely new cultural, historical, or generic context. Within the framework of cultural migration, these adaptations can be understood as transgenerational or translocal resonances of a cultural code that acquires new meaning in a new context.

In all three forms, adaptation can emerge as a process of intercultural passage, in which not only the narrative is transferred but also entire systems of meaning. Consequently, transposition becomes an act of cultural representation, commentary functions as a critique of the hegemony of the original, and analogy as the creation of an alternative cultural memory. This perspective liberates the concept of adaptation from the Western canon and opens the possibility of seeing adaptation as a mobile, political, and cultural act. Instead of focusing on the question “Is the adaptation faithful to the original?”, intercultural analysis asks: Whose cultural values are retained, whose are transformed, and whose are erased? This inevitably leads us to an even more essential question: Does a story have a native culture?

1. Where Is the Homeland of the Story?

The influential collection of essays *Nation and Narration*, edited by the prominent postcolonial cultural theorist Homi K. Bhabha and published by Routledge in 1990, attempts to answer precisely this question—how the nation creates its narrative, but also the reverse—how narration creates its own nation. It is this latter process that interests us most.

Bhabha refers to the process of intercultural migration with a wordplay: *DissemiNation*, a term that implies dissemination (of culture), but also contains the word *nation*.

The central argument is that the nation is an imagined community (a term borrowed from Benedict Anderson², but reinterpreted), created and sustained through the storytelling. These stories—whether historical, mythical, literary, or folkloric—

serve to generate a sense of coherence, shared origin, and collective destiny, even among people who will never meet.

A second point emphasized by Bhabha and other contributors is the inherent ambivalence within national narration. The nation is not homogeneous but composed of diverse and often conflicting voices and identities. This ambivalence is manifested in the fact that national narratives must continually suppress or exclude “others”—minorities, dissidents, migrants—in order to maintain the illusion of a unified national identity.

Hybridity and the “Third Space” are the third, and perhaps most important, aspect of Bhabha’s concept. Although not the central theme of all the essays, the editorial introductory chapter and his contributions to postcolonial theory are strongly present. The concept of hybridity refers to the creation of new cultural forms and identities that emerge from the clash and intermingling of different cultures (for example, between colonizer and colonized). The “Third Space” is a concept that describes the space of hybridity—where new, unfixed identities are formed, and binary oppositions (us/them, colonizer/colonized) are destabilized.

Returning to the question in the subheading, it seems likely that the adapted story has more than one homeland: a “pre-homeland” where it originated (often contested), a homeland where it was reborn or adopted, and the *in-between space* it has created on its own as a new “nation/narration.” In this sense, echoing the spirit of the Oscar-winning film by Bosnian director Danis Tanović, the most accurate statement might be that stories are born on “no man’s land.”

2. Does the Story Have a Passport?

When people travel, they need a form of identification—a document that legitimizes their identity. Stories are no different! Human identity is a complex composite of inherited traits (the identification genome) and a nomenclature of personal choices (acquired traits). The identity of a story is even more complex—and thus even more elusive.

In the article “A Model of Narrative Circulation” by Vilma Hänninen from the University of Tampere, published in the journal *Narrative Inquiry*, the author proposes a model suggesting that the structures of narrative meaning exist in different “modes”: the told, the inner, and the lived narrative. She defines these modes and illustrates their interrelations in the form of a schematic model.

The inner narrative is presented as an experiential mode of narrative form—an individual interpretation of one’s life, in which past events, the current situation, and future perspectives are understood using cultural resources. This inner narrative is partially externalized through storytelling and is validated or revised in that process. In other words, broken down, the three dimensions of a story’s identity would be:

² Benedict Anderson (1936–2015) was an American political scientist and historian, best known for his influential book *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983). His work has had a major impact on the study of nations, nationalism, colonialism, and postcolonialism, and is frequently cited across the humanities, cultural studies, history, political science, and literary studies.

- *Lived narrative*: Refers to the everyday activities and experiences of an individual. It is the basic, uninterpreted reality of life as it unfolds. The author emphasizes that this is not a “pure” reality, but one already structured and experienced through prior narrative understandings.

- *Inner narrative*: Is the personal, subjective interpretation of life. It is the way an individual constructs past events, understands the present, and envisions future projects, using both cultural and personal narrative models. The inner narrative is dynamic and constantly revised.

- *Told narrative*: Refers to the stories individuals share with others or create for themselves in explicit form (e.g., literary, theatrical, or cinematic works). These narratives are shaped by social and cultural contexts, as well as by the audience. They serve to communicate, affirm, and revise inner narratives.

The model is not linear but circular. The lived narrative influences the inner narrative, the inner narrative shapes the told narrative, and the told narrative, in turn, revises both the inner narrative and the way future lived events are experienced. When a story migrates, it carries with it an entire composite of epistemological implications: knowledge, meaning, and subjectivity. However, part of its narrative psychology and sociology changes in the process. Which part? To what extent? Why? With what motivation? Will the migrant story, in the new culture, be treated like migrant people—as a *necessary evil*—or as an *added value*, a meaningful contribution?

3. Narrative Migration Policies

In the aforementioned *Adaptation and Appropriation*, Julie Sanders analyzes the cultural and aesthetic policies that underpin the impulse to adapt. This includes questions of power, ideology, market forces, and the desire to re-engage with or reassess past works.

She delves deeply into the cultural and aesthetic politics that drive the need and desire to adapt works, revealing the complex motivations behind this creative process. This analysis is crucial for understanding why certain texts are adapted, how they change in the process, and what implications those changes carry.

She identifies four elements that are key in the process of adaptation:

1. Power, which includes:

a. *The power of the original text* – some works are adapted precisely because they already possess established “power.”

b. *The power of the adapter* – the playwright or filmmaker holds the power to interpret and reshape the original text according to their own vision, values, and objectives.

c. *The power of the medium* – each medium has its own specific possibilities and limitations.

d. *The power of cultural hegemony* – manifested when one culture adapts a work from another culture.

2. Ideology

Adaptations are embedded in the ideological contexts of their time. Beyond reflecting the dominant ideology, they can also actively question or reinforce it. Adapters often unconsciously embed into their adaptations the values, norms, and beliefs of the society in which they live. For instance, an adaptation of a 19th-century classic made in the 21st century may reframe gender roles to align with contemporary feminist perspectives, even if the original text reflected the patriarchal norms of its time.

3. Market Forces

In short, this often involves the pursuit of the proven success of the original work. Adapting a popular novel, comic, play, or foreign film offers a built-in, genre-based audience and reduces economic risk. Therefore, in today’s creative industries, adaptations are frequently produced with the goal of creating or expanding brands and franchises.

4. Desire to Re-engage with or Re-examine Past Works

This is a more aesthetic and cultural motivation, going beyond pure market forces: treating the original as a form of cultural heritage. Adaptation can serve as a way to keep that heritage alive and relevant for new generations.

4. What Happens When a Story Is Granted Asylum?

Lauren Rosewarne, in *Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes* (2020), attempts to answer a seemingly simple question: Why do we make remakes? Her main thesis is that, despite the critical disdain often directed at remakes, they are, in fact, essential and central to the history of film and television.

She explores why remakes exist, how they are created, and why they continue to be popular—delving into their political, economic, and emotional dimensions. Rosewarne argues that remakes are not merely copies, but a form of adaptation that allows creators to incorporate new technologies and to address contemporary social, cultural, and political concerns through the lens of already familiar stories.

She distinguishes between different types of remakes, such as “upgrades,” “nostalgic homages,” and “fashionable reboots.” “Upgrades” are remakes created to take advantage of new technological possibilities that were unavailable at the time

of the original film or TV series—but they can certainly be applied to live performance spectacles as well. “Nostalgic homages” are made with a strong emotional connection to the original material and aim to pay tribute to its popularity and cultural significance. These remakes are often targeted at fans of the original.”-Fashionable reboots” represent remakes that are often complete reimaginings of a story. They are created to “modernize” the narrative from within—its characters and themes—making them relevant to today’s audience and sociocultural context. The goal is to breathe new life into outdated or less relevant stories, to address contemporary issues, and to create a new audience base.

There are many remakes that shift gender roles—such as the female-led version of *Ghostbusters*—or drastically update the setting and themes to reflect contemporary concerns (*Batman Begins*, for instance, rebooted the Batman franchise with a more serious and realistic tone). These also include remakes that explore the same core idea but with an entirely new approach.

In theater, there are numerous examples of such remakes. Many contemporary productions of Shakespeare can be considered “fashionable reboots.” For example, versions of *Romeo and Juliet* set in modern times—like Baz Luhrmann’s 1996 film (though cinematic)—use contemporary costumes, scenography, and music, often placing a stronger emphasis on social issues or violence to resonate with younger audiences. In the Macedonian independent theater scene, in 2018, at the Theater of Navigator Cvetko (Kino Kultura), a female actor (Simona Spirovska) played the role of Hamlet for the first time in Shakespeare’s *Hamlet*. The director, Milosh Andonovski, commented: “The timeless Hamlet constantly changes its form to ask questions about the time that was and the time that is now. This production portrays the political awakening of a young person”.

It’s important to note that these categories are not mutually exclusive. A single remake can be both an upgrade (due to technological advancements) and a modern reboot (due to thematic changes).

5. Case Study: Twelve Angry Men

In 2021, award-winning author and public intellectual Phil Rosenzweig published the book *Reginald Rose and the Journey of 12 Angry Men*, released by Empire State Editions in New York. With the compelling subtitle “*The Untold Story Behind One of America’s Greatest Dramas*,” the book offers a deep and comprehensive study of Reginald Rose’s life and work, with a particular focus on his most famous piece—*Twelve Angry Men*. Rosenzweig explores how this iconic work came into being, its impact on American culture and the legal system, and how Rose grappled as a writer with the complex social and political issues of his time. The central thesis of the book is that *Twelve Angry Men* is not merely a courtroom drama, but a powerful

allegory of democracy, civic duty, and the struggle against intolerance—one that remains surprisingly relevant today. Rosenzweig argues that the work’s success and enduring value lie in its ability to explore universal themes of justice, prejudice, and the power of reason, while being deeply rooted in the specific context of the Cold War and the McCarthyism.

Originally written as a teleplay in 1954 for *Studio One*, a popular anthology series of the 1950s, *Twelve Angry Men* emerged in a moment when television was a new and powerful medium—allowing intimate and direct engagement with audiences in their homes. Rose believed that television was the ideal platform to communicate his message to a broader public. The idea for the play came from Rose’s personal experience of serving on a jury in a manslaughter case. He was fascinated by the dynamics and interactions within the jury room, particularly the pressure exerted by the majority on the individual. Rose recognized the dramatic potential of such an enclosed space, where personalities, biases, and arguments collide.

However, as a live television drama (performed in real time, in front of cameras and a studio audience), the original version had its limitations: a restricted number of scenes, action driven primarily by dialogue, and a focus on character development through speech. Despite these constraints, Rose managed to craft a remarkably tense and emotionally charged story. The teleplay received critical acclaim and was watched by many, quickly earning a reputation as a powerful and provocative work.

A transition to the theater followed. Rose himself adapted the piece for the stage. This adaptation allowed him to make slight changes to the dialogue and characterization, adjusting them to the specificities of theatrical expression and the actor-audience interaction, which differs from that of television.

The success on stage confirmed the universality and durability of Rose’s narrative, demonstrating that the story depends less on the medium and more on its essential dramatic structure and timely themes. This would later be reaffirmed by the film adaptations.

5.1. Twelve Angry Americans

In form, *Twelve Angry Men* is a courtroom drama. In purpose, as critic Roger Ebert once wrote, it is “a crash course in those passages of the Constitution that promise a defendant a fair trial and the presumption of innocence.” The film has a kind of stark simplicity: aside from a brief prologue and an even shorter epilogue, the entire story takes place in a small New York jury room on “the hottest day of the year,” as twelve men debate the fate of a young defendant accused of killing his father.

The film shows us nothing of the actual trial, except for the judge’s brief and almost indifferent instructions to the jury. His tone suggests that the verdict has already been decided. We hear neither the prosecution nor the defense, and the ev-

idence is revealed only indirectly—through the arguments among the jurors themselves. Most courtroom dramas feel obligated to end with a clear verdict, but *Twelve Angry Men* deliberately avoids confirming whether the defendant is guilty or innocent. The film is concerned with whether the jury has reasonable doubt regarding the defendant's guilt.

The principle of reasonable doubt—the belief that a defendant is innocent until proven guilty—is one of the most enlightened aspects of the U.S. Constitution, though many Americans struggle to fully embrace it. “This is an open-and-shut case,” declares Juror No. 3 (Lee J. Cobb) bluntly, as the jury first convenes in their claustrophobic room. At the initial vote, ten of his peers agree—only one dissents: Juror No. 8 (Henry Fonda).

This was Sidney Lumet's first feature film, although he had extensive experience in television drama. The camera was handled by veteran cinematographer Boris Kaufman, who also demonstrated his skill in heightening tension during dialogue scenes in other films (*On the Waterfront* [1954], *Long Day's Journey into Night* [1962]). The cast features only one true star—Henry Fonda—but the other eleven actors were among the best working in New York at the time: Martin Balsam, Lee J. Cobb, E. G. Marshall, Jack Klugman, Jack Warden, Ed Begley, and Robert Webber. They smoke, sweat, curse, stretch, pace—and get angry. In just 95 minutes (at times, it feels as if it were filmed in real time), all twelve jurors are fully defined through their personalities, backgrounds, occupations, prejudices, and emotional inclinations. The evidence is examined in such detail that we feel we know almost as much as the jurors themselves—especially regarding the elderly man who claims to have heard the murder and seen the defendant fleeing, and the woman across the street who says she witnessed the event through the windows of a passing train. We see the murder weapon—a switchblade—and we hear the jurors debate the angle of the stab wound. We watch as Fonda imitates the old man's limp—a result of a stroke—to test whether he could realistically have reached the door in time to see the suspect running away.

Ebert compares the film's precision and the way pieces of evidence contradict one another to the climax of an Agatha Christie thriller. However, the film is not about solving a crime—it's about the possibility of sending a young man to his death (capital punishment is a potential outcome). It remains relevant in light of recent revelations that many capital punishment verdicts have been based on tainted or unreliable evidence. “We're talking about somebody's life here,” Fonda's character says. “We can't decide in five minutes. Suppose we're wrong?”

The defendant, when briefly shown, appears “ethnic,” though he is not associated with any specific group. He could be Italian, Turkish, Indian, Jewish, Arab, or Mexican. He has dark circles under his eyes—he appears exhausted and afraid. In the jury room, some jurors make veiled remarks about “those people.” Eventually,

Juror No. 10 (Ed Begley) launches into a racist monologue: “You know how those people lie. It's in their nature. They don't know what truth is. And believe me, they don't need any big reason to kill someone...” As he continues, the other jurors silently rise from the table and turn their backs on him. Even those who still believe the defendant is guilty cannot sit and listen to Begley's character speak with such prejudice. The scene is one of the most powerful in the film.

The vote, which begins at 11-to-1, gradually shifts. Although the film clearly aligns with Fonda's character, it doesn't portray all those voting “guilty” in a negative light.

The film's visual strategy is explained by Lumet in *Making Movies*—one of the most intelligent and informative books ever written about the art of filmmaking. In preparing the film, he recalls devising a “lens plan”: to make the room feel smaller as the story progressed, he gradually used lenses with longer focal lengths, so that the backgrounds visually closed in on the characters. He writes:

In addition, I shot the first third of the movie above eye level, the second third at eye level, and the last third from below eye level. That way, by the end, the ceiling started to appear. Not only were the walls closing in, but the ceiling was lowering. The sense of claustrophobia greatly contributed to the tension in the final act.

In the final shot of the film, he notes, he used a wide-angle lens “to finally let us breathe.”

Today, the film functions as a practical textbook for directors interested in how lens choice shapes atmosphere.

5.2. Twelve Angry Russians

The film *12* (2007) by Nikita Mikhalkov represents a unique example of an intercultural adaptation of a canonical American work. Based on Reginald Rose's drama and Lumet's film, this Russian version retains the core premise—a jury deliberation in a murder case—but radically transforms the meaning of the judicial process through cultural relocation, political reconfiguration and narrative reformulation. This text examines three key aspects: the narrative and visual changes introduced by Mikhalkov in the adaptation, the positive critical responses, and the criticisms and controversies the film provoked across different cultural contexts.

In the process of adaptation, Mikhalkov introduces multilayered changes that relocate the story from an American liberal context to post-Soviet Russia. While he retains the enclosed setting—in this case, a school gymnasium—he expands the narrative horizon through flashbacks, ethnic tensions, and ideological premises. In the original, as previously noted, the defendant is a young man of ambiguous ethnic background; in Mikhalkov's version, he is a Chechen teenager accused of

murdering his adoptive Russian father. Through flashbacks, the defendant's life story is revealed, emphasizing his innocence, obedience, and identification with Russian values. In this new narrative, the "Other"—the Chechen—is not portrayed as a threat but as a symbol of the tragedy of post-Soviet society, one who can be integrated through love, discipline, and Russian patronage.

The visual strategy is also significant. Mikhalkov abandons Lumet's static aesthetic and replaces it with dynamic camera movement, theatrical mise-en-scène composition, and a series of symbolic gestures in the performances. Instead of minimalism, there is maximalism: from a sparrow flying into the gym as a symbol of freedom, to frequent close-ups and dramatic music. As Mikhalkov himself noted in an interview for *Rossiyskaya Gazeta* (Российская газета) in 2008, his intention was "not to remake Lumet, but to express the state of the Russian soul." Here, the adaptation shifts from a legal dilemma to a spiritual-ethical one, where the question of guilt becomes a pretext for a broader debate on identity, social solidarity, and patriotism. Notably, the characters in *12* are more explicitly defined—they become types that represent various strata of Russian society, from a former KGB agent to a Judeophobic taxi driver and a liberal intellectual.

Among the positive reviews, the film was praised for its ambition and contemporary relevance. Richard Propes, writing for *The Independent Critic*, stated that *12* is "a powerful and beautiful film that matters, even if it doesn't achieve the iconic status of the original" (Propes, 2008). Its nomination for the Academy Award for Best Foreign Language Film confirms its international relevance. Several critics noted that Mikhalkov managed to maintain dramatic tension despite extending the runtime to 159 minutes. According to some reviews, it is precisely through the prolonged monologues and rhetorical outpourings that the film becomes a space for a kind of catharsis—not only for the characters, but also for the audience.

The cast received widespread praise, particularly because it consisted of seasoned Russian actors who collectively presented a sociological panorama of contemporary Russia. As Ebert noted in his review, "there isn't a weak performance," and each character carries his own burden of prejudice, trauma, and doubt (Ebert, 2008). The use of a wide space and dynamic camera, along with rhapsodic and often emotionally charged monologues, creates an atmosphere reminiscent of a theatrical performance while still maintaining a cinematic aesthetic. Some critics compared the direction to a "radio drama"—precisely because voices and dialogue take center stage in the narrative, without sacrificing visual richness.

5.3. Twelve Angry Macedonians

In a society where the judiciary enjoys only 2% public trust—making it by far the most criticized and least respected state institution—the decision to stage a pro-

duction "inspired by the work of Reginald Rose" is both timely, courageous, and highly opportune. In the absence of domestic plays that truly confront this deeply sensitive nerve of our collective reality (*Black Seeds* by Kole Chashule being arguably the first and last successful Macedonian drama to do so), it is entirely logical to turn to Rose's play.

The play *12* (which closely follows the American original in content, though its title adopts the shortened version used in the Russian adaptation), was described by director Sinisha Eftimov as "the realization of a personal dream" and premiered at the Macedonian National Theater on November 20, 2024. The cast includes: Gjorgji Jolevski, Gorast Cvetkovski, Toni Mihajlovski, Nikola Ristanovski, Blagoj Veselinov, Aleksandar Mikikj, Igor Djambazov, Jordan Simonov, Senko Velinov, Oliver Mitkovski, Vlado Jovanovski, and Sashko Kocев. The costume design is by Aleksandar Noshpal, the set and lighting design by Martin Manev, and the music is composed by PMG Kolektiv.

The production is undoubtedly a remarkable success—audiences love it, the main stage auditorium is packed, and tickets are sold out months in advance. Critical reviews in the media have also been overwhelmingly positive. Recently, at the 2025 edition of the Vojdan Chernodrinski Macedonian Theater Festival – Prilep, the play was awarded the Grand Prize for Overall Artistic Achievement by the three-member professional jury. Jury president Lilija Abadjieva explained on the occasion:

I believe that every production is both a journey and an exploration—into the unknown and the unexplainable within the human being. In *12*, the acting work reveals an inner truth of survival, psychological integrity, and I am captivated by the actors' organic presence. For me, *12* represents an exceptional achievement by each member of the cast. The way actors become inspired and excited to transport us into different worlds continues to be a great mystery to me. The acting work in *12* speaks to me about theatrical existence here and now—but this is not just a phrase. Each of these endlessly talented, yet vastly different, actors draws us into their own world through their unique skills, and what is equally striking is the partnership among them, without any struggle for dominance.

In terms of Julie Sanders' theory of adaptation, the analysis of the production offers far more arguments for classifying it as an *adaptation* and far fewer for viewing it as an *appropriation*. The production demonstrates an exceptionally high level of fidelity to the original. While the two are not mutually exclusive, appropriation involves a freer borrowing or recontextualization of elements from the source, typically for new purposes—and sometimes with critical intent. The key distinction lies there. The power of the original text (in this case, a masterfully written work) and the power of the "adapter" (in this case, a director with an exceptional sensitivity to audience needs, to popular culture, and—somewhat mischievously, even with a

hint of diminutive irony—as a “hit-maker”) are the two driving forces behind this theatrical production.

In the context of the three types of adaptation outlined by Linda Hutcheon—transposition, commentary, and analogy—it can be said that the creative team, led by director and adapter Sinisha Eftimov, opted for transposition. Of course, there is no hierarchy of artistic value among these three types of adaptation; each represents a legitimate literary, theatrical, or cinematic strategy that corresponds to the specific goals and intentions of the creators.

It would be interesting to explore the motivation behind why this remake was made now, and in this specific form. Naturally, there are objective factors to consider—such as budgetary constraints, production capacities, and so forth—but there is always a foundational rationale rooted in one of the three impulses identified by Rosewarne: *upgrade*, *nostalgic homage*, or *fashionable reboot*. At this point, the analysis moves beyond mere proximity or fidelity to the original and requires a deconstruction and assessment of the degree of postmodernism in the recreation process. In Eftimov’s production, there are traces of both *upgrade* and *fashionable reboot*, but the dominant impression is that of a *nostalgic homage*—not only to Rose’s original television drama, but perhaps even more so to Lumet’s film.

Were all the available resources of the original text utilized? Yes—and in a rather “safe” manner. The approach was secure and calculated; the text undoubtedly functions effectively, no matter where in the world it is staged. The casting was also conducted with minimal risk (in qualitative terms, though in practical terms the decision to involve some of the most in-demand actors entailed significant logistical challenges—mainly the difficulty of coordinating regular, continuous rehearsals). In essence, the *crème de la crème* of the Macedonian male acting scene was cast. Director Eftimov skillfully opened up the stage space to allow them to showcase their full talent, giving each of them just the right amount of freedom to improvise—relying on his close familiarity with the abilities and sensibilities of each actor individually.

On the other hand, considering the broader spectrum of *adaptation as cultural migration*, which is central to this paper, if we ask whether all the potentials offered by this process have been explored, the answer is—absolutely not. In a cultural sense, the production never truly becomes Macedonian. It never ceases to take place in New York, even in moments that clearly evoke associations with our context—Skopje, and Macedonian reality. Consequently, it is difficult to argue that the production was created “inspired by Rose”; rather, it is almost directly transposed from a 1950s New York courtroom to the stage of today’s Macedonian National Theater.

In a future staging, there is a real opportunity for narrative migration that could also serve as political commentary—contextualized more boldly within a deeply corrupt Macedonian judicial system. There is even room (yet unexplored) for travesty, drawing from specific, well-known or lesser-known cases from local courtrooms, which, day by day, erode public trust in the entire judicial system.

Bibliography

- Babbage, Frances (2018).** *Adaptation in Contemporary Theatre: Performing Literature*. London: Methuen Drama.
- Baldwin Lind, Paula (ed.) (2016).** *Telling and Re-telling Stories: Studies on Literary Adaptation to Film*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Bhabha, Homi K. (1990).** *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Bhabha, Homi K. (1994).** *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Ebert, Roger (2008).** 12 Angry Men / 12 [Review]. RogerEbert.com. Available at: <https://www.rogerebert.com> (Accessed: 30 June 2025).
- Hänninen, Vilma (2004).** A Model of Narrative Circulation. *Narrative Inquiry*, 14(1). Joensuu: University of Eastern Finland.
- Hutcheon, Linda (2013).** *A Theory of Adaptation* (2nd ed.). New York: Routledge.
- Leitch, Thomas (2007).** *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lim, Dennis (2008).** *Statues and Limitations*. indieWIRE.com. Available at: <https://www.indiewire.com> (Accessed: 30 June 2025).
- Lumet, Sidney (1995).** *Making Movies*. New York: Vintage.
- Mikhalkov, Nikita (2008).** Интервью во Российская газета. Available at: <https://rg.ru> (Accessed: 30 June 2025).
- Propes, Richard (2008).** The Independent Critic Review of 12. Available at: <https://theindependentcritic.com> (Accessed: 30 June 2025).
- Rees, Catherine (2017).** *Adaptation and Nation: Theatrical Contexts for Contemporary English and Irish Drama*. London: Palgrave Macmillan.
- Rose, Reginald (1954).** *Twelve Angry Men*. New York: Penguin Books.
- Rosewarne, Lauren (2020).** *Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes*. Abingdon: Routledge.
- Rosenzweig, Phil (2021).** *Reginald Rose and the Journey of 12 Angry Men*. New York: Empire State Editions, an imprint of Fordham University Press.
- Sanders, Julie (2005).** *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Zatlin, Phyllis (2006).** *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner’s View*. Clevedon: Multilingual Matters.

MIGRATION WITH A HUMAN FACE AT THE HEART OF CAROLINE GUIELA NGUYEN'S THEATER



UDK 792:314.15(049.3)

Abstract

This paper analyzes the key contribution of migration not only as a thematic preoccupation, but also as an integral component in the creation of the play *SAIGON* (2017), directed by Caroline Guiela Nguyen, the daughter of a Vietnamese migrant and an Algerian “pied-noir”, and one of the leading playwrights and directors in contemporary French theater. Drawing from her own personal story, as well as from the testimonies of numerous Vietnamese emigrants, having stayed in Ho Chi Minh City on several occasions, Nguyen writes and stages *SAIGON* as a collective creation with both French and Vietnamese professional actors and amateurs.

The article reflects on the two-year process of creating this polyphonic theater production, situated at the crossroads of cultures and languages, between France and Vietnam, titled after the mythical city of Saigon, which today exists only in memory—as a symbol of what has been lost—and also after a Vietnamese restaurant of the same name in the twelfth arrondissement of Paris, where part of the play’s action is set.

The paper examines the approach of the author who, in creating *SAIGON*, is guided by the question: What are the stories that define us today, and who are the people missing from our theater stages? In response, Nguyen chooses

to address the colonial history that connects and divides France and Vietnam through the personal destinies and intimate stories of emigrants and exiles, of those forgotten and invisible, giving migration a human face in which spectators can recognize themselves.

In the context of global migration flows, the play tells the story of the people we live with today and, therefore, speaks of us. On the theater stage, Saigon is illuminated as a city that relates to our collective memory and whose echo resonates within us all.

Keywords: Caroline Guiela Nguyen, contemporary theater, SAIGON migrations, stage writing (écriture de plateau), collective memory.

1. INTRODUCTION:

1.1. Purpose and Objectives

This paper explores the representation of migration with a human face in the show *SAIGON* by Caroline Guiela Nguyen¹, French author, theater and film director, and one of the most prominent figures of the current theater scene. After its creation for the Ambivalence(s) Festival at the Comédie de Valence in 2017, *SAIGON* was presented at the 71st Avignon Festival and has since been performed, with immense success, in theaters in France and around the world. Following the path of (post) migration between Saigon and Paris, from 1956 to 1996, this production resonates with the repressed or untold stories of Vietnamese exiles in France after the Indochina War, as well as those of their descendants, thus reconstructing a missing part of the (post)colonial history of the two countries. In this paper, we will consider *SAIGON* through the concept of the theater of migration and will approach migration and displacement as being at the heart of the subject, the creative process, and the aesthetics of the performance, but also of the ethics of the theater of Nguyen and the company Les hommes Approximatifs.

Using the example of *SAIGON*, the aim of this study is to reflect on how Nguyen's theater contributes to enriching our perception of the complex issues of migration and its impact on people's lives, yesterday and today. We will thus analyze how the migratory aesthetics of the production opens our imagination to migrants and their life stories, recognizing their place within our common history. We will also consider the important ethical dimension of the theater of migration that *SAIGON* represents and the human commitment of the entire production team, in which the encounter with the other is primordial and displacement essential. We will therefore highlight the transformative societal power of this theater of migration, acting on both the participants and the spectators of the project.

1.2 Contextualisation and Theoretical Axes

SAIGON was created in a global and national context in which migration is the most immediate and urgent of realities. In Europe, after migrations reached an unprecedented level with the break-up of colonial empires and economic growth during the second half of the 20th century, nowadays we speak of the "European

¹ Born in 1981 in Poissy, France, the daughter of an Algerian-born French father and an exiled Vietnamese mother, Caroline Guiela Nguyen is a new star of French theater. Before graduating from the prestigious National Theatre School of Strasbourg, she studied sociology and ethnoscenology. An associate artist at the Odéon - Théâtre de l'Europe, the Schaubühne in Berlin, the Théâtre national de Bretagne in Rennes, the MC2 in Grenoble and the Piccolo Teatro in Milan, she has also been the director of the Théâtre national de Strasbourg since September 1, 2023. In 2009, she founded the company Les Hommes Approximatifs. Together, they have created the following productions: *Se souvenir de Violetta* (2011), *Ses Mains* (2012), *Le bal d'Emma* (2012), *Elle brûle* (2013), *Le chagrin* (2015), *Mon grand amour* (2016), *SAIGON* (2017), *Fraternité*, *Conte fantastique* (2021), *KINDHEITSARCHIVE* (2022), *Lacrima* (2024), and *Valentina* (2025).

refugee crisis”, while, as Azadeh Sharifi analyzes, transnational movements have become a vector of transformation and “cosmopolitization” of European societies (Sharifi, 2017: 321). Furthermore, Anne Ring Petersen defines our current globalized European societies as post-migratory societies, different from multicultural “im-migrant nations” such as the United States and in which “even the descendants of migrants can be perceived as racialized ‘Others,’ as those who do not belong to the imagined community of the nation” (Petersen, 2021: 3). Echoing the drastic increase in the number of displaced people and refugees on a planet in crisis, migrants are increasingly populating the world’s theater stages. As a result, we are witnessing the emergence of a theater of (post)migration, responding to the urgent challenges of our society, which many scholars are exploring today (Cox, 2014; Cox, 2021; Sharifi, 2017; Petersen, 2021). Recent theoretical developments analyze the theater of migration as offering an essential space for examining the histories and legacies of migration, and as having the potential to significantly influence on the perception, reception, and recognition of migrant cultures and communities. To this can also be added the notion of “migratory aesthetics”, proposed by Mieke Bal (2007, 2008). Offering an alternative to “migrant theatre,” this notion offers a framework for understanding the aesthetic and political dimensions of art and culture created by people with an immigrant background, or by people exploring the theme of migration without themselves having an immigrant background (Petersen, 2021: 7).

In our study, we will approach the theatrical project of Nguyen, herself a descendant of migrants, from the perspective of theater of migration, or even “postmigrant theatre,” a term linked to a transcultural and hybrid vision of society transformed by migration (Urban, 2021). Furthermore, and above all, our study will closely follow the reflections developed by Nguyen (2023) in her book *Un théâtre cardiaque* (*A Cardiac Theater*).

2. MIGRATION AND ITS IMAGINARY AT THE HEART OF THE GENESIS OF SAIGON

2.1. Neither a Show About Colonization, Nor an Autobiographical Project

The historical context against which the story in *SAIGON* is woven is that of the (post)colonial history of France and Vietnam. Hence, the show reminds us of the date of January 1, 1954, that of the French defeat in the Indochina War, marking the division of Vietnam in two and causing the mass exile of the population. The play, which takes place between Saigon and Paris, covers a period of 40 years of history, between 1956 (the year of the mass departure of the French from Saigon, as well as the Vietnamese linked to the colonial power) and 1996 (the year of the lifting of the embargo on Vietnam by Bill Clinton, allowing expatriates to return to the country). However, as the author indicates, even if colonization and its context concern her, this is not the subject of *SAIGON*. Furthermore, the colonial question

treated in this way and on which the show should position itself would become “a harmless subject (...) too simple and general at the same time,” reducing Vietnam to the status of a former colony: “I don’t want a discourse on the people, I want the people themselves, their faces, their landscapes, their bodies, their languages. They are the ones who make me start writing” (Nguyen, 2017 a:19).

2.1.1. Representing France and the World Today

The daughter of a *Việt Kiều*² herself, Nguyen, however, insists that her intention in creating the play, which shows the intimate ravages of colonization and exile, was not to “settle scores with France” (Nguyen, 2017 a: 19). Describing the path that led her to the creation of *SAIGON*, she explains that after having staged several classic texts, she realized that only a part of society was represented in the theater and that stories and people, with a different cultural history or belonging to a certain social class, were missing from French stages (Nguyen, 2018: 2). Pursuing her project of a theater that would allow the noise of the world in its diversity to be heard on stage, she founded the company Les Hommes Approximatifs in 2009. Thus, the company’s main concern is to know what stories theater provides as a response to our world in its contradictions:

Today more than ever, we believe that we have this responsibility, that of freeing our imaginaries to represent the world as it happens to us, in its mystery and its reality. Our greatest pain would be to leave behind abandoned lands, unspeakable subjects, the unthought of, silence and to erect walls between us and others.” (Les Hommes Approximatifs, 2018: 3).

Guided by the desire to hear the stories of today’s France, which must tell its story beyond its own borders, Nguyen and the members of the company imagined *SAIGON*, the aim of which is “to bring together actors who come from distant horizons, so that together we can have the project of delivering a common narration” (Les Hommes Approximatifs, 2018: 3).

The motivation for writing and creating *SAIGON*, for Nguyen, was not to look into her own history, but, on the contrary, to tell the complex history of France today, made up of the stories of the thousands of migrants living there:

People often thought that what pushed me to write *SAIGON* was the desire to tell my story, which is not at all the case. It is actually the opposite. It was the play that introduced me to my biography. And then, it didn’t just happen to me—it happened to thousands of people. ‘It’s not my story, it’s the (hi)story of France!’” (Nguyen, 2023: 39)

² The *Việt Kiều*, a term designating the Vietnamese living outside Vietnam.

2.1.2. Dismantling the Imaginary of Vietnam

Another strong motivation for Nguyen, guiding her in the creation of *SAIGON*, was that of decolonizing the imaginary of Vietnam, which today seemed to her reduced to two main stereotypes: the first being that of the war with the United States as represented in the films of F.F. Coppola or M. Cimino, and the second being a pornographic imaginary “à la Houellebecq” (Nguyen, 2023: 42). Realizing that, even in her own imaginary, there was nothing about the France-Vietnam link and that it was these two clichés that colonized the imaginaries of the actors in the improvisations, Nguyen asked herself the question of how to dismantle this. And especially the question of knowing “what are the stories that we never hear because of these imaginary reflexes that ravage our representations” (Nguyen, 2023: 44).

2.1.3. Exile and the Story

At the heart of the genesis of *SAIGON*, for Nguyen, there is exile: that of her parents, that of the thousands of people who emigrated after the colonial period, but also that of the many migrants and refugees who continue to come to France today. Echoing Edward Said’s reflection on exile (Said, 2000), Nguyen analyzes the essential link that exists between exile and narrative, explaining that fiction is also a way of catching up on what was lost in exile:

Exile, for me, is the visceral birth of narrative, because it is the only possibility of maintaining a link with the place that we will never see again. What continues to live where I no longer am? (Nguyen, 2023: 19).

Thus, exile and her “between-worlds” living condition (Said, 2000) inherited from her parents, are at the heart of Nguyen’s desire to create: it is the central theme and the driving force of her theater.

3. DISPLACEMENT AS THE DRIVING FORCE OF SAIGON’S CREATION

3.1. Displacement at Stake

Born from the desire to fill the void caused by exile, *SAIGON* is transported by displacement throughout its creation, starting from the project’s two-year research and development process. For Nguyen the “displacement”³ of the entire production team is a key issue in the process of creating *SAIGON*: “I am always attracted by risk, as a guarantee of this putting into work, this displacement of everyone” (Nguyen, 2023: 121).

3.1.1. Immersion in Vietnam

Guided by the concern to find the stories have not been told and especially the beings that have not been represented on French stages, Nguyen decided, for *SAI-*

GON, to go beyond borders and seek faces as far away as Vietnam (Nguyen, 2017a: 18). The author made three preparatory trips to Ho Chi Minh City to collect stories and find the Vietnamese actors who would be part of the project. Then, the entire team left for a month of rehearsals in the city. It was on this occasion that they met the three young Vietnamese actors, as well as the two translators (Darge, 2017). Nguyen points out that the immersive rehearsals allowed the entire troupe to forge a connection with Vietnam, which was essential for the creation of the show: “It was very beautiful that actors with whom I have worked for seven years could be carried by emotions from a culture other than their own” (Nguyen, 2017 b). As the team’s Vietnamese translator testifies, this collective work in Ho Chi Minh City was a journey for them too, a way of exploring the city, which, ultimately, they themselves did not know so well (Darge, 2017).

3.1.2. The Production Team

Displacement is also at the heart of the search for performers for the show—an important step in Nguyen’s aesthetic and ethical approach—as she sets herself the goal of also working with non-professional actors: “When I started working with amateur actors, I did it for one reason: to see people who never appear on stage” (Nguyen, 2023:52). The *SAIGON* team is composed of four French actors, a Việt Kiều actress, a couple of amateur Việt Kiều actors, and four young Vietnamese actors met in Ho Chi Minh City. Among the non-professional Việt Kiều actors in the show, which takes place in a Vietnamese restaurant called *Saigon*, are the couple Anh and Hiep Tran Nghia, exiled in France since 1964 and 1968, who, among a number of professions, have run a restaurant, “Escale à Saigon,” in the French city of Laon. During rehearsals, Ms. Anh brought her own pots and pans, rearranged the restaurant’s kitchen, and decided to prepare small dishes live during the *SAIGON* performances, revealing herself, moreover, to be an incredible actress whose energy carried the project (Darge, 2017). Another key reason why Nguyen chooses to work with amateurs—who sometimes have never entered a theater before—is that for them, as for her, theater is not obvious, nor easy, and it remains to be conquered (Nguyen, 2023: 41).

3.1.3. A Theatre of Migration Project

SAIGON also confronts us with the important ethical dimension of the theater of migration. When asked whether theater can change the world, Nguyen replied that it would be necessary to see if what they are doing will change their own lives (Nguyen, 2023: 63). Indeed, the team’s investment in the project was such that some of the Vietnamese actors or translators were forced to leave their country (at least temporarily) to participate, just as the non-professionals had to radically change

³ The term “displacement” is used here, echoing the French word *déplacement* used by Nguyen, in a larger and metaphorical sense meaning: moving, traveling, shifting, and decentering.

their career paths. *SAIGON* thus brought about profound shifts and set in motion important changes in the lives of the persons involved. The challenges and responsibilities facing Nguyen and the company members were daunting. Nguyen recalls the meeting with the parents of the young Vietnamese actors that she had to organize in Vietnam to explain to them that their children would have to leave, for at least two years, to the other side of the world:

I saw in their eyes the exile of their children beginning. (...) At that moment I felt dizzy... ‘What am I doing?’ I have to be convinced that I am doing something important because it moves people’s lives” (Nguyen, 2023: 61-62).

Support and assistance to project participants are part of the mission and responsibility of the production teams, who pay particular attention to what is put into action on a human level:

Their commitment goes beyond the framework of a classic production (...) the work of the company is half this support part. Spending days at the prefecture, obtaining prison release permits, etc.” (Nguyen, 2023: 64).

3.2. Stage Writing and Collective Creation

Displacement is also the driving force behind Nguyen’s theatrical writing, which is done through collective creation, with actor-creators, even if it is the playwright/director herself who carries the final vision of the entire project. Nguyen, whose writing practice is deeply intertwined with that of directing, embodies the contemporary concept of the “stage writer.” The term stage *writer* (*écrivain de plateau*) was introduced by theater theorist B. Tackels to describe the questioning of traditional divisions and hierarchies between play/playwright and performance/director in contemporary theater, as well as the growing importance of the stage in the creative process (Tackels 2005–2013; Tackels 2015). In the case of *SAIGON*, the writing of the play is the result of the collective work on stage of persons carrying different realities within them, and it is the meeting of these people that makes the richness of the project. To explain the principles of her work, Nguyen often quotes a phrase of Arianne Mnouchkine, whose work she particularly admires: “Everything comes from the Other” (Nguyen, 2023: 54). To gather the diverse individuals she brings onto the stage, Nguyen places a story at the center of her productions: “What brings people together around a table is the story” (Nguyen, 2023:54).

It is only after the improvisation phase—during which she is highly attentive to the different people and their stories—that Nguyen withdraws to her office to write the final text: the common narrative of the show.

3.2.1. Multilingual and Polyphonic Story

Within Nguyen’s stage writing, listening to the diversity of languages occupies a central place. Indeed, it is the actors from very different backgrounds and origins,

both by their mother tongue and by their way of handling the French language or not, who inform the author in the writing of the words for *SAIGON*. Highlighting the importance of language as a “carrier of memory, history, and life,” Nguyen explains that for her, as a writer, one of her main goals is to bring out everyone’s language in her performances, regardless of their lifestyle or background (Nguyen, 2018: 2). On the *SAIGON* stage, some speak Vietnamese and French, others only French or only Vietnamese: “Here resonates the rediscovered polyphony of the world” (Saigon, 2017). Lam, the female narrator of the story that carries us away, connecting France and Vietnam, speaks a French language “creolized” by the Vietnamese accent (a Vietnamese French or French Vietnamese), reflecting the hybridization of languages and stories at the crossroads of cultures.

In *SAIGON*, Nguyen also problematizes the desire to integrate the French language at the expense of the loss of the migrants’ mother tongue. In the show, Antoine’s mother, exiled from Vietnam, speaks perfect French, even more perfect than that of a native French speaker, which would imply that she has integrated as required by French society. However, the question Nguyen poses here is what integrating and moving from one language to another really means:

What is the cost for a person? What does it mean to abandon one’s mother tongue? (...) All these speeches about integration are important, because it is important that people can communicate with each other. However, we must not forget that behind these political speeches, there are stories, people, and that language is our tool, our only way of being in the world and of dialoguing with others.” (Nguyen, 2018: 2).

The (post-migrant) author questions the disappearance of the mother tongue in exile: “Why must languages disappear? (...) We had to consent to a voice that was not our own in order to access the right to be where we were” (Nguyen, 2023:16). Like the character Antoine in *SAIGON*, who does not speak his mother’s tongue, and many children of immigrants in France today, Nguyen herself does not speak Vietnamese, as her mother never taught it to her. It is also as an act of resistance to this forced erasure of the migrants’ mother tongue that Nguyen brings Vietnamese to the stage.

4. SAIGON, A PLACE OF MEMORY

4.1. The Place, Starting Point of Fiction

As discussed above, at the beginning of Nguyen’s theatrical creative process, there are people and their stories. Added to this are the real places in the world in which she goes to scout and immerse herself with her team—an immersion into which the audience of the show is subsequently plunged, placed before locations represented in a meticulously “realistic” manner. These places serve as the starting point of fiction (Nguyen, 2023: 40). In Nguyen’s theater, the place “makes one speak,

then write” (Nguyen, 2023:11). This is especially true for the mythical city of Saigon, now Ho Chi Minh City, bearer of a French and foreign history, which influenced the project of the show of the same name, and marked a turning point in the author’s work:

Until now in my work, it was the actors who gave me story instructions. While working on a show in a foreign city, I discovered that the city itself could also give me fictional indications” (Nguyen, 2017 a: 19).

Nguyen chose Ho Chi Minh City as the main focus of her show because the city is marked by exile and the absent: “Loaded with stories of departure, of exile, it is populated by human beings who are missing from families and it is this absence that engenders fiction” (Nguyen, 2017a: 19). Moreover, Vietnam’s largest city is a divided city, haunted by its colonial past:

There is a permanence of nostalgia and pain in Ho Chi Minh City, no doubt because it is a wounded city, which has its own ghost, Saigon; but Saigon is a dead city, swollen with stories and myths (Nguyen, 2017 a: 19).

4.1.1. Don’t Forget Saigon!

Nguyen’s theater opposes the possibilities of fiction with the threat of oblivion (Nguyen, 2023: 10). Her show transports us to Saigon in 1956, a year marked by the mass departures from the city. What Nguyen wanted to represent on stage is the importance of the memory of this mythical city for those who had to abandon it:

I wrote this sentence several times thinking of the people who left Vietnam in 1956 saying to themselves: ‘Don’t forget Saigon.’ I wrote it in my notebooks to get into the skin of these people who engraved it inside themselves. I think the problem of memory is present in the theme of exile. For any expatriate, being able to keep in mind the land they leave behind is of fundamental importance” (Nguyen, 2018: 2).

In the play, Saigon becomes a symbol of the wound of Vietnamese exiles. Simultaneously, Saigon also embodies the wound within France’s (post)colonial history.

4.1.2. Showing Unrepresented Places

To tell the story of their country today, Nguyen and the Hommes Approximatifs sought out the stories of people living in Vietnam, 11,000 km from France, but also those of people living nearby, in the 13th arrondissement of Paris, a neighbourhood populated by French people of Vietnamese origin. Thus, like the many Vietnamese restaurants in France⁴, in the show, Saigon is also the name of the Parisian restaurant where part of the events take place. It was also the desire to show these places

⁴ In the show’s program, Nguyen notes that there are 235 restaurants named *Saigon* in France.

that make up the current French landscape that motivated Nguyen in the creation of *SAIGON*: “What really led me to write this was that I found myself one day in a Vietnamese restaurant (...) and I said to myself, ‘I’ve never seen these places on a set.’ I immediately wanted to write” (Nguyen, 2023: 39). For her, showing places that we do not see is politically important (Nguyen, 2023: 117). The author points out that, even though we often eat in such restaurants, we rarely realize the journey the person who cooks the delicious dishes for us has taken:

This woman in the kitchen is one of the characters in my show. No one knows her journey, but her life belongs to us because it is the fruit of the history of our country, and represents a large part of the people we live with today, it speaks of us” (Nguyen, 2018: 2).



Marie-Antoinette and Lam in the restaurant kitchen

SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez

4.2. The Restaurant: A Place Full of Soul and Memory

This is how Nguyen chooses to show the different human destinies in a unique setting, crossed by 40 years of (post)colonial history. The show opens with a huge, cinematic scene, that of a Vietnamese restaurant in Paris in 1996, whose manager, Marie-Antoinette (also the first name of Nguyen’s grandmother), is a Việt Kiều who emigrated from Vietnam in 1956. Without changing the setting, the show takes us

on a journey and transports us into the past, to the restaurant she ran in Saigon in 1956, before her exile. Like a reflection of the city of Saigon, the restaurant, in the show, becomes a place charged with soul and memory. It is the space-time where characters and their doubles from the past and the present cross paths and meet each other, in Vietnam and in France, before and after exile.



Edward and Lynn at the Saigon restaurant in Paris after leaving Vietnam

SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez

Nguyen's theater examines the (post)colonial history of France through the lives and experiences of people, in a sensitive and concrete way. The author, in her show, chooses to bring everyone together around the table to taste Marie-Antoinette's Vietnamese cooking recipes, with a French twist. The choice of the kitchen, this traditionally feminine space, a place of everyday life, is not insignificant in Nguyen's theater of (feminist) decolonisation, which reserves a special place for women's stories, and which, in *SAIGON*, retraces the path of Marie-Antoinette's tears, shed by her every evening after the restaurant closes.

In *SAIGON* food plays a central role. This allows Nguyen to show, in a palpable way on stage, the link between culinary tradition and memory. As she points out, culinary traditions are passed down from generation to generation and are therefore always linked to memory:

Thus, each dish ends up addressing the big questions connected to the theme of exile. Many recipe books were passed down from my grandmother to my mother. Through them, it is not just a dish that we are trying to preserve, but much more: an entire country, as it was before we abandoned it (Nguyen, 2018: 2).

Moreover, in the show, *Việt Kiều* recipes, modified by migration, now embody the essential hybridization of the two countries' traditions.

Thus, the *Saigon* restaurant, at the heart of the migratory aesthetic of the show, is this place, between Vietnam and France, where dishes and stories of humanity are shared around a large table, like the theater which, for Nguyen, is this democratic place where everyone can come together (Nguyen, 2023: 10).

5. SAIGON, GIVING EXILE AND MIGRATION A HUMAN FACE

5.1 A Theatre of Emotion

As Nguyen explains, *SAIGON* does not aim to be a theoretical essay on colonization and exile, but to examine their tangible consequences on people's lives:

In *SAIGON*, I represent what politics does to people's lives in Vietnam. (...) I tell the story of the lives of these people who are caught in a colonial political system.



Edward and Lynn's wedding in exile

SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez

(...) Therefore, the question of tears, of emotion, of what is said and how it is said, of how one trembles, is very present... (Marie, 2024: 145).

Placing herself “against the grain” of the theatrical aesthetic of Brechtian distancing, Nguyen puts the question of emotion at the vibrant heart of her theater. *SAIGON* engages the emotions, those of the performers, as well as those of the audience, constructing itself as a true melodrama.

5.1.1. Melodrama and Karaoke

The influence of Vietnamese culture is clearly identifiable in the aesthetics of *SAIGON*, which also uses the elements of karaoke and melodrama, omnipresent in Vietnamese life. Reinforcing the nostalgic aspect, the karaoke in Marie-Antoinette’s restaurant and its love songs, marked by exile and separation, sung by the different characters, occupy an important place in the play. However, this displayed melodramatic tendency of the show should not be confused with sentimentality. This aesthetic choice is also political, bearing witness to the way of the Vietnamese exodus, which Nguyen calls “the way of the tears”, as she explains in an interview:

During my various travels, I noted many characteristics of this country and its inhabitants in order to restore them. For example, this peculiarity of the Vietnam-



Young Hao sings in Saigon the night before going into exile

SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez

ese people that I call the ‘way of the tears’ and that others call the ‘melodramatic tendency’. (...) My mother loved to spend hours crying while listening to music and I myself have a certain attraction to tears. (...) This is why I told myself that if I wanted to talk about France through the history of Vietnam, I should not forget this ‘way of the tears’ (Nguyen, 2018: 2).

Unlike the songs of Brecht’s epic theater, which function as a distancing effect, the love songs accompanied by tears in *SAIGON* are there to provoke emotion in the spectators. For Nguyen, it is precisely because theater has made all emotion suspect that it loses all its political significance (Nguyen, 2023:138). For her, touching the audience’s heart is the best way to make committed theater: “Emotion is political because we haven’t given up, because we are affected by the other and we are agitated, we start to move, to act” (Nguyen, 2023: 141).



Lynn, years later, sings in the Parisian restaurant

SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez

5.1.2. Tears Are Political

Nguyen chooses to talk about migration through lived stories, in a sensitive and concrete way, so that people can see the wounds and represent them, welcome them into their imaginaries. Thus, the sentence spoken by Lam, the narrator of the play, closing *SAIGON* is the following: “This is how stories are told in Vietnam...

with many tears.” For Nguyen, it is important that tears are visible in the theater, because not only are they political, but “we can no longer think of ourselves without those who cry” (Nguyen, 2023: 138-139). It is essential to ask who are the people who cry in our society today, and what violence provokes these tears. It is no surprise that for centuries women have been attributed “crocodile tears” (Nguyen, 2023: 138).

5.2. Repairing Oblivion

Therefore, the initial impulse for creating *SAIGON* for Nguyen was to follow in the footsteps of her mother’s tears. Even though the story of the show massively touches the spectators, and even though it concerns the history of France as well as that of a globalized world crossed by migrations, the tears shed in the play, which Nguyen wishes to show, are first and foremost those of Vietnamese migrants:

I don’t want my plays to become universal as we understand universality today. I don’t want *SAIGON* to become a story of just anyone. It is the history of France, it concerns us all, we all have a responsibility for it. However, these tears belong to some faces and not to others. And if these tears lift hearts, let us transform the emotion to fill our history books; because what my mother seeks above all is the recognition of her history” (Nguyen, 2023: 115).



Hao, years later, a stranger in his hometown

SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez

This is also the objective of Nguyen’s project: to repair the forgetting and recognize the suffering and contribution of Vietnamese migrants within French history.

5.5. Expanding the Imaginary to Embrace Others

Nguyen’s theater, attentive to worlds and languages, to the specific beat of each person, proves that we do not need to resemble each other to share a story, to create a common narrative (Nguyen, 2023: 11). Sharing with us the life stories of the emigrants who make up French society today, at a time when the rise of anti-migration and far-right policies worldwide is contaminating and impoverishing our relationships with others, *SAIGON* gives migration a human face and contributes to opening our collective imaginary to the otherness that constitutes us. For Nguyen, the imaginary is political. Bringing the world together in its diversity and complexity around the table, in its ethics of theater of migration based on empathy, hospitality and listening to others, *SAIGON* achieves the utopian mission that Nguyen has given himself: that of the re-encounter of Vietnam and France, but also that which makes us understand that our history awaits us elsewhere and that we are made of wounds other than our own (Les Hommes Approximatifs, 2018: 3).

Saigon becomes the city whose echo resonates within us all, while the history of the Vietnamese diaspora also becomes ours: “Saigon is a city that will seek you out



The meeting of Marie-Antoinette and Cecil

SAIGON de Caroline Guiela Nguyen/Cie Les Hommes Approximatifs (c) Jean-Louis Fernandez

at the place of your wounds (...) It belongs to everyone” (Nguyen, quoted by Darge, 2017).

6. CONCLUSION: A THEATRE OF DISPLACEMENT

The project of theatrical and human openness that *SAIGON* represents occupies an important place in contemporary theater and in the globalized society traversed by migrations, contributing to a better understanding of the experiences of exile and displacement and (post)colonial traumas that are transmitted from generation to generation.

For Nguyen, theater has the responsibility to decolonize and broaden our imaginaries as spectators by also bringing into existence those who were not in our field of vision and by opening up “blind spots” for us (Nguyen, 2023: 45). *SAIGON* thus allows us to consider a group that we would not have imagined, to make encounters that would not have taken place. The essential question for Nguyen today is no longer why, but how to make theater, a question to which she responds as follows:

We decided to work with people who are very far removed from theater sets. We also decided to work with people who will displace us. All of us. Because socially, culturally, spiritually, geographically, all the people who participate in our creations come from a part of the world that is foreign to us. No one would have imagined meeting each other. This is our project. (Nguyen, 2023: 42)

Finally, *SAIGON* also reflects Nguyen’s desire to reconnect with popular theater, which, according to her, is not an aesthetic, but a program that requires real conviction and time. It is a theater that trusts in the ability of people, like the entire team of the show, not just to identify with their own kind, but to displace themselves indeed (Nguyen, 2023: 148).

References

- Bal, M. (2007) ‘Lost in space, lost in the library’, in Durrant, S. and Lord, M.C. (eds.) *Essays in Migratory Aesthetics*. Amsterdam: Rodopi, pp. 23–36.
- Bal, M. (2008) ‘Migratory Aesthetics: Double Movement’, *Exit*, 32, pp. 150–161. Available at: <https://transaestheticsfoundation.org/wp-content/uploads/2016/01/bal-mieke-migratory-aesthetics-double-movement-exit-32-december-2008-january-2009-150-61.pdf> (Accessed: 21 June 2025).
- Cox, E. (ed.) (2021) *Performance and Migration*. London: Routledge.
- Cox, E. (2014) *Theatre and Migration*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Darge, F. (2017) ‘Avec “Saïgon”, Caroline Guiela Nguyen cuisine l’histoire du Vietnam’, *Le Monde*, 3 July. Available at: https://www.lemonde.fr/festival-d-avignon/article/2017/07/03/avec-saigon-caroline-guiela-nguyen-cuisine-l-histoire-du-vietnam_5154878_4406278.html (Accessed: 21 June 2025).
- Les Hommes Approximatifs (2018) „Saïgon, dossier du spectacle“. Available at: <https://www.leshommesapproximatifs.com/wp-content/uploads/2021/12/DP-SAIGON-2021-FR.pdf> (Accessed:

21 June 2025).

Nguyen, C.G (2023) *Un théâtre cardiaque*. Entretiens, avec la complicité d’Aurélié Charon. Paris: Actes Sud.

Nguyen, C.G (2017 a) ‘Interview de Caroline Guiela Nguyen’. Interview by F. Cossu for the 71st Festival d’Avignon. Available at: <https://www.leshommesapproximatifs.com/wp-content/uploads/2021/12/DP-SAIGON-2021-FR.pdf> (Accessed: 21 June 2025).

Nguyen, C.G. (2017 b) ‘Remonter le temps jusqu’à Saïgon’. Interview by M. Diatkine, *Libération*, 6 July. Available at : https://www.liberation.fr/theatre/2017/07/05/remonter-le-temps-jusqu-a-saigon_1581777/?redirected=1 (Accessed: 21 June 2025).

Nguyen, C.G. (2018) ‘Riuscire a tenere a mente la terra che si lascia ha un’importanza fondamentale’. Interview by C. Pirri. Available at: https://romaeuropa.net/wp-content/uploads/2018/09/saigon_pds-1.pdf (Accessed: 21 June 2025).

Marie, L. (2024) *Les paradoxes du comédien*. Cinquante regards sur le métier d’acteur. Paris: Gallimard.

Petersen, A.R. (2021) ‘Migratory Aesthetics and Postmigrant Performance’, in Cox, E. (ed.) *Performance and Migration*. London: Routledge. Available at: https://www.academia.edu/96800770/Migratory_aesthetics_and_postmigrant_performance (Accessed: 21 June 2025).

Said, E. (2000) *Reflections on Exile, and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Saïgon (2017) „Le spectacle Saïgon“. Available at: <https://www.leshommesapproximatifs.com/spectacles/saigon/le-spectacle-saigon/> (Accessed: 21 June 2025).

Sharifi, A. (2017) ‘Theatre and Migration. Documentation, Influences and Perspectives’, in Brauneck, M. (ed.) *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures – Aesthetics – Cultural Policy*. Theatre Studies, Vol. 80. Bielefeld: transcript, pp. 321–416.

Tackels, B. (2005–2013) *Écrivains de plateau* (1-6). Besançon: Les Solitaires intempestifs.

Tackels, B. (2015) *Les Écritures de plateau, état des lieux*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.

Urban, M. (2021) ‘La transculturalité dans les pratiques documentaires germanophones à l’exemple du “théâtre postmigrant”’, *Trajectoires* [Online], 14. Available at: <http://journals.openedition.org/trajectoires/6355> (Accessed: 19 June 2025).

MIGRATION OF THE GENRE: **WITHOUT BLOOD**, A. BARICCO / D. DOBREVA



UDK 792(049.3)

Abstract:

This text presents a theatrical journal documenting the creation of the performance *Without Blood*, based on the work by Alessandro Baricco, directed by Diana Dobрева, in a co-production between Jordan Hadzhi Konstantinov-Dzhinot National Theatre in Veles, Republic of North Macedonia and N. O. Masalitinov Plovdiv Drama Theatre, Republic of Bulgaria.

Structured through the development of several hypotheses, this journal culminates in a conclusion that explicitly articulates the migration between performative genres/categories within the overall realization of *Without Blood*, treated as an innovative theatrical experiment exploring the potential to transform the corrido—the traditional spectacle of man-versus-bull—into a theatrical genre.

This pioneering endeavor represents a genre migration from a form of dramatic action (tauromachia) into a symbolic, performative, and poetic theatrical language. The transcription of the corrido is achieved by abandoning the traditional dramatic structure and introducing the form of the *qasida*—an Arabic praise poem—thus creating a hybrid theatrical expression: a corrido sung as a *qasida*.

Through three key phases—transcribing prose into drama, performative articulation of the corrido, and structuring the action through the poetic principle of the *qa-*

sida—*Without Blood* opens new horizons for genre intermediality/genre migration and theatrical innovation. This study elaborates on the artistic processes and bridges through which the genre migration is realized, through a performance that redefines the battle between life and death as an act of love, rich with the symbolic reconciliation of Eros and Thanatos, resonating through catharsis both on the arena/stage and among the audience, while emphasizing the political context of this co-production.

Keywords: Without Blood, Diana Dobрева, Alessandro Baricco, genre migration, corrido, qasida

MIGRATION OF THE GENRE:

***Without blood*, A. Baricco/D.Dobrevа**

A note instead of an introduction:

This sketch for a study is actually a fragment from a theatre logbook documenting the live creation of the performance *Without Blood*. The goal of this observation was to explore, record, and analyze the directing system of Diana Dobrevа as realised in the performance *Without Blood*.

Without Blood, ID

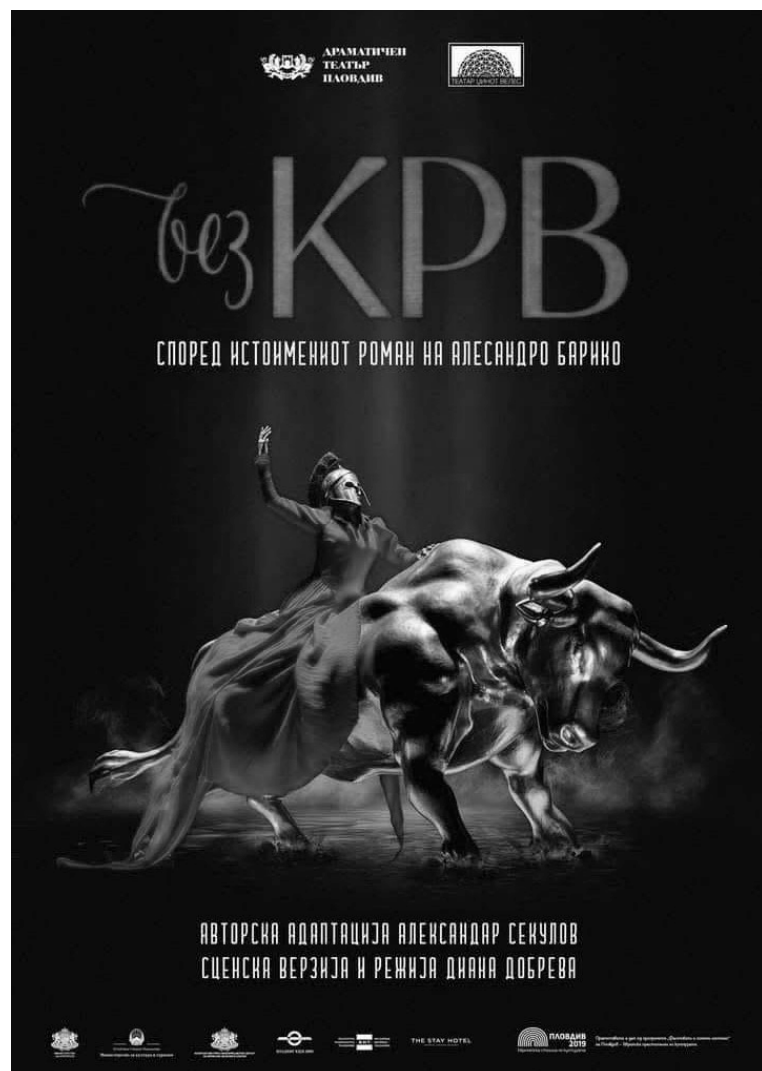
Without Blood is a theatrical co-production between N. O. Masalitinov Plovdiv Drama Theatre, Republic of Bulgaria, and Jordan Hadzhi Konstantinov–Dzhinov National Theatre in Veles, Republic of North Macedonia in partnership with the Cultural and Information Centre of the Republic of Bulgaria in North Macedonia. This production is a pioneering initiative between theatres of the two countries and part of the two-year international project ‘Manifest’.

The performance is based on the novella *Senza sangue* by the Italian author Alessandro Baricco, translated by Tolya Radeva. The adaptation was written by Aleksandar Sekulov, with the stage version and direction by Diana Dobrevа. The creative team includes: set design by Valentin Svetozarev, costume design by Rade Vasilev and Elena Vangelovska, music by Yavor Karagitliev and Sashko Kostov (who also performs live), choreography by Olga Pango, Macedonian translation by Ana Bateva, photography by Georgi Vachev, and poster design by Yavor Dimitrov. Producers are Suzana Hartunijan Vasilevska and Sasho Dimoski.

The international acting ensemble consists of artists from both countries and theatres: Margita Gosheva, Vasil Zafirchev, Konstantin Elenkov, Patricia Pandeva, Isidor Jovanovski, Filip Hristovski, Krasimir Vasilev, Georgi Vachev, Keti Borisovska, Simeon Aleksiev, Elena Kabasakalova, Katrin Gacheva, Zlatko Sharkov, Filip Vasilevski, and Elena Dimitrova.

A Genre unto Itself

Determined as a *genre in and of itself*, the simplest way to describe this stage form is as a hybrid born from the collision between the norms of dramatic theatre (text-based theatre), the corrido as an autonomous performance genre, and the *qasida*—whose origin and tradition belong to Arabic poetry. The hybrid is rounded out through a constant migration among these three genres in the unity of stage performance, articulating itself as *sui generis*.



Poster for the performance, photo A. Thompson

The corrida is a stage action of a specific kind: a contest between man and bull, with a fatal implication. Like every competition, tauromachia has its own system—a canon of rules, guidelines, and dramaturgy by which it takes place—which, in essence, theatre also rests upon.

In the traditional sense, the dramaturgy of bullfighting implies a fatal dialogue between a matador and two bulls, in three variations. And just like in dramatic plots, this basic conflict unfolds in a set circumstance: the canon of the corrida, where each matador has six assistants/allies and an arena that defines the spatial context.

Each matador has six assistants in the fight with the bull: two *picadores*—usually on horseback—three *toreadors*, and one *mozo de espadas*—a sword assistant. This triad, led by the matador, aims to establish a specific (bloody, fatal!) kind of dialogue with one bull, typically no older than four years and no lighter than 470

kg. This dialogue between the toreador and the bull intensifies and culminates in a dramatic moment with Hamlet-like overtones: *to be or not to be*, to kill or not to kill. Corrida and theatre share a unique common denominator: survival—as the essence of dramatic situation on one side, and the goal of the corrida on the other.

This transcription of the corrida into a theatrical performance implies a genre determination of a particular kind, realized in the performance *Without Blood*—a pioneering effort in transcribing one form of drama (action, act, explosion!) into another.

The formal execution of this transcription abandons the canon of drama (originating from prose discourse!), articulating it in the form of a qasida—per definitionem—an Arabic laudatory poem. This unique synthesis defines the performance *Without Blood* as a corrida sung in the form of a qasida. A hybrid of a special kind, a genre unto itself, in a league of its own.

The performance *Without Blood*, presenting a distinctive story about bloodless reconciliation between life and death in the form of an act of love, resonates with the essence of the passionate act (dialogue!) between the bull and the matador: both reconceive themselves in the victory of life over death—a meeting of Eros and Thanatos, a meeting echoed through the catharsis of the audience in the arena and in the theatre hall.

Genre unto Itself: From Prose to Drama, Corrida, and Qasida

“Resemantization is an artistic operationalization in which, through complex processes, the system of signs (semantics) of one system is articulated within another without compromising the authenticity of the semantic values that define the uniqueness of the original system”. (Димоски, 2019: 9). In the performance *Without Blood*, this resemanitization is achieved through three recurring processes throughout the production: the resemanitization of prose discourse into dramatic text; the articulation of dramatic text into corrida as performance art; and the articulation of the corrida¹ into the form of the qasida².

¹ **Bullfighting**, or the Spanish *corrida de toros*, is a spectacle popular in Spain, Portugal, and Latin America, in which matadors ceremonially challenge—and usually kill—bulls in an arena. Bull spectacles were common in ancient Crete, Thessaly, and Rome. In the modern era, Roman amphitheaters were renovated and repurposed for use as bullfighting arenas. (Source: *Encyclopaedia Britannica*)

² **Qasida** (*qaṣīdah*) is a poetic form developed in pre-Islamic Arabia and continued throughout the entire Islamic literary history to the present day. It represents a laudatory, elegiac, or satirical poem found in Arabic, Persian, and many related Asian literatures. The classical qasida is a complexly structured ode consisting of 60 to 100 lines, with a single end rhyme maintained throughout the poem; the same rhyme appears at the end of the first hemistich of the opening line. Almost every meter is acceptable for the qasida, except *rajaz*, since its verses are only half the length of those in other meters. (Source: *Encyclopaedia Britannica*)

From Prose to Drama

The transcription of the prose text (a novella, in this case) involves transforming the norms of prose discourse into a dramatic text—converting a passive (literary) text, meant for reading, into an active, performative one. This is achieved by creating dramatic situations derived from the prose narrative and generating dramatic tension from the novella’s storytelling.

By creating atmospheres, soundscapes, dialogues, polylogues, and monologues, the structure of the dramatic text expands upon the novella’s plot. It results in an authentic stage text, for which the novella is merely a starting point—an idea, a frame within which the dramatic action develops.

The dramatic text in *Without Blood* uses the prose narrative as a training ground—an arena where the degrees of dramatic tension are articulated and completed within the totality of a dramatic plot. This plot simulates the novella but becomes a new structure. The dramatic plot, rooted in the novella, is a broadened depiction of events with agency, redefined by the dramatist and transcribed into an active performance!

From Drama to Corrida

The dialogue between toreador and bull, now reflected in the sequence of events in the play *Without Blood*, creates a space for interpreting survival. The theater is articulated as a corrido through a complex system of procedures centered on survival: survival as a fundamental quality of the dramatic situation, and survival as the outcome of the toreador–bull relationship.

This way, the dramatic situation mirrored in the corrido becomes an autonomous and authentic form of dialogue, where the tension of conflict aims to provoke catharsis. The catharsis in the corrido—as a theatrical genre, with its complex system of relationships and articulations—has its own language. This language finds its paradigm in *Without Blood*. It is precisely this transcription of conflict that gives rise to a new genre: the corrido as a theatrical form. A perfect example of this can be found in the performance text, which was (re)written by Sekulov based on Baricco’s original:

THE SINGER:

Ladies and gentlemen, I lost twenty years of my life in a futile attempt to become a toreador.

I dreamed of wearing the *traje de luces*, the suit of lights: a cape, short jacket, vest, tight knee-length trousers made of silk and satin, adorned with beads and embroidered in gold.

I wanted to be as agile as an eel.

Fast as lightning.

Deadly as a snake.

Seductive, yet innocent.

Innocent, yet dangerous.

Dangerous, yet glorious.

I know what you’re thinking!

That my goal was the applause, the admiration, the ovations, the sea of white handkerchiefs...

None of that mattered to me.

The fleeting fame of the living didn’t interest me.

I was drawn to the eternal glory of the dead.

I wanted to die in the center of the arena.

To be carried out ceremoniously, with honors and fanfare.

Death is always more beautiful than survival.

With that decision, I stepped into my first bullfight.

From Corrida to Qasida

According to theory presented by Adam Talib³, the *qasida* (meaning *intention*, etymologically) was born in the ninth century on the Arabian Peninsula as a form of old Arabic poetry in uniform meter, typically between fifteen and eighty lines long. Its character is laudatory—defined as an ode. The *qasida* consists of three parts. In the first, called *nasib*—in the tone of an elegy—the poet sings of memory, which thematizes the separation between two people. The second part, called *raḥīl*, continues this memory; the poet sings it while riding a camel through the desert, passing through various dangers and trials. The third and final part—*mufakhara*—concludes the memory and is sung by the poet in a (self-) praising tone.

In the performance *Without Blood*, the *qasida* is realized as a performative genre, beginning with the dialogue defined in the corrido as a performative form. In this sense, the singularity of the *qasida* as traditionally sung by a solo performer becomes a plurality in the stage action, expressed through various types and levels of dramatic tension, shaped in the dramatic situations that unite the plot.

³ Talib, Adam, *Qasida poetry, a word unto itself*, Durham university, 2019

The plot of the *corrida*, like that of the *qasida*, follows the basic elements: it has an exposition (the first part of the *qasida*, *nasib*, corresponds to the introduction of the performative kinesthetics of the *corrida*), rising action (the confrontations between the toreador and the bull in the *corrida* and the beginning of the singer's journey through the desert), climax (the high tension in the poet's trial corresponds to the dramatic peak in the toreador-bull confrontation), peripeteia (the turning point in the relationship between the toreador and the bull correlates with the poet's crisis during the journey), and resolution (the laudatory song of the *qasida*, which corresponds to the outcome of the toreador-bull relationship—the final decision between life or death).

In this way, the *corrida* is articulated into the form of the *qasida* in the performance *Without Blood*, conceived as drama born of prose, culminating in the authentic hybridity of a newly born theatrical genre.

About Alessandro Baricco's Novella, *Without Blood* (Brief Overview)

From bloody revenge to bloodless reconciliation, the novella *Without Blood* by the contemporary Italian author Alessandro Baricco tells a powerful story of the transformation of hatred into love, set in an unnamed country at an undefined time.

Without Blood begins with a shocking act of violence—the murder of a man and



Vasil Zafirchev as Old Tito and Margita Gosheva as Nina

his family. Only the daughter, Nina, survives, thanks to an extraordinary act of mercy by one of the attackers. Nina is only four years old.

Several decades later, Nina hunts down the last of the killers of her family—the man who had once been her savior. Their encounter brings a deep reassessment of their lives and of what happened on that fateful night, more than half a century earlier.

Incredibly visual and memorably tragic, *Without Blood* is a haunting book about harm and longing, memory and forgiveness—about what it means to be human at the most basic level.

The Text of the Performance: The Adaptation of the Novella and the Stage Script

The authorial adaptation of the novel *Without Blood* involves two kinds of interventions. The first refers to sequencing the novel into scenes that chronologically follow the plot outlined in the novella. The second refers to inserting author-created scenes and events into the existing scene order—broadening or illuminating the atopic/dense moments in the text through the unique perspective of the dramatist. In this way, Baricco's plot is re-(and pre-)written into the authenticity of the genre: the *corrida* as a theatrical performance sung in *qasida*.

Following the formula of the *qasida*, the dramatist introduces a narrator/singer who tells/sings the story presented by Baricco. The function of this authorial character (a creative invention of the dramatist) is at least twofold: on one hand, this figure narrates the story, and on the other, he actively participates in it—connecting the fragmented times and spaces where the story occurs, along with his loyal companions: a musician (who performs live music, as mentioned later) and a dancer. It is precisely through the formula of the *qasida* that Aleksandar Sekulov constructs the authorial adaptation, inserting a “song of three songs”, which guides the viewer through the structure of the performance—transcribing Baricco's prose image into his own poetic narration, starting right from the beginning—the massacre at the farm — **the original narrative is transcribed into a poetic discourse:**

THE SINGER:

Imagine fields of rye.
Harvested fields of rye.
At the end of summer.
It is very hot.
And in the middle of the fields – a house.
A burned house.
It juts out like a black fingernail.
On its doorstep stands a child.

That child has just seen its guardian angel leaving.
 The child longs to cry out: “Angel... Angel...”
 But not to bring the angel back, no, the child knows that is impossible—
 Only to thank him for having been there.
 To offer its endless sorrow as a gift.
 To cry out after his shadow, disappearing into the forest.
 Just one cry!

Angel... where did you fly off to?
 Angel, did you die in the rye?
 Look upon us with your hollow eyes,
 promise us radiant wonders,
 that we have not passed in vain
 like shadows beneath empty skies.

The qasida sung by the Singer in the performance *Without Blood* follows the structure inherited from classical Arabic literature: in the first part (*nasib*, the opening poem articulated on stage), the Singer introduces the audience to the story while also revealing his own identity as a former (immortal) matador. And it is precisely on this line that the genre’s complexity begins: the singer, a former matador, in the bar called “The Old Arena”, presents the story of Nina and Tito, the story of Doña Sol and Pedro Cantos, and the story of revenge that transforms into an act of love.

The second part of the qasida (the staged *rahīl*) follows the canon: the singer travels through the challenges of the characters, through their *moira*, in line with the plot inherited from Baricco—in its dramaturgically expanded version—covering elements of the dramatic climax. The third part of the qasida, dealing with peripeteia and resolution, completes the form’s wholeness and confirms the thesis stated at the beginning of the text—the performance transforms prose into drama, articulated through the corrida, in the canon of the qasida!

The dramatist’s interventions into the narrative structure are numerous: beyond introducing the Singer as an authorial figure, a series of situations and characters have been inserted to illuminate or expand upon Baricco’s plot. This expansion is so extensive that from the original to the simulation, only the conceptual level and the core characters forming the conflict remain. In this way, the dramatist’s authorial adaptation becomes an entirely original dramatic text that only rests solely on elements from the novella’s plot, as further evidenced by the introduction of (new) characters into the story and their interactions: unnamed events with various functions, memories, illusions, surreal situations, dreamlike constructions, and reminiscent passages.

Constructed in this manner, the dramaturgy of the performance draws an authentic trajectory that borrows the geography of the novella and transcribes it into the corrida—both as space and as principle—and expresses it as an (expanded) qasida.

By preserving the sequence of events from Baricco’s book and the initial relationships among the characters (Manuel Roca’s family—Nina and her brother; the killers—Salinas, El Gure, and Tito; Count Torelavid; the half-dead in Roca’s hospital; the insane in Doña Sol’s asylum, etc.), the performance text substitutes narration (the prose landscape, elements of prose dialogue) with an active text that follows the original plot while simultaneously illuminating its dark/atopic/dense, hidden spaces. This approach, in fact, confirms the “resilience” of Aristotle’s model of theatre—establishing its accuracy in conceiving the performance as a complete and unified action (Aristotle, 1979:26).

Directing Techniques

Postdramatic theatre forms encompass a spectrum of techniques and technologies through which the term “text” is expanded beyond its primary (linguistic) meaning to encompass the complexity of the term as a distinct scenic semantics. This is, in fact, one of the core traits of postdramatic theatre: it flirts with genres to discover its own authenticity. Hybridity is its main feature—a principle of breaking the canon of drama in its accepted, standard, classical sense. Constructing the “text” (in the aforementioned expanded sense) in postdramatic theatre forms requires a series of procedures that are synthesized into the director’s score, which in this case reflects the authenticity of the genre in which the performance is articulated: the corrida as a theatrical genre. Attention is drawn to the dominant type of text in the performance: the mise-en-scène and its specific features, including the mise-en-scène of the corrida as a theatre genre; the montage of characters in the time-space and action of the corrida; the generation of sound images in the corrida performed as qasida; the performative kinesthetics of the corrida as a theatre genre; and the creation of micromise-en-scènes in the actor’s performance. In this sense, Lehmann emphasizes:

In postdramatic theatre forms, the text that is (when and if it is) staged is understood merely as one equal component within a gestural, musical, and visual whole. The gap between the discourse of the text and the discourse of the theatre can be widened to the point of openly exposing their discrepancy, even to the extent of a complete cessation of their relationship (Lehmann: 58).

A dominant directing method is the transcription of the performative kinesthetics of the corrida into dramatic/stage action, realized through several mechanisms. The first refers to the transfer of performative kinesthetics characteristic of the corrida, derived from the relationship (dialogue, conflict) between the bull and the matador, into stage action. The specific action system of the corrida becomes a dialogue between the characters of the performance/postdramatic form *Without Blood*, following all the elements that enable the tension which culminates in survival—and that, by definition, allows the dramatic situation to exist. In this sense,

the directing procedure of transcribing one genre into another is determined as an artistic process in which the elements of the corrido system become the system of stage performance, and vice versa—forming a highly authentic system of associations that resonate between the two forms.

The directing approach to the operationalization of scenic/dramatic/theatrical time is executed by constructing characters through different (age-wise) actors. Thus, the character of Nina is played by three actresses: Nina-the-child, Doña Sol-the-woman (Patricia Pandeva), and Nina-the-elderly woman (Margita Gosheva). The character of Tito is played by two actors—young Tito and adult Tito. In this way, the director's signature connects three time layers—two past (past perfect and past) and present—into a unified performance. These three temporalities interweave throughout the play, breaking the concept of linear time and diverging from the chronological passage of time.

The performative kinesthetics aim to create a movement system that resonates with the corrido through choreographic solutions infused with elements of Spanish dance—culturally and geographically related to the corrido. In this way, the *mise-en-scène* is shaped through choreographic solutions that frame it, contrasting with the *micromise-en-scène* that characterises the performance.

The choreographic solutions function both as transitions between scenes and as dramatic accents within them. In this sense, and in correlation with the corrido, the performative kinesthetics of the performance generate forms that complete the aesthetic layer of the hybrid genre—the corrido as a theatrical/stage form.

The *micromise-en-scène*⁴, in contrast with the overarching *mise-en-scène* transcribed from drama into corrido, creates the overall scenic dynamic. Typically characteristic of cinematic framing, the *micromise-en-scène* insists on a kind of stillness that conveys emotion. In this way, the full register of action amplitudes that shape the rhythm of the performance—or the dynamics of scenic action—is achieved.

In the performance *Without Blood*, the acting explores the multidimensionality of identities. The characters are not static but instead carry and manifest different emotional states, reflecting transformation and shifting associations. The character of Tito, played by two actors—young and adult—also expresses continuous identity changes across historical periods, without following a linear narrative structure.

Here, the acting requires performers not only to express emotion but also to embody the layered meanings that emerge from different times and contexts. Playing two versions of the same character within the same scene requires precision, self-awareness, and the ability to generate contrasting psychological responses.

⁴ Although predominantly characteristic of the cinematic frame, the *micromise-en-scène* in the performance serves to convey the nuanced ontologies of each character.

Dialogue, Conflict

In *Without Blood*, the dialogue between the actors is not just verbal—it is refined into a complex interplay of physical and emotional expression, generating visual and auditory images that challenge the traditional idea of the word as the primary medium of communication. Many of the dialogues are transformed into corporeal acts, where actors use physical contact and intense emotional engagement to explore the conflict between themes of life and death, suffering and reconciliation.

The directorial concept of acting in the performance is closely linked to the interpretation of text and context within the postdramatic theatrical space. Actors are required to rely on physical kinesthetics, emotional evolution, and the multidimensionality of characters. Their performance is not simply an intuitive act but a continuous exploration of identity, time, and narrative space. This results in a unique theatrical expression that reveals not only dramatic tension, but also the philosophical dimensions of the performance.

The Audiovisual Design of the Performance

The audiovisual semantics follows the logic of the prose: it presents an independent logic outside of spatial and temporal coordinates and serves as one of the key markers of the hybrid genre.

The stage space is conceived as a corrido, modeled on the architecture of a bullring, containing a polyvalent environment within: a bullring, a bar, an arena, an



Konstantin Elenkov as The Singer

intimate room. Dominating the space is a massive golden bull, hollowed out in its abdomen—a reference to the Sicilian bull (*Phalaris' bull*), an ancient torture device. This golden bull, placed center stage, just like the scenic space itself, is polyvalent: a deity, a womb, and an intimate/loving space where bloodless reconciliation occurs.

Within this defined scenic space is a costume design that similarly resonates with the corrida, incorporating elements and outfits from the Spanish cultural sphere—from the standard matador suit (*traje de luces*) to costumes evoking traditional Spanish attire, as well as modern costumes and fragments of historical garments that help delineate the three theatrical temporalities within the unity of the performance.

The musical dramaturgy is based on the qasida, in its authorially expanded form. Specifically, the music serves at least a dual function: it supports the action and creates atmosphere. In the first sense, the three-part canon of the qasida is reflected in the three primary songs of the performance (*nasib, rahīl, mufakhara*), while in the second, the sound design functions as an auditory sign—both descriptive and accelerative. The entire soundscape of the performance, composed of natural sounds created during the process, is performed live, reinforcing its connection to the traditional qasida performance.

In the creative process, the collaboration between composer and director is of vital importance—not only because the music is performed live, but because it is essential to the construction of the *mise-en-scène*, serving as the driving force behind the director's complete vision.

Bloodless Reconciliation as a Political Act

The institutional origin of theatre is a political—an invention of Classical Athens during the era of Pericles. From that point onward, theatre has remained inseparable from its political symbolism. In this sense, the performance *Without Blood* can be interpreted as a political act of reconciliation—between opposing sides, warring fronts, polarities, and extremes.

Diana Dobрева: SUI GENERIS

The performance *Without Blood* explores and reinterprets the dramaturgy of the corrida—bullfighting dramaturgy—which not only plays with traditional forms of narration but also dissolves the boundaries of classical theatrical strategies. These strategies are transformed into a unique experience that combines the physical intensity of the corrida with performative kinesthetics, built through bodily expression and emotional conflict. This spectacular approach transforms the corrida into a theatrical form that generates not only visual and audiovisual images but also profound philosophical and cultural meanings.

In this contextual transformation, the directorial concept of acting, combined with innovations in spatial and costume design, creates a hybrid performance that transcends classical dramatic structure. The performance not only examines the battle between life and death but also reconsiders the meaning of identity, time, and the body within postdramatic aesthetics. Through its aesthetic and conceptual complexity, this dramaturgy presents characters as far more than simple narrative agents—they become platforms for multidimensional exploration across different temporal and emotional layers.

And while bullfighting dramaturgy represents a focal point of courage, conflict, and suffering, Diana Dobрева, as author and director, brings this conceptual fusion to her own *sui generis* expression. She not only propels theatre into new experimental directions, but simultaneously preserves—and reconfigures—the spirit of classical drama and the corrida. *Without Blood* stands as an example of a performance that marks a new phase in postdramatic theatre, where bodily expression, music, and visual elements are synchronized into a new, integrated theatrical experience—one that pushes the interpretation of traditional forms on stage to their limits.

The emergence of Diana Dobрева is a beacon in contemporary European directing. She not only explores classical archetypes but also transforms their semantic layers, introducing new dimensions. As a director, Dobрева, possesses a unique way of bridging myths and archetypes with contemporary themes—she contextualises mythic time-space and mythic thought within the performance's framework!—which makes her theatrical language both abstract and concrete. The archetypes she invokes in her performances—from mythological figures to literary heroes—play a crucial role in shaping her poetics and theatrical forms. The distinctive presentation of these archetypes in her works creates a powerful and multilayered dramatic reality that shifts from personal, intimate reflections to universal themes.

The fundamental qualitative element in the dramatic situation in *Without Blood* is the concept of survival, which becomes the central driving force of both the narrative and the dramatic structure. In the context of the corrida, survival is not merely a physical triumph—it is also an emotional and moral examination of the characters, a measure of their resilience and their ability to face the inevitable: they who once saved you can save you forever!

Bibliography:

- Аристотел, За поетиката, превел Михаил Петрушевски, Скопје: Култура, 1990.
Димоски, Сапо, Ресемантизација на митемите во постдрамските форми на театарот, ФДУ, УКИМ, 2019 (е-верзија)
Секулов, Александар, Без крв (авторска адаптација), од личниот архив на авторот, е-верзија
Encyclopedia Britannica, online edition (пристапено на 13.6.2025).
Bariko, Alesandro, Bez krvi, Narodna knjiga Alfa, 2002
Lehmann, Hans-Thies. Postdramsko kazalište. Beograd/Zagreb: CDU/TkH, 2004.
Pavis, Patrice. Pojmovnik teatra. Превел J. Rajak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2004.
Talib, Adam, Qasida poetry, a word unto itself, Durham university, 2019
Švacov, Vladan. Temelji dramaturgije. Zagreb: Školska knjiga, 1976.

Elizabet Klevska

MIGRATION AND MOBILITY — A PATH TOWARD NEW DANCE AND EDUCATIONAL APPROACHES



UDK 793.32:314.15

Abstract:

Historically, migration has been a shifting wave, constantly finding new currents across various terrains and surfaces. From today's perspective, European cities and metropolises are becoming increasingly diverse in their cultural and ethnic structures. This diversity inevitably reflects on the field of art. Cultural inclusion is a long-term process, but this time will not focus on its negative aspects and shortcomings, but rather on what has so far been invested, recognized, and accepted. Migration is slowly but surely beginning to reshape dance and choreographic models, and with that, artistic (dance) education as well. Mobility aids in the direct tasting of artistic goods, in the process of sharing and crossing knowledge and experiences. Both creators and audience are becoming increasingly brave and eager to bring the world closer to the stage. The British dance scene is one of the most inclusive dance scenes, with artists such as Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui, Shobana Jeyasingh, Hofesh Shechter, Jasmin Vardimon, and many others whose roots are tied to various regions, as their works clearly reflect these influences and as they introduce new forms and perspectives, both in dance and education. Their creative principles bring the world closer to us, confronting us with the differences and similarities we possess, unified through pure dance expression. They enrich the palette of dance forms, merging tradition with the

contemporary. They offer modern dance concepts without abandoning identity—an element important for individualization and development. This is but an example that can be used to develop inclusive strategies and perspectives in the artistic educational process. Mobility, in this context, offers yet another perspective that makes these aspects more accessible, with a tendency for their expansion and development.

Keywords: Dance, migration, mobility, inclusion, culture

Introduction

The connection between the interdisciplinary fields of dance studies and migration—as both a theory and method for understanding individual and mass human movement—is increasingly strengthening, providing a foundation for analytical research and study of their parameters, reflections, and connections. From the aspect of migration and its various causes—territorial wars, asylum-seeking, religious or political occupation, the pursuit of better-paid labor—it increasingly roots itself in existential structures, bringing about transformations in all its layers, including the arts, and, in our case, dance. It is therefore crucial to examine and conceptualize both the philosophical and practical dimensions of these two spheres of study and see how migration shapes dance and its reception.

However, in dance, migration is not a phenomenon exclusive to the modern era. For many reasons, artists have always been nomadic people.

Migrations in Classical Ballet and the Early Forms of Modern Dance

One of the earliest migratory dance movements can be traced to the work of one of the most important early dance theorists and choreographers—Jean Georges Noverre¹. In search of new expressions, audiences, dancers, spaces, and experiences, he traveled across much of Europe, creating his theoretical and research work. A generation later, ballerinas of the Romantic period, such as Marie Taglioni, Fanny Elssler, and Fanny Cerrito, traveled wherever the audience's applause or finances led them.

The late 19th and early 20th centuries, which explored new forms of movement, began to address the “foreign” in dance. A return to Greek aesthetics is evident in the works of Isadora Duncan and in the heroic exalted male body of Ted Shawn. Meanwhile, Ruth St. Denis celebrated Eastern Indian dance, presenting it literally rather than conceptually (aesthetic mirroring). Through expressive and aesthetic cues, they spoke of the “foreign” and introduced it to the American audience, making it more accessible and acceptable. Loie Fuller, in search of income, like Duncan, brought her artistic work from the United States to Europe with her attractive multimedia performances. With the innovations she brought to the stage—such as colored lights and reflections—she became an inspiration for other artists and creative professionals like architects, designers, and others.

From a historical perspective, 20th-century dance demonstrates a clear link between demographics and choreography, as well as the impact of immigration on the beginnings of modern dance in the USA. This is particularly evident in the works of choreographers such as José Limón, Rudolf von Laban, Hanya Holm, and George Balanchine.

¹ Jean Georges Noverre (1727 – 1810)

Through dancer and choreographer José Limón, Mexican tradition expressed through dance can be noted, becoming a hallmark of his choreography. His works explored themes of race, ethnicity, and bi-nationality. A very good example of this are the works *Danzas Mexicanas* (1939) and *La Malinche* (1949). In *Danzas Mexicanas*, originally titled *Murals of Mexico*, he presents a series of five solos reflecting on Mexican history, land, and people. He depicted scenes of Spanish colonization and Mexican people's resistance, illustrating the destruction, redemption, triumph, and despair of the period. Later, in his memoir, he wrote:

The harsh, heroic, and at the same time beautiful story of my homeland has long been my only fascination. (Limón, 2001, p. 90–91)

Limón's artistic and creative advancement as a choreographer was also shaped by the anti-Mexican movement in the USA during the Great Depression of the 1930s. Many Mexican residents were forced to leave the States due to the racist belief that they were taking resources and jobs from white Americans affected by economic repression. From today's perspective, a century later, we again encounter the echo of such anti-immigrant and racist policies. The contradiction is evident in the simultaneous romanticization and admiration of Mexican art of certain artists, while the masses of ordinary people were forced to leave, their bodies labeled as "foreign" or "other." During this period, Limón remained one of the figures in the arts who managed to stay in the US, having the space to present both white and colored figures on stage—in doing so, he reflected himself as a "mixed" ("half-colored") performer and choreographer, an identity he fully embraced during this period, opening up further opportunities for identification with it. In *La Malinche*, he delved into the powerful figure from Mexican history and mythology—Doña Marina Malintzin—who was a multi-layered person: bilingual, negotiating and translating to help the Mexican people, while, at the same time, being the lover of the Spanish conquistador Hernán Cortés. Beyond the historical narrative, the work is also seen as reflecting his own layered identity.

Laban, the most renowned dance theorist, is known for his nomadic lifestyle, which he used as a means of connecting with nature and exploring movement through it. He moved through European countries—France, Austria, Germany, Italy, Switzerland, England—leaving a mark everywhere with his analytical approach to movement, which attracted many followers.

Hanya Holm managed to transfer German dance expressionism and its conceptual depth to the US. Her studies with Mary Wigman faced challenges in acceptance within the standardized, highly aestheticized American context. Presenting the female body not just as an object of admiration became an intensified process in the 20th century, moving away from its romanticization in the 19th century and countering the Hollywood-imposed "aesthetic values."

George Balanchine, regarded as the "father of American ballet," emigrated from the Soviet Union through Western Europe, and eventually settled in the USA. Not

only did he bring ballet to the States but also founded one of the world's most renowned ballet companies, the New York City Ballet. He managed to bring his company's ballets to Russia, and the Bolshoi and Kirov Theatres to New York in the 1960s and 70s. Through his work, he became a significant cultural ambassador.

Migration as Part of Contemporary Dance

The reconfiguration resulting from historical migratory movements has generated new approaches and concepts within the structure of contemporary dance and choreography. Among the choreographers whose work embodies this framework are William Forsythe, Sasha Waltz, Akram Khan, Hofesh Shechter, Shobana Jeyasingh, Jasmin Vardimon, Sidi Larbi Cherkaoui, among others.

To begin with, William Forsythe's migratory transition unfolded from the American continent to the European. He moved from the United States to Europe, where he was longest based in Frankfurt, Germany. What American society had already begun to foster in the twentieth century—namely, the cultivation of new forms and a tendency to break away from rigid classical constraints—Forsythe advanced further through his inventive and contemporary modes of expression and his distinctive ballet vocabulary. For Forsythe, the concept of "migration" extends beyond literal human movement and serves as a metaphor for the movement and transformation of ideas, bodies, and even anatomical structures within the context of dance. His works frequently involve the deconstruction and reconstruction of ballet vocabulary, generating dynamic shifts and reorganizations of established forms. He describes his practice as a challenge to combine "familiar" elements in "unfamiliar" ways. In this sense, migration also leads him to an interdisciplinary approach, as he frequently collaborates across disciplines and presents dance through research that engages with other fields. For Forsythe, migration is equally a matter of moving through stage space, which itself may be fluid and transitional.

Similarly, Sasha Waltz is one of the most prominent German dancers, choreographers, and directors of dance operas. In 1993, she founded her own company, Sasha Waltz & Guests. The name reflects her commitment to collaboration, rather than solitary creation. From the outset, she envisioned an ever-moving structure. Her company functions as a network of dancers of diverse nationalities, religions, and backgrounds, who gather for specific periods to realize joint projects. Waltz's initiative aims to connect different professionals within the field without obliging them to a permanent presence; rather, each artist is free to explore themselves and the world. More than 150 artists from various disciplines and countries have performed in such projects, contributing to over 30 productions. Despite their differences, these artists share a common goal: the creation of art. One notable project is the installation *Insideout*, presented in Graz, Austria, in 2003.

Another good example are Akram Khan's choreographies that also navigate narratives of home and identity, both expressed through the combination of *Kathak*² with contemporary dance and through his narrative themes. When speaking about the sense of belonging and the search for identity, he states:

It dominates my work. Everything I have done relates to identity—whether it is the identity of a boy or a man. Or the identity of a person of color, a Jew, or a Muslim. It relates to gender, sex. I use certain themes as reflections, themes that act as a mirror that deflects and questions the direction: the direction I take depending on which aspect of my identity I am interested in, whether that be race, nationality, sexuality, or borders. But above all, it relates to XENOS. (Khan, 2018: p. 64)

Xenos—a word of Greek origin meaning “foreigner” or “stranger”—is also the title of one of Khan's works. The choice is intentional, as he regards the notion as fundamental to his artistic practice and deeply relevant to the current political climate:

It is about being a stranger: a stranger in your own body, in your own home, on the playground, a stranger among your friends and in your own country, in the world you inhabit. I believe we are all strangers right now. (Bohm-Duchen, 2018)

Moreover, Khan seeks his belonging between two countries: Bangladesh, his place of origin, and England (London), where he is based and where he grew up. The feeling of displacement and centering connects to the centering of one's own body—the axis that cannot be lost—and the body as the only home to which one truly belongs.

likewise, another choreographer who has successfully built and presented his artistic vision in London is Hofesh Shechter. Born in Israel, Shechter maintains a profound connection with migration and its impact on the dance sphere. For this reason, his company, the Hofesh Shechter Dance Company, mirrors global flows through its diverse structure and international collaborations. His works often address themes such as conflict (both personal and social) and human experiences, drawing inspiration from his background and the various influences he has absorbed. In addition to this, beyond attracting dancers from different parts of the world as part of a globalized movement, Shechter also unifies the stage through the audiences he draws—audiences that travel to attend his performances—thus highlighting mobility and the increased accessibility of media and art.

Another Israeli choreographer based in London, Jasmin Vardimon, is renowned for her challenging, layered work that delicately engages with social and political themes. Through her pieces, she addresses issues of homelessness, freedom, and even the justice system. Her company works with international dancers despite the fact that another socio-political phenomenon complicates this process: the post-Brexit climate in the UK makes it more difficult for foreign dancers to enter. Despite these challenges, Vardimon strives to build awareness among audiences,

to educate, and to inspire change. Her father ran a theater in Israel that produced works directed and written by both Israelis and Palestinians.

He aimed to build bridges through art... and to show the other side's perspective. (Vardimon, n.d.) *People of Theatre*. Available at: [link] [Accessed: 2 July 2025]

In her work *ALiC*, first performed on stage in 2022, she directly alludes to migration:

Alice is an immigrant. She walks in a foreign land. She does not know the rules or the regulator. She questions them. And she feels unwelcome. [Internet]. *People of Theatre*. Available at: [link] [Accessed: 2 July 2025]

In a similar vein, the choreographer Shobana Jeyasingh also addresses the blended cultural connections of everyday British life. She explores multicultural issues relating to personal identity, relationships, and the power of cultural heritage. Her dance style is rooted in the traditional Indian form Bharatanatyam. Her work is seen as embodying a cosmopolitan diasporic aesthetic that traverses historical Indian foundations, shaped through her personal creative matrix. She frequently discusses her migratory identity—mobile, fluid, and multivocal—highlighting how cultural identity and richness today emerge from multiple histories, cultures, and languages, creating a new hybrid choreographic sphere.

In continuation, Belgian-Moroccan choreographer Sidi Larbi Cherkaoui made his debut on European stages at the start of the millennium. His works are regarded as seminal among a generation of artists who develop between (dance) cultures. He evokes the notion of layered identity and problematizes the concept of being a “second-generation migrant.” He develops a stage vocabulary that employs *heteroglossia*³ and multiple languages to promote inclusion. The various languages presented in his works are left untranslated, whether spoken or embedded in music. He aims to reflect audience members who embody identity complexity—people who move between multiple cultural backgrounds.

Babel 7.16 is a work inspired by the biblical story of the Tower of Babel, directly addressing language, communication, and the dispersion of people across territories. *Sutra*—another of his works—features Shaolin monks and explores themes of isolation and loneliness in a foreign land, resonating with contemporary issues faced by refugees and migrants. *Tempus Fugit* focuses on the migration of birds and people, connecting them with time, gravity, and the cyclical nature of movement. His choreography acts as social commentary, using the body and movement to investigate the complexities of migration, identity, and cultural interaction in a globalized world.

² A classical Indian dance form.

³ Meaning: having two or more viewpoints for a certain text or an art piece.

The Influence of Migration in Dance

Through these examples, we can discern the impact of migration and mobility on dance—both historically and contemporarily—highlighting their influence on individual dancers, communities, and the global dance ecosystem. In today's globalized world, the field of dance represents a dynamic space where mobility signifies not only geographic movement but also cultural exchange, economic opportunity, and artistic innovation.

In summary, migration and mobility allow choreographers to engage with diverse cultural traditions, aesthetics, and techniques. This leads to hybrid dance forms that blend classical, traditional, and contemporary styles (e.g., Shobana Jeyasingh's combination of Bharatanatyam with contemporary dance or Akram Khan's fusion of Kathak and contemporary expression). Simultaneously, they provide audiences with opportunities to learn about the culture, traditions, and history of different peoples (e.g., José Limón's themes drawn from Mexican tradition). Certain trends, directions, or styles unfamiliar in a given context are transmitted (e.g., Hanya Holm's introduction of expressionist dance style to America).

Furthermore, migration often results in the creation of new communities and networks. Dancers who relocate become ambassadors of their culture, bringing traditions, rituals, and movements into new contexts. Through their presence, audiences encounter cultural expressions that might otherwise be inaccessible. In this way, dance becomes a medium for building bridges between peoples and dismantling cultural barriers.

In the contemporary context, the mobility of dancers and choreographers is deeply intertwined with opportunities for exchange and collaboration. Festivals, residencies, and international projects enable dancers to travel, learn new techniques, and create hybrid forms of expression. In this way, dance becomes a means of intercultural dialogue and mutual understanding. Such encounters serve as a source of inspiration and stimulate creative processes that would rarely occur in isolation. Many dance performances and choreographies that emerge from these interactions carry powerful messages of togetherness, freedom, and respect for diversity. The world becomes an open field for research—both practical and theoretical—with extensive access to information, ease of transit, and simple ways to experience art.

In the digital era, mobility has acquired an additional dimension. Today, dancers can collaborate online, learn, and share through platforms that transcend geographical boundaries. Numerous festivals, residencies, and conferences already combine physical and digital participation, thus enabling even greater accessibility and intercultural exchange. This makes art more accessible, democratic, and open to the world.

In the contemporary context, the themes of dance, migration, and mobility are inextricably linked and represent key points for understanding cultural dynamics, individual and collective identity, and the transnational processes that shape art

and society. Dance is not merely an artistic form but also a medium of communication, integration, and adaptation for migrant communities within new cultural contexts.

Dance often functions as a space where the body becomes a medium for expressing experiences related to displacement, loss, and the reconstruction and creation of belonging. Human mobility inevitably entails the mobility of movements, styles, and choreographic practices, resulting in hybrid forms that bear witness to cultural exchange and transformation. Through migration, traditional dances adapt to new societies, sometimes acquiring new meanings or serving as a bridge between the old and the new homeland.

Conclusion

Taken together, dance plays a dual role in the context of migration: on the one hand, it serves as a means of preserving cultural heritage and collective memory; on the other, it acts as a catalyst for innovation and intercultural dialogue. Dance practices are often employed to maintain cultural identity within the diaspora and to transmit traditions to new generations who, through dance, renew their connection with their place of origin.

From a sociological perspective, dance may also be understood as a tool for social integration. For example, in urban settings, multicultural dance scenes contribute to fostering mutual understanding among different ethnic groups, reducing prejudice, and creating new shared spaces for creativity. Through workshops, festivals, and performances, migrant artists not only affirm their cultural values but also actively participate in shaping the contemporary cultural landscape of the host country.

This dynamic is also reflected in dance education, which increasingly incorporates topics such as interculturalism, bodily mobility, and migratory identities into curricula. Today's dance institutions are becoming spaces where students have the opportunity to explore diverse cultural techniques, learn from migrant artists, and develop a sensitivity to diversity. Thus, dance education is not limited to technical training alone but also serves as a platform for critically reflecting on issues such as cultural belonging, the acceptance of difference, and the ethical representation of the "Other". This approach cultivates generations of dancers and choreographers who are conscious of the social contexts in which they create and who, through their work, contribute to the development of more inclusive communities.

In conclusion, it can be affirmed that dance, migration, and mobility are interconnected through complex networks of meanings and practices that are continuously evolving. They reflect a contemporary world in which cultures are not static but fluid and constantly in motion. Recognizing the value of dance as a living testament

to migratory stories and human mobility is an important step toward fostering intercultural awareness and respect for diversity. Therefore, dance should be viewed not only as an artistic discipline but also as a vital social and educational phenomenon that helps us better understand the world we share.

Bibliography

Limón, J. (2001) *José Limón: An Unfinished Memoir*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Bohm-Duchen, B. (2018) 'Home Was in My Body', *Contra*, No. 01, *Displacement*, 19 January, p. 64–65.

Vardimon, J. (n.d.) *I grew up believing that through theatre and art we can discover multiple perspectives, build awareness and encourage understanding for others*. [Online] People of Theatre. Available at: <https://www.peopleoftheatre.com/interviews/an-interview-with-choreographer-jasmin-vardimon> [Accessed 2 July 2025].

ResCen (n.d.) *Home Meets Home: New Delhi*. [Online] Available at: https://rescen.net/rwht/Shobana_Jeyasingh/HmH/delhi.html [Accessed 2 July 2025].

Isacsson, T. (2025) 'Jasmin Vardimon: Dance is a Universal Language', *New Statesman*, 2 May. [Online] Available at: <https://www.newstatesman.com/culture/theatre/2025/05/jasmin-vardimon-dance-is-a-universal-language> [Accessed 2 July 2025].

Akram Khan Company (n.d.) *Publication 2*. [Online] Available at: <https://www.akramkhancompany.net/explore-archive/publication-2/> [Accessed 2 July 2025].

Sadler's Wells (n.d.) *Sadler's Wells Theatre*. [Online] Available at: <https://www.sadlerswells.com/> [Accessed 2 July 2025].

Меѓународно научно списание за изведувачки уметности
Performing Arts International Scientific Journal

Број 11, година X, Скопје 2025
N. 11, Year X, Skopje 2025

ISSN 1857-9477

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

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

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

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

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

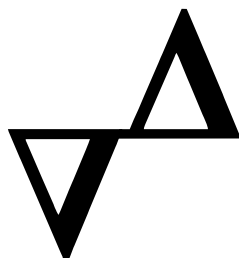
Асистент/ Assistant:
Христина Цветаноска Станковска/ Hristina Cvetanoska Stankovska

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

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

Лектор на англиски јазик/ English language editor:
Елена Пренцова/ Elena Prendzova

ArsAcademica



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

Број 11, година X
Number 11, Year X

ISSN 1857-9477

Скопје/Skopje
2025