

Лилјана Мазова

Под разно

Театар од А до Ш

СИЛСОНС, 2008

Содржина:

Под разно

Актер

Бравура

Вкус

Говор

Дикција

Гон

Епизода

Живот

Заплет

Свезда

Идентификација

Јалта

Костим

Легенда

Љубов

Месечина

Ненад

Њујорк

Ослободувањето...

Препознавање

Репертоар

Сценографија

Титлување

Кеф

Улога

Фарса

Хаос

Цанкар

Чија си

Џумерко

Шолја

Под разно

Којзнае зошто, ама блискоста ја ставаме под разно. Некои нешта – мали, убави, со или без повод – си остануваат во меморијата и, обично, или се сеќаваме на нив во неврзани средби/муабети, или си мируваат во спокојот на поминатото време.

Допирите, оние под разно, може да бидат сосема различни, случајни или неодминливи. Но, главно се нежни и над сè присни. Не се оние кои од темнината и мачнината на душата ги довикуваат и вообличуваат спомените на некои времиња кои се извориште на сенки што деноноќно притискаат и ги ништат цврстите разумни зданија кои, најчесто, се неподносливо пусти и ледено студени.

Затоа и се решив да ги „отпакувам“ од сеќавањата, повторно да им се израдувам, да се потсетам во кое и какво време ја имале својата важност: Онаа важност која не се исцрпела во минливоста. Напротив, ми/ни се обновува.

Никој не може да каже дека е имун на какво и да е влијание. Никој не е роден конечен. Сите сме онакви какви што сме се развивале – пополека и непостојано. Има во тоа малку и од гените, но натаму се црпи од примерите околу себе. Така се создава моралот, погледот на светот и своето присуство во него, однесувањето кон другите. Секој за себе и по себе ја создава различноста.

Којзнае зошто...

Различноста е и од точката од која се поаѓа. Диктирана од стереотипот: под еден, под два, под три, ... под седум, ... девет... Сè што натаму следува и нема пред себе некој стереотип во смисла на број кој ја покажува важноста (поважни се помалите бројки, а поневажни поголемите), е она што е под цртата под која обично се пишува разно. Замената на важното од помалку важното и најневажното *под разно*, е специфично и алегорично претскажување. Како симболична јалова приказна на внатрешни несвесни драми за

душата. Како неразбрана приказна која никогаш не почнала да се слуша од почеток.

Којзнае зошто...

Почетокот ако не е ислушан внимателно, а не е ислушан затоа што не бил привлечен, се маргинализира, не се памети, се заборава. Вниманието се префрла „под разно“. Како најважна „ситница“ која, од скромност, останува за на крај. Токму таа „ситница“ натаму ја содржи суштината, се нурнува во длабочините на вистината!? Влијае на битното кое се изнедрило од маргинализираното – **под разно**.

Којзнае зошто...

Опуштеноста што доаѓа на крајот, често го носи најважното. Тогаш се препознаваме. Дознаваме многу повеќе од она првото, второто, ... петтото, ..., за кое напразно сме го потрошиле времето. Најмногу своето. Затоа што во густата шума од непознати дрвја не сме го препознале своето: важното, омиленото, блиското, она што ни ја нуди искреноста, опуштеноста, сочувствителноста, пријателството, љубовта за давањето и љубовта за примањето.

Којзнае зошто...

Од туѓите или сопствени мени, не може да се доживеат преплашените полжави, желки, разлетаните пеперутки... Ниту оние кои својата ранливост и чувствителност ја затвораат, без поговор, во цврстата лушпа на ледениот одбрамбен механизам. Опуштањето доаѓа на крајот. За него треба и време и многу, многу искреност. И не е важно дали се прима или дава. Препознавањето на архетипите во соништата, во фантазијата, па и во животните реалитети, е со исклучителни моќности кои се фасцинантни и максимално поттикнувачки за човекот и за неговиот живот. Затоа и секој е добредојден – **под разно**.

Земете со себе и блиски. Оние кои со својата искреност секогаш ви се добредојдени, на кои им се радувате и никогаш не го чекате крајот: на заминување да им кажете *нешто ништо*, не глумите среќа и со развлечена насмевка им ја затворате сопствената порта зад нивниот грб.

Којзнае зошто...

Минатото се заборава, сегашноста се живее, иднината се сонува. Иднината се сонува под задолжително **под разно**.

Разликите помеѓу минатото и сегашноста се во иднината и во соништата кои се ставаат „под разно“. Колку да ја потврдат константата на универзалните допирања и препознавања за заедничкиот древен и прастар корен на кој расте човековата душа во човечкиот простор. Како иднина која из`ртува од „ситницата“ што сме

ја ставиле „под разно“. Во тие допирања, случајни и неодминливи, се препознава блискоста, се осознава нежноста, се открива битноста. Се стигнува до конечната на спознајноста за суштината на вистинската приказна која доаѓа со препознавањето. Откривањето на битното, којзнае зошто, е *под разно*...

Не е *под разно* одлуката пред себеси и пред читателот од толку многу *важни* нешта што се во доменот на обврските на театарскиот критичар, да се извадат чувствата, ставовите, настаните, случките, приказните, она што останало да делнички „на страна“. Ги има многу и за да воспоставам ред, решив насловите и поимите, односно настаните, личностите, сознанијата, состојбите ... што се меѓу страниците на оваа книга, да ја следат *македонската азбука*, од **A** до **Ш**. За она што го сметам за битно, за она што сум пишувала ама не сум го допишала, до крај. За чувства во кои нема место во дневниот текст/напис. Нешта што имале и немале свое место – којзнае зошто.

За она за кое еден француски актер еднаш има кажано дека гледачот секогаш му кажува кога лаже, а кога ја говори вистината. Треба само да се потслушува, да се наслушува.

Во составувањето на насловите и толкувањата во *Под разно* користев познати зборови, изрази и толкувања од речниците:

Театарот на македонска почва, Енциклопедија, ЦД-ром, (2002), Институт за театрологија при Факултетот за драмски уметности, Скопје;
Pavis, Patrice, (2004), *Pojmovnik teatra*, Zagreb: *Izdanja Antibarbaus*;
Solar, Vladimir, (2006), *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb, Golden marketing-Tehnička knjiga;
Chevaliera, J./Gheerbrant, A., (2003), *Rječnik simbola*, Romanov, Banja Luka.

Актер

Актер (acteur, француски) е толкувачот на сценската предлошка, мајстор на сценската интерпретација, сценски/театарски уметник. Актерот во претставата игра лик. Ретко ќе слушнете од некој актер дека добил нова ролја, зашто многу повеќе им лежи зборот улога/лик. Велат: Добив нова улога, во таа и таа претстава во подготвувам или играам тој и тој лик. Барем нашите актери денес речиси никогаш не велат ролја. Денешниот актер ги има совладано недоумиците и митовите за актер – господар и актер – слуга. Актерот денес сака да го има местото на заводлив интерпретатор: не само на ликот, туку и на текстот и на/при/во неговото поставување.

Прво: му верувате ли вие на актерот? Јас – да.

Второ: го сакате ли актерот? Јас – да.

Актер, артист, глумец. Само без него нема театар. Се разбира и без гледач.

Актер + гледач = театар.

Во медиумите, денес кога читаме или слушаме за актерот, пред или после е името на тој за кој се пишува, раскажува, испрашува, разговара..., се зборува, пишува за актерот. Актерот пак за себе вели: јас сум глумец.

Глумецот е ... глумец. Одамна еден глумец направи една своја претстава со таков наслов. И по три и кусур децении уште ја игра по светот. Којзнае зошто ја преименувавме во Актерот е ... актер. Во употреба беше и зборот артист. Паметам кога и јас глумецот почнав да го викам актер и да пишувам за него како за актер. Една глумица неодамна ми рече: ни беше необично, ама се навикнавме. Работев и на една серија разговори *Актерот е ... актерот е актер!* Ги работев и по еден месец: се дружевме, разговаравме, прашував а актерката/актерот одговараа. На стотина прашања. Се откривавме еден со/на друг. Без тоа нема добар разговор. Во обичните, блиски разговори со актерка или актер, во некој неврзан а убав муабет, а такви дружби имаме многу, го употребувам зборот глумец/глумица: ај не глуми, глумиш, глумица си, глумец си.

Актерот, или како што тој за себе вели глумецот, е најпрекрасното суштество во театарот. Речиси и не познавам актер кој не е емотивец. Некој кој не и се предава на идејата и кој целосно не му се предава на мотивот – новиот креативен предизвик. Резултатот е различен: некој се предава целиот, некој согорува, некој во идентификацијата со ликот се спојува и ја вградува сета своја љубов, знаење, умеење во/кон професијата, некој промашува. Некој, се разбира, ја промашил професијата. На друг, чекајќи го своето време, му поминал возот.

Професијата е тешка. Треба, паралелно со својот живот, да се живеат животите на јунаците од драмата, од претставата. Велат, иако од поодамна не е така, секоја вечер си во нов карактер. Не е така зашто одамна помина времето кога актерите секоја вечер играа. Дури го нема и во помалите театри, со помали или мали ансамбли. Затоа што во театарот сè помалку има театар. Барем сега е така!

Актерот сака/треба да се најде себеси во карактерот, во времето во кое игра, а ликот од кој знае кое време, од вчера или од денес, пред публиката мора да се одигра како да е од вечерва. Претставите многу ретко се играат преку ден. Само пробите се дневни, освен оние пред премиерата, генералките. Секоја изведба – премиерата или секоја следна – е навечер. За публиката треба да е црешката на врвот на шлагот од денот кој поминал, со своите убави или помалку убави настани. Никој (гледачот) не оди в театар – под задолжително. Ако сака, ако може. Актерот го чека: облечен во костимот, со грим на лицето, перика или шапка на главата. Тој е оној кој чека, гледачот доаѓа.

Актерот е ... актер. Јас го сакам. Не ги сакам режисерите што не ги сакаат актерите.

Актерот е оној кој го применува огледалцето: театарот да биде огледало на животот. Тоа огледалце за актерот е режисерот. Една актерка, која исто за себе вели дека е глумица, ама подолго ја нема на сцената и е во модниот тренд „телевизиски бизнис“, ми рече дека ќе му се врати на театарот и викна гласно: нема режисери, со кога да работам. Да, добрите режисери кои добро работат со актерите се сè поретки. Си останаа речиси истите од пред најмалку три децении. Помладите имаат променлива, ограничена среќа. Еден/двајца помлади кои исто го обожуваат и знаат актерот, дома ги нема или ако ги има, тоа е сè поретко. Оние што се тука, со мали, мали исклучоци, си се „сакаат“ само себеси.

Го сакам актерот.

Таа/тој се на сцената, ние останатите сме во гледалиштето, без разлика дали е класично, превртено, со неудобни столици кои крцкаат или се нишаат, на импровизирани клупи, на куп јаглен или на песок, на камен или на под од било каков вид.

Актер + гледач = театар.

Ги сакам пробите на новата претстава. Сум била на многу. На лице место е страшно. Гледаш како актерот се мачи да го разбере режисерот кој има своја идеја ама ако може актерот сам да му се вклопи во неа. Најстрашно е со режисерите кои си ја бркаат замислената форма – актерот им е тука, да ја

пополни. Понекогаш на актерот му успева, ама по премиерата и подоцна кога веќе го нема режисерот (сè поретки се оние режисери кои си ја гледаат претставата додека таа си живее на сцената), да си ја зема улогата под свое. Да си ја игра онака како што ја чувствува. По свое, онака како што му легнала и веќе си го има ликот под свое, си го сака, го гради и доградува според себе и според своето чувство на одговорност, допадливост, актуелност *под разно*. Тоа успева ама и не – ако забеге во импровизации кои добро им лежат на актерите. Ама не по своја вина! Импровизациите ги има таму каде што нема цврста режисерска идеја, цврст став кон она што се создавало од првата проба до првата изведба со публиката.

Ама, актерот е ... актер. Ја сакам едноставноста на неговата игра. Неа ја сака и актерот. Оној големиот, надарениот, оној кој во ликот влегува со љубов и му ја дава својата љубов, себеси.

Страшно е и кога мали актери играат големи улоги. Некои си ја разбираат маката, други се занесуваат на своја штета – сегашната и за во иднина. Таквите лесно согоруваат, како ноќна пеперутка околу ламба. И никогаш не ме привлекувале. Можеле само да ме заведат, ама на кусо, на кус рок. Иако не се работи за големи или мали, туку за добри и лоши. Добриот актер и во најмалата улога е добар. Лошиот актер и во најголемата улога не е добар. На првиот му веруваш – му верувам. На вториот – не.

Да прашам: му верувате ли вие на актерот? Јас – ДА.

Бравура

Бравура е дескрипција/дефиниција за бравурозна изведба. Се користи при оценувањето на актерската игра, на драмскиот текст во одделни негови делови, понекогаш за делови на режисерски решенија. Има особено значење во балетската и оперската терминологија: бравурозна, или изведба со голема виртуозност.

Тања Вуисиќ-Тодоровска (1961, Скопје) е од оние што еднаш и засекогаш и припаѓаат на својата професија. Таа е балетски уметник – балерина, педагог, кореограф, жена која им се радува на професијата и на животот. Во и со балетот е од својата десетта година, иако тогаш, можеби, балетот и бил само сон, како и на многу девојчиња на таа возраст. Сепак, откако во Музичко-балетскиот училишен центар „Илија Николовски-Луј“ го воочиле нејзиниот талент, сценичност, грациозност, таа продолжила да учи, да впива сè. Подоцна училишната сала ја заменила со балетската сала и нејзините огледала, со сцената на Балетот на Македонскиот народен театар (сега МОБ) во кој од почетник (во сезоната 1980) израснува во примабалерина и првенка која официјалниот сценски век (25 години работа) го заврши триумфално – на 7 ноември 2003 година: како Ана Каренина во истоимениот балет по либрето на романот на Л. Н. Толстој, на музика на П. И. Чајковски.

Во претходните години одигра речиси сè што може една голема балерина чии специфика на играта се „прецизна и чиста балетска техника, извонредна физичка градба, изразено индивидуален сценски настап, доминантна и супериорна појава, профилиран израз и хармоничност на движењата...“. При секој настап Тања изведува а публиката го прима нејзиното мајсторство на играта како бравурозно, како изведба со нанижани бравури, како бравурозна изведба...

Тој длабоко индивидуален и креативен израз на играта на Тања, публиката го обожуваше. Како што денес се почитува нејзината љубов и посветеност на балетската уметност, работата како кореограф, главен репетитор на солисти, менаџер. Речиси секојдневно, а **под разно** и со јасна цел, енергија и амбиција, е и во балетската сала, насмевната, настојчива, полна со желба на помладите колеги да им ги пренесе знаењето, умењето, посветеноста. Да им ги открие тајните на професијата, како голем нуркач во височините на балетската

уметност. Она што го научила со текот на годините на матичната сцена, на студискиот престој во Државниот театар „Шевченко“ во Киев, на специјализацијата по модерен танц во Париз (1988) или на Меѓународниот Славјански Универзитет на Украинската академија за танц, исто во Киев, каде во 2006 дипломира на секторот за репетитори на класичен танц. Во 1999 г. стигна да биде и уметнички директор на Балетот, година во која „во живо се врати оркестарот“ во околу 60.тина прикажани претстави, кога многу се гостуваше... Играла пред публика во Москва, Киев, Лондон, Париз, Виена, Хелсинки..., во Грција, Италија, Бразил, Латвија, на сцените на сите балетски центри на Балканот.

Животот на Тања е „живот во движење“. Така е именувана и монографијата за неа што е прва од ваков вид за еден уметник во Македонија: DVD издание со два CD рома. На едниот се фотографии, фрагменти од претстави, биографијата, рецензии, гостувања, награди, искази на оние кај кои се школувала и усовршувала, на оние со кои играла на сцената, на оние што под нејзин надзор се доусовршуваат. На другиот е снимка од претставата на Тања во нејзината незаборавна Ана Каренина. Оној лик со кој кулминираше на сцената, во кој освен мајсторство на играта Тања, во балетски патики, беспрекорно го покажа и својот драмски талент. Ја одигра/истанцува, низ силни драмски чувства Ана – мајка, сопруга, љубовница, жената која верува во бескрајната љубов, доаѓа во судир со околината/општеството и посегнува по својот живот... На највисок степен на знаење и умеење, токму овој лик кулминира во биографијата на Тања: балетското мајсторство и драмската структура на изразот, сценичноста и елеганцијата на играта.

Во тој лик како да беа собрани сите нејзини 25 години на сцената: ликовите на Јулија, Црвената жена, Мехмене Бану, Кармен, Свездана, Одета и Одила, Китри, Медора, Гулнар, Жизела, Олга, Марија, многу дами... Од 2004 година, како кореограф или педагог, учествува во создавањето на *Лебедово езеро*, *Охридска робинка*, *Танго*, *Есмералда*, *Шехерезада*, *Ромео и Јулија*, *Рајмонда*, во кореографијата на специјални настапи на ансамблиите на МОБ, како оној на отворањето на Охридско лето 2008 со светската дива Џеси Норман во Античкиот театар... Два месеца подоцна ја побарав: на мобилниот телефон ми одговори дека е на гостување во Франција. Потоа таа ме ми испрати порака, честитка, ама јас бев надвор од Македонија...

За својата сегашна функција на репетитор-педагог вели дека во „балетот сега има многу талентирани млади луѓе на кои моја задача е да им помогнам. Тие се иднината на македонскиот балет, а јас им помагам во кроењето на иднината на нивниот уметнички живот“. Во меѓувреме Тања е со пријателите, во домот со своето семејство и со животните (повеќе од 30 различни) во домашната зоо градина, во семејната винарска визба...

И уште многу друго е Тања која го живее својот „животот во движење“. И на промоцијата на електронската монографија, DVD изданието *Живот во движење*. Таа вечер, на 4 јуни 2008 година, полека се полнесе (и преполни) големото фоаје на Македонската Опера и Балет. Се промовираше првата дигитална монографија за еден македонски уметник – за Тања Вуисиќ-Тодоровска. Таа стоеше десно, до сидот и насмевната како секогаш, љубезно се

ракуваше со секој што и приоѓа. Кога и честитав, ми рече дека најубавата рецензија за неа сум ја напишала токму јас. Бев збунета, балерина а јас сум пишувала балетска рецензија! Нешто не ми беше јасно.

Искреноста е голема работа. Тања беше искрена, а јас, признавам, збунета. Подоцна, дома, го отворив ДВД и најдов, во фајлот во кој се сместени рецензиите за играта на Тања, дел од свој текст. Го побарав текстот во меморијата на мојот компјутер. Излезе текстот, ми се „одмота“ филмот... Да, вознесена од играта на Тања како Ана Каренина, од виртузната игра, од бравурите и бравурозноста на изведбата, од начинот на кој Тања ја игра радоста од љубовта и трагиката на судбината, сум напишала текст за неа како Ана Каренина. („Нова Македонија“, 24.11.2003) Но, сепак, не како класична рецензија (за балетска претстава тоа не сум го направила никогаш) – туку, мислам, многу повеќе, тргнувајќи од драмското во изведбата на Тања како Ана. И не сум го ставила во рубриката „Премиери“. Сум го насловила како:

Благодарност од гледалиштето
со наслов

На Тања за Ана и за ...

Еве делови од тој текст, условно рецензија за балетска игра во која има многу драмски елементи, многу искреност, знаење, умеење, а да не говорам за дарба.

Големата сцена на Македонскиот народен театар во вторникот вечер (18 ноември) и припаѓаше на големата Тања Вуисиќ-Тодоровска. Тања ја играше третата и своја последна изведба на Ана Каренина во истоимениот балет по либретото од романот на Лав Н. Толстој, на музика на Петар И. Чајковски. Примабалерината, по 25 години балетска дејност, замина од матичната балетска сцена. Толку е административниот век на балетскиот играч. Во изминатите две ипол децении Тања одигра сè што може и сака да одигра на сцената голем уметник, врвен играч, балерина која на сцената на секој лик на свој начин му ја открива и неговата драмска димензија.

... гледачот, во преполниот салон со ширум отворен поглед гледаше во полната сцена со балетска игра и драмска креација, ја слушаше музиката од полната оркестарска школка, ја одгледа Тања во нејзината проитална изведба, си ја наполни душата од убавината на нејзината игра, од просторно решената сцена и раскошните костими на Миодраг Табачки, од кореографијата и структурата на балетско/драмското дејствие на Хазарос Сурмејан, и пак најмногу од Тања, му останува да и каже:

Благодарам Тања.

Ретки се миговите на ваква концентрирана игра. Уште поретки кога драмски критичар ќе посака да му се обрати/заблагодари на балетски играч. Токму такво е ова обраќање од гледалиштето до Тања Вуисиќ-Тодоровска. Благодарност за нејзиното толкување на романескниот и драмски/драматичен лик на Ана Каренина... Таа е врвна балерина која на многу драмски начин ја оживеа Каренина во балетски патики...

Ликот е кулминација на женските карактери/ликови во класичната литература. Ана Каренина е кулминација на играта, мајсторството, на балетската и на драмската структура во изразот на големата сценичност на

големата Тања. Таа низ овој лик го докажа она што одамна за неа се знаеше: дека е балетски играч кој еднакво владее со формите на класичниот и на модерниот балет. Дека е уметник кој низ балетските движења и чекори длабоко во себе го бара и драмското во ликот. Ја бара, открива и креира неговата психолошка суптилност низ елементите од интимниот живот на ликот, во играта ги вткајува неговите најинтимни чувства. Сè заедно, го претвора во интимна сценски доживеана состојба на лик кој тоне во безизлезот/бездната на сопствената егзистенција. Така таа го оформува, така го доживува и игра на сцената ликот на Ана Каренина. Таков ликот доаѓа и до гледачот: полн со романтични чувства. Потоа, едноставно, гледачот од салонот и вели:

Благодарам Тања.

За простувањето/заминувањето од матичната сцена Тања имаше среќа: ја одбра и реализира Ана Каренина, жената во која се жените од светот низ драматиката на љубовта, на одземеното, забранетото, осаменоста, напуштеноста, очајот од разделбата/забраната за комуникација со чедото. Тоа е жената на која Тања и се даде целата. И ја даде својата енергија, мајсторство на играта, силината на чувствата, моќта ликот да го одигра низ балетскиот чекор и да ја открие/одигра неговата драматика. Затоа и додека е Ана Каренина, Тања е и голем балетски и голем драмски уметник...

Благодарам Тања.

p.s. Дилемата беше расчистена: да, сум напишала текст, рецензија, како сакате, благодарност од мене која вообичаено во театарскиот салон е „службена гледачка“ – театарска критичарка. Значи, не сум била „службено“ и не сум пишувала затоа што тоа ми било работа. Туку од искрени и пак искрени чувства, со многу повеќе емоции и убавина што во мене ги покренала играта/драматиката/бравурозноста на Тања на сцената. Низ сите бравури нанижани во играта, мислата, чувствата, љубовта и сè она што е примабалерината Тања на сцената, во животот. Така како што сум ја доживеала и ми траела во душата, во емоциите и во потребата тоа да го кажам и јавно, преку пишан текст.

Вкус

Вкусот, во смисла на очекување и на вреднување, е битен за начинот на кој публиката ја прима претставата, го чита текстот или перцепцијата за решенијата и на кодовите што од сцената ги прима преку актерот. Како и сè во театарот, така и вкусот е најдобар кога се мери низ единствената вредност: добар и лош вкус. Истражувањето на вкусот на театарската публика е сложен процес – мора да се земат во предвид многу елементи, и особено нејзиниот состав, култура и навик. За вкусовите, велат, и не треба да се зборува/полемизира. Секој има право на свој вкус.

Мето Јовановски е на највисокиот врв на македонското глумиште.

Којзнае зошто, ама не знам дали некогаш не задоволил нечиј добар вкус. Актер е со свои цврсти ставови кон професијата, кон сцената, кон животот. И тој има свој строг вкус! Добар вкус! Знае што сака, што може а што не, од што ќе излезе добро, од што не очекува ништо.

На театарската сцена е речиси четири децении. Играл и како аматер – пред да ги запише студии по актерска игра. Подоцна го тенчел, го градел својот вкус за висока актерска вредност, за театар кој бара цел актер, за однос кој нема да дозволи театарот никој да го третира *под разно*. Се разбира, само фигуративно, зошто, и покрај сите амбиции и вложувања на себеси во својата професија, Мето живее како под разно: игра во претставите што се на репертоарот – некогаш ги има повеќе, некогаш помалку –, како и секој актер ја чека поделбата во новата претстава во која се наоѓа себеси, некогаш не се согласува, игра многу на филм, гостува, пишува филмски и телевизиски сценарија, патува... Некогаш е кус во муабетот – како од сè да му е доста –, некогаш е опширен, разложен, па воздржан, па отворен. Секогаш е искрен... Некогаш е сам и задуман. Тогаш, веројатно, најдобро е да не му се доближуваш. Или, се лажам!

Го сакам затоа што е актер кој знае што сака. Ги сакам неговите ликови зашто секогаш ми предизвикуваат чувства (и не е важно какви!). Го почитувам затоа што секогаш е стамен борец за принципите на високата вредност, понастрана е од за него ефемерните настани во кои се мери квантитетот, а се забошотува квалитетот. Пробирлив е и кон она што го создава и кон околината која не го вреднува театарот и филмот во чие средиште е актерот. Живее и создава како бунтовник со причина! Тој си ја знае причината/причините. И, колку знам, за

тоа не зборува многу. Кога зборува, ги кажува отворено, јасно, со свои аргументи своите ставови за театарот, за репертоарот, за актерот.

Не го интересирале лидерските места, директорување или слично. Колегите го наговарале, ама не подлегнал – ја знае формулата за добар театар, ама не знае како и нема услови како и со кого да го спроведе она што тој би го направил преку формулата за добар театар.

Токму во таа селективност и посветеност со која ја гради својата животна определба – актерската игра – се неговите интереси, талент и предизвици да оди и подалеку: режирајќи и пишувајќи. До самиот врв на професијата стигна со индивидуалниот багаж: експресивен израз, вонредна динамика на сцената, кондиција и за најдолг монолог и за долги дијалози. Има промислена и спроведена дистанца при манифестирањето на емоциите. Чиниш, ликот не допира до него. И, се разбира, не е точно. Во играта ја внел сета своја лична практика, сиот свој насобран во големи количини багаж – актерски и животен – и натаму нема што, оди на чиста игра. Затоа и неговите ликови често се и негова посебна партитура во драмското дејствие, во претставата. Тука не сум сигурна дали тоа го сакаат неговите партнери, или со страв влегуваат во претставата: да не заигра Мето сам! Ние од гледалиштето, тоа секогаш и не можеме да го водиме, да го почувствуваме.

На театарската сцена и на филмот, таа негова посебност, Метовата индивидуалност, е речиси сигурен знак за неговата сигурност. Нема страв, нема трема, не дошол неподготвен, работел на својата концентрација. Се подготвил за ликот, било да е на сцената/кутија отворена кон гледалиштето, било да е сам во крупен филмски или телевизиски кадар, или во масовна сцена во која секој има свое место. Ако се загледаш, на пример, кога и тој е на сцената ама во тој миг не е оној што говори или не е во дијалог со некој друг, Мето е исто активен: молчешкум, со раката на лицето, со другата во џебот од панталоните, со поднаведната глава кон напред, со отворени очи или подзината уста – работи. Во контекст на дејствието, го демне своето „влегување“ во играта.

Сум го гледала на проби. Активен е, напнат е, има своја визија, го следи и го впива концептот на режисерот. Искукува секој да си го каже и покаже своето. Резултатите се „претставите на Мето“ за кои публиката доаѓа в театар, односот на колегите кои знаат ако е во поделбата – сериозно ќе се работи и нема лево/десно. Има и многу награди. Тврдам дека нема друг пример од македонското глумиште, со негов стаж и багаж, со толку многу награди.

Кај ли ги реди, како ли им ја брише прашината. Многу се!

За одиграните ликови, со печат на неговата актерска/авторска поетика, најмногу награди му се од еснафот – од театарски и филмски жирија.

Добил дури шест награди за најдобро актерско остварување „Војдан Чернодрински“, што е апсолутен рекорд во македонското глумиште. И не само како рекорд, туку многу повеќе како труд, како добра работа и добар вкус – за она што се работи и она што ќе се сработи и потоа ќе и се даде на публиката. Како вкус кој таа го вкусува со задоволство.

Шестте статуетки „Војдан Чернодрински“ му се: за Еригон (*Еригон*, 1982), за Бранко Митиќ (*Карамазови*, 1984), за Цибра (*Тетовирани души*, 1987), за Актерот (*Розенкранц и Гилдестерн се мртви*, 1995), за Војнички (*Вујко Вања*, 1998) и за Арсе (*Писание*, 2002). Има и два Златни ловорови венци на Фестивалот МЕСС во Сараево: за Еригон (1982) и за Бранко Митиќ (1995). На Марулиќевите денови во Сплит (2008) за ликот на Момо во *Комшилак наопаку* ја доби наградата за најдобар лик. За Мартин во *Коза, или која е Силвија* го доби медалот „Ристо Шишков“ (2008). Одамна ја доби годишната награда „13 Ноември“ (1980), за Симон во *Диво месо*. Ги добил и државните награди „11 Октомври“, „Климент Охридски“, „Келе лула“ и Гран при на филмскиот фестивал во Ниш, други награди за телевизиски ликови, за ликови што ги снимил во филмови чија бројка е над дваесет...

Ликовите што ги создал се со негов печат, со авторска поетика во која е Мето, со сите негови театарски, филмски и телевизиски ликови, со спецификата на говорот и темпераментот, со елементи на големо театарско мајсторство.

Иако се тоа многу ликови, мене, којзнае зошто, неколку веднаш ми излегуваат пред очи. Ги поврзувам во еден процес кој зрее. Со вкус на квалитетно одлежано црно вино. Ми се враќаат во сеќавањето сликите од изведбите на Мето како Јане во *Јане Задрогаз* (1974), Мето како Германскиот офицер во *Ослободувањето на Скопје* (1978), Мето како Симон во *Диво месо* (1979), сите во режија на Слободан Унковски; Мето како Бранко Митиќ во *Карамазови* (1984), Мето како Цибра во *Тетовирани души* (1985) и двете во режија на Паоло Мацели; Мето како Порфириј Петровиќ во *Злосторство и казна* (1994) во режија на Егон Савин; Мето како Војнички или Вујко Вања во *Вујко Вања* (1997) во режија на Димитар Станкоски, Мето како Арсе во *Писание* (2002) во режија на Бранко Ставрев, Мето како Момо во *Комшилак наопаку* (2007) во режија на Ненни Делмestre, Мето како Мартин во *Коза, или која е Силвија* (2008) во режија на Дино Мустафиќ.

Нов исклучок, или совпаѓање на вкусот – даденост која е битна за начинот на кој публиката ја прима претставата, го чита текстот или перцепцијата за решенијата и на кодовите што од сцената ги прима преку актерот, се наградите на Мето со моето сеќавање за неговите ликови.

Читам, прелистувајќи ги сопствените рецензии за претставите во кои играл Мето, по нивните премиерни изведби. И пак тука некаде, запирам околу овие ликови. „... Јане Задрогаз во интерпретацијата на Мето Јовановски, кој од овој лик, како и повеќето негови колеги од претставата, гради студија на рационална игра инспирирана од народниот ум и народниот говор...“. „... Мето Јовановски како пропаднатиот келнер Симон..., ликот го реализира со истенчено чувство на неповратност. Без нагласена театрализација, тој Симон го игра низ неговата изгубеност, со дискретно потенцирање на емоционалната испразнетост, безнадежност, неспособност да излезе од самиот себе...“. „... Мето Јовановски, како Цибра кој е најверодостоен симбол на разнишана и раздробена душа чии битки се однапред осудени на пораз, е докрај јасен и разработен – и од надвор и однатре...“ Арсе на Мето Јовановски „... е ликот што го носи товарот во приказната, а Јовановски го игра со точно изграден став, со точен збор или реплика, го гест и движење кое е постојано на високата линија на концептот на

ликот и за тоа што тој кажува за себеси и за сите што се околу него...“. И така натаму, и така натаму. За сите ликови што ги играл Мето, а во сеќавањето ми се речиси како „на дланка“.

Овие ликови, освен Арсе и Порфириј, Мето ги одигра на сцената во својот Драмски, со своите колеги од Драмски. Во Драмски Мето е од 1971 година, веднаш по завршувањето на студиите по актерска игра во Софија (Бугарија). Играл и на други сцени во Македонија, но и надвор, што за секој актер е предизвик и поголема обврска: не игра на мајчиниот јазик. Како гостин, или дел од некоја фестивалска програма, играл и пред публика од разни земји. Речиси секоја од тие претстави е дел од сложувалката за македонскиот театар што го одбележува тоа време, врвот на тоа време, „Метово време“, во кое е вградена и играта на Мето и самиот Мето..

Од родното Панчарево, Беровско (1946) до денес во театрографијата на Мето се повеќе од педесетина ликови, главно во претстави кои се вградени во врвот на современата македонска театарска приказна. Играл главни ликови но и помали, и значајно е што речиси сите публиката ги памети (во претстави или филмови) токму по ликовите што ги одиграл Мето. На филмот дебитираще во *Македонскиот дел од неколот*, следуваа *Татко*, *Најдолгиот пат*, *Пресуда*, *Време*, *води* и *Оловна бригада*, *Црвениот коњ*, *Нели ти реков*, *Среќна Нова 49*, *Хај-фај*, *Тетовирање*, *Македонска сага*, *Пред дождот*, *Анѓели на отпад*, *Тајната книга*... Одиграл ликови во денес антологиски телевизиски серии и тв филмови, изрежирал шест/седум претстави, напишал сценарија за филм.

Игра во дела од домашни и други автори, но секогаш е приврзеник и на класиката за која тврди дека му е неопходна на секој театар и актер, на секоја публика. Ликовите ги создава според сопствената верба и однос кон уметноста и животот. Го сака вкусот на убавото, во смисла на очекување и на вреднување на себеси и почит кон гледачот и неговиот вкус кога го гледа Мето на сцена. И најважно: вкусот (театарски и човечки) на Мето.

Говор

Говор, или сценски говор, е специфична форма на сценска комуникација. Од секојдневниот говор се разликува по интенцијата, по говорниот материјал и по начинот на неговото обликување. Владеењето со методите и процесите на сценскиот говор се нарекува *техника на говорот*.

Може ли говорот од улицата да е говор на сцената!?

Од сцената на македонските театарски куќи често и грубо се нарушува говорот на македонскиот јазик. Има гледачи кои во театарот доаѓаат да го видат својот актер – омилен, роднина, пријател, други да видат претстава што ги заинтригирала на ваков или онаков начин, трети затоа што слушале/читале за претставата, некои затоа што сакаат да го видат/слушнат новиот текст, други затоа што на репертоарот е поставен нивниот омилен автор, петти или осми затоа што режирал почитуван режисер, десетти затоа што сценографот, костимографот, авторот на музиката им се пријатели или луѓе чие дело го ценат, петнаесетти а може на премиерата и први (тие се најменливи/листопадни) затоа што новата функција, меѓу другото, бара од нив да бидат видени, па макар и в театар... Има и публика која, едноставно, сака театар. Има дури и публика која оди в театар надевајќи се дека ќе чуе убав македонски јазик.

„Бескрајни се нарушувањата на правоговорните норми денес. Среќаваме немакедонски синтаксички редослед, потполно немакедонски начин на акцентирање, отсуство на говорни, акцентски целини, се нарушува ритамот и мелодиката на македонската реченица, така што како краен резултат се добива говор кој е само навидум составен од македонски зборови, но со немакедонска мелодика. Тоа се случува не само во театрите, туку и по радиото, на телевизиите, во сите говорни емисии...“. Ова е цитат од книгата *Јазикот на медиумите* (Ѓурѓа, Скопје, 2002) од Илија Милчин (1918-2002), актер, професор, човек за кој додека беше на овој свет, се велеше дека е „роден зборувач на македонскиот јазик“, чија цел е да се почитува нормата за правоговорот на македонскиот јазик.

Вистината за неправилниот говор на театарската сцена од која најмногу и се очекува да ја почитува правилноста/чистотата на македонскиот стандарден јазик, е груба. Од театарската сцена, во зависност од тоа која е родната почва на актерот, или на кој дијалект се зборува во градот или околината во која работи театарската куќа, се слушаат разни дијалекти, сленгови, се прескокаат буквите, се поместува акцентот, се слушаат долги, отворени и затворени вокали, се „голтаат“ буквите, слоговите ...

Има и актери со говорни мани. Иако постојат и институции за исправање на говорните мани, иако на Факултетот за драмски уметности четири децении се учи предметот *сценски говор*, се слуша *правоговор*, само оние од првите неколку генерации имаа среќа предметот да го слушаат и полагаат кај професори што ги почитуваа нормите за правилен говор на сцената. Тоа го бараа и од своите студенти, идните актери. Наспроти нив, и многу подолго од нив, студентите по глума слушале или слушаат дијалект, неправилен говор. Потоа, така и се однесуваат на сцената. Каков ти е учителот, таков и ти ќе си бидеш, обично се вели. Има и актери кои сами ја надминале таа неправилна школа за сценски јазик. Ама, зијанот е направен и ќе трае. Под претпоставка дека сега некој таков младите ги учи на сценски говор, значи дека тој во следните барем четири децении, ако сам не си се посвети на себеси, го испуштил возот за убав, чист сценски говор. Отаде она што треба да биде: актер кој од сцената ќе го шири чистиот сценски говор, чистиот/правилен говор, мелодиката на македонскиот јазик. Дијалектот или сленгот ќе си ги употребува за по дома, за на улица, меѓу своите и со своите.

Гледачот, кој по правило очекува од сцената – од актерот да слуша убав јазик – не еднаш е затечен во таа рашомонијада од говорни конструкции и говорни недоследности.

Театарската сцена има свои правила. Од неа гледачот очекува чист говор, збор кој соодветно ќе биде изговорен, конструкција на реченица која ќе ја задржи својата правилност, својата мелодичност. Има театарски претстави во кои низ актерската игра слушаме тотално негирање на јазикот. И, се разбира, никому ништо!

Постои и „тезата“ дека актерот на сцената треба да го говори дијалектот на средината во која се игра претставата: така сите заедно, со гледачите, ќе бидат поблиску еден до друг. Божем сме дојдени да се гушкаме, да се стоплиме, да си прошепотиме на уво: обични нешта, мудри мисли, љубов, пцост, политика, економија, да направиме некому интрига, да раскажеме „масен“ виц... Божем ако сме поблиску еден до друг, здружени, подобро ќе се разбираме на јазикот кој инаку си го говориме на улица, во кафуле, дома...

Тренд, од поодамна, е и на сцената да се говори како во животот. Се разбира никој нема против да го слуша или говори јазикот што го слуша околу себе/нас. Меѓутоа, тој јазик не е ниту литературниот, ниту спаѓа во некаква уметничка категорија. Тој, значи, не може да биде јазикот на актерот, на претставата, на театарската уметност.

На сцената, изговорено од устата на актерот, слушаме пцости, вулгарности, сленгови, дијалекти... И многу јазични слабости или говорни дефекти кои, по природата на нештата, актерите си ги приопштуваат како дел од сликата за себе. Кај публиката и тоа, некогаш, поминува со симпатии. Па тој актер станува „препознатлив“ со она што практично е негов говорен дефект.

Во создавањето на сликата за себе, за актерот постојат барем две инстанции низ кои тој минува или треба да минува. Најнапред, тој за време на своите студии посетува часови за сценски говор, за правоговор, минува низ процес во кој

стручни лица треба да ги исправат недоследностите или евентуалните дефекти во неговото говорењето. Без разлика дали станува збор за мелодиката, за ритмиката, за акцентирањето на зборот и на реченицата, за отстранување на евентуалниот дефект, за исправање на изговорот на вокалите.

Во театарот постои и лектор. Лекторот, за жал, некако така се сложија коцкичките, е малку почитуван. Го има на пробите, ќе го видите како со текстот седи на масата за проби или во првиот ред во салонот кога претставата се прави/проба/подготвува на сцената. Исправа, поправа, укажува... Има и случаи кога, доколку лекторот ѝ се обиде да интервенира на некоја од читачките или уште повеќе сценски проби, актерите да реагираат на свој начин: укажувајќи/протестирајќи дека им се прекинува „емоционалниот тек на играта“. И, толку. Потоа пак сè си оди како што замислил актерот, посакал режисерот. Потоа, од сцената публиката слуша јазични несмасности, нечиста дикција, јазик кој е надвор од литературните норми. Не се слушаат последните слогови или зборови од реченицата, од репликата. Најстрашно е кога се говори стих. Како никој никогаш да не учел, да немало кој да го подучи, не слушал како се говорат стихови, како се римуваат зборовите.

Актерите не се единствените виновници за лошиот сценски говор. Тие се дури и само последица на состојбите во кои е театарот, а грижата за јазикот останува некаде далеку во однос на другите состојби и проблеми во него. Сепак, актерот индивидуално е одговорен за културата на својот сценски јазик/говор.

И режисерите се оние кои, како последица на концептот и сопствениот став кон јазикот, не инсистираат на јазичните норми, на чистиот сценски говор, без разлика дали станува збор за оригинален, за преведен или препеан драмски текст.

Сета таа негрижа за правилниот говор на сцената, од која гледачот очекува, меѓу другото, да слуша и убав јазик, само се мултиплицира. Најстрашно е со/во претставите кои подолго време ги има на репертоарот. Особено оние кои во својата структура дозволуваат (а и не мора да дозволуваат!) актерот да импровизира. Да уфрла „настани од денот“; да биде поблиску до гледачот (еден аплауз повеќе!) ако употреби директна или индиректна асоцијација на некој од политиката, да го имитира/карикира неговиот говор, движење и особено дикцијата и евентуално говорниот недостаток. Да си прави некаков свој „актуелен“ театар, ама и *под разно* да кокетира со публиката.

Прашањето од почетокот Може ли говорот од улицата да е говор на сцената!?, има одговор. Може! Во театарот во Македонија сè е можно. Па и лош сценски говор кој не се разликува од секојдневниот говор ниту по интенциите, ниту по говорниот материјал, ниту пак по начинот на обликувањето. Владеењето со методите и процесите на сценскиот говор, што се именува како *техника на говорот*, е речиси заборавено време и норма на сценско воспитание.

Уште малку внимание! Сакам кон ова да го додадам толкувањето на *говорниот чин*. Го позајмувам од *Појмовник на театарот* на Патрик Павис (Загреб, 2004, Библиотека Lex, стр. 121).

... 1. Секој збор на сцената е работен и таму, повеќе од било каде, „да се говори значи да се прави. D' AUBIGNAC и тоа колку бил свесен за тоа, CORMIELLE од своите монолози правел дискурзивни мими (Павис, 1978), GLODEL во кабукието, во кое актерите говорат, му се спротивставувал на букракот во кој делува изговорениот збор. Секој театарски човек добро знае, како и SARTRR „дека јазикот е дејствие, дека во театарот постои особен јазик и дека тој јазик никогаш не смее да биде дескриптивен (...), дека јазикот е работен момент како и во животот, и дека постои исклучиво за издавање наредби, за изрекување на забрани, за изнесување на чувства во форма на пледоајеа (значи со работна цел), за убедување, за одбрана или обвинување, за соопштување на одлуки, за вербални двобои, одбивања, љубовни изјави, признанија, итн. Исклучителни наредби...

2. Свесна за извесноста на тие факти, прагматиката гледа на дијалогот и на сценскиот настан како на перформатив, како на игра на претпоставки и импликации на разговори, накусо, како на начин преку кој на светот ќе се делува преку говорот.

Да, беше збор за говорот, се разбира на сцената, во театарот, на актерот.

Дикција

Дикција е едно од клучните изразни средства на и кај актерите. Потекнува од латинскиот збор *dictio*, што значи говор. Се учи, се применува и се надградува начинот на изговарање на гласовите. Актерот на сцената мора (!) јасно да го говори текстот. Тоа се вика јасност на говорот.

Дикцијата на актерот е многу повеќе од обична, помалку или повеќе, убедлива презентација на актерската вештина. Таа се наоѓа на средиштето помеѓу физичкиот чин на говорење на текстот и интелектуалната интерпретација на текстот. Дикцијата е гласовна и телесна реализација на едно од можните значења на текстот. Во таа смисла, актерот е последен гласноговорник на авторот и на режисерот, затоа што го говори текстот отелотворувајќи го сценски и пропуштајќи го низ своето тело, низ себе.

Еден таков гласноговорник на авторот и на режисерот, актер кој јасно го говори текстот – значи актер со дикција каква што би требало да има секој актер – е Емил Рубен. При еден мој обид да му направам портрет на овој актер, заклучив дека него професијата го земала, а страста го обземала. Како и при секое опстојување на актерот, секој си има своја приказна: за минатото и за сегашноста кои, заедно, влегуваат во неговата иднина.

Приказната на Емил Рубен (1948, Скопје) во неговата професија – актерската – е долга. Се вели дека човек сам си ја бара професијата, ама понекогаш и професијата го зема... Ова второво, се однесува токму на Емил Рубен. Професијата актер го земала и тогаш кога тој не можел за неа да биде свесен: во раното детство, кога имал само 7 години. Да, од 1955 до 1960 година Емил веќе имал искуство на актер во дури пет филма. И подоцна, како професионален актер, игра во уште дузина филмови.

Тоа негово детско искуство пред камерите, ќе докаже дека во животот и ништо нема случајно. Израснат во почитувано скопско семејство во кое се живеело од многу по егзактни професии а се почитувала уметноста. Тој е оној кој ја напуштил семејната традиција и се има одметнато во театарот. Како во тоа успеал (во фамилија во која се множеле доктори), си знае самиот. По годините на детството и гимназиското време, заминува во Загреб каде на Академијата за театарска уметност студира актерска игра, дипломира во 1971, се враќа во Скопје и се вработува во тогашната Драма при Македонскиот народен театар. И денес тоа му е матична сцена на која има одиграно дузини и дузини ликови во нови и стотици и стотици репризни претстави. Игра и на други сцени.

На 7 февруари 2008 година, пред изведбата на *Сомнително лице* во која го игра Жика, Емил се радуваше од сè срце: му беше врачена наградата за животно дело

со името на легендата на македонското глумиште Петре Прличко, за 2007 година..

Кој знае, освен тој, како нурнувал во височината на глумата!

Го имало и го има во речиси сите важни претстави на МНТ. Искрено, помалку како „главен“, ама секогаш како лик кој се памети по играта на Емил Рубен. Дури и во лоши претстави Емил знае и умее да го „извлече“ ликот од калта во која заглибиле сите останати. Тој е актер со одлична говорна дикција, иако понекогаш му се провлекува она меко *л*. И уште, веројатно, од студентските денови во Загреб, и уште порано – во семејството во кое српскиот јазик дома се мешал со македонскиот –, и подоцна, во бракот со неговата Дубравка. Ги знам како „вечна двојка“.

Пред почетокот на претставата е „опуштен тремација“, а пред публиката и во текот на изведбата е актер кој од себе ги изнедрова деталите со кои го обликува ликот. Јасно го говори секој текст. Токму колку што треба да чуе и оној од првиот и оној од последниот ред. Дикцијата му е еден од клучните елементи на интерпретацијата на ликот. Затоа и секој негов лик е убедлива презентација на неговата актерска вештина. Ги обожувам, на пример неговиот Титус Андроникос Фабрициј во *Господа Глембаеви* или Симеонов во *Вишновата градина*. Во овие два лика (и не само во нив!) силна и убедлива е презентација на актерската вештина на Емил. Точно го нашол/прочитал/искреирал или поминал низ себе средиштето помеѓу физичкиот чин на говорење на текстот и интелектуалната интерпретација на текстот. Како што точно ја игра тематиката, текстот, режијата и ја чувствува публиката кога го игра својот Жика во *Сомнителни лице*. Заедно тоа се различни ликови, различни карактери, автори, различни сценски жанрови. Различни ситуации а одлична дикција во говорот, јасност и точно испочитувана гласноговорност на релацијата меѓу себе и сите други, без разлика дали се на сцената, зад сцената или во гледалиштето..

Сигурен е на сцената или пред камерата. Со својата харизма Емил најсовесно ја создава својата кариера во која битен елемент е страста. Во ликовите од домашната и светска драматургија, од современоста, класиката или антиката, тоа се ликови во кои тој се идентификувал како шегација, пијаница, маргиналец, бунтовник, трагичар – Благоја, Кире, Лудиот Роган, Петар, Мартин, Отавиј, Могел, Лазо, Васил, Пит, Пишчик, Васил, Рацин, Фабрициј, Фезлиев, Жика...

Емил е и информиран соговорник на разни теми. Особено оние за кои на долги и на широко се расправа *под разно*. Секогаш има свои цврсти ставови за театарот, но е и ненадминато вешт во одбегнувањето на новинарскиот жанр интервју. Во бифето би зборувал за сè и за сето она што му се случува на театар долго време наназад. И јасно ти е дека сето тоа го говори искрено, без да поаѓа од себе и само од себе. Напротив, од театарот, од уметноста зад која стои целиот, за која има многу опит и многу искрени и цврсти ставови. Искрено ја „држи“ и страната на младите актери. Одличен соговорник е, ама не му спомнувај дека тоа може да го каже и за пошироката јавност. Лежерно ќе каже: не, не, ај остави ме мене! Натаму, нема дискусија.

Како актер кој континуирано и трпеливо долго и сигурно ја создава својата театарска, филмска и телевизиска ризница на ликови, Емил Рубен е прецизен и посветен прво на ликот па на неговото место во дејствието. Мислам, и тврдам, дека со него никогаш немале проблеми ниту колегите, ниту режисерите, ниту директорите, ниту било кој од театарот.

Во една јубилејна претстава го видов во изгужван свечен костум (и другите беа во исти такви!). Потоа, во театарското бифе (во кое често го има и го смета за дел од работата, задоволството и својата припадност на театарот), со насмевка и секогаш палавиот перчин од косата спуштен на челото, ги симна рамениците и промрмори без трошка лутина – и тоа се случува, на задожените им се случило нешто, не стигнале на време... Наспроти него кој секогаш стигнува пред закажаното време за проба или за претстава. Вон сцената никогаш и не знаете дали ви говори за себе, за некој друг, или „влегува“ во некој свој лик чија реплика одговара на ситуацијата/атмосферата. И, тогаш, најверојатно надвор од волјата, живее со животот на улогата.

Нурнувајќи се во логиката дека кодот на ниту еден лик не е однапред зададен и се создава со своето достоинство, Емил Рубен низ иманентно препознавање се детерминира себеси во професијата што го земала кога имал само седум години. Сега, кога тој број 7 му е помножен со уште 7 и уште 3×7 и кусур, исто е среќен во својата професија, исто чека нови претстави, исто се жести и се расправа на вечната тема: зошто во театарот нема повеќе претстави. Нови, во кои ќе игра тој заедно со своите помлади или повозрасни колеги. За него сега, и од поодамна, театарска сцена е сè: живот, постоење, радување, стареење, дружење. Понекогаш, исто како бунтовник со причина, се расправа токму за говорот на сцената. Борец е за чист сценски говор, за точна дикција, за изразен говор кој е последен во алката на синцирот во кој се авторот – режисерот – актерот – гледачот. Така и си трае: опстојува – низ деновите, месеците, годините, летата и зимите, пролетта и есента. На релацијата театар – театар.

Ѓон

Ѓон, игра или работи со/на ѓон. На тврдо. Којзнае, ама не знам дали некому му се допаѓа таквата работа или игра со ѓон. Мене не! Секоја работа изведена/направена/создадена со ѓон, на тврдо, ја губи искреноста, радоста, среќата од направеното, од создаденото.

И толку! Друга елаборација не ме влече. Чинам ќе ме/ве врати назад. Во некој разбуричкан жабурник. Ѓонот нека остане таму... За него да се мисли или пишува !? А и зошто кога толку многу го има околу нас, во нашите животи, во театарот! Има други места/дестинации во кои се читаат, гледаат, препознаваат состојбите и последиците. Одиме натаму!

Епизода

Епизода (episodion, од грчкиот збор влегување), во наратологијата е и целосно споредно дејствие што е поврзано со главниот настан/случување во драмата. Епизодна улога е второкласна улога на актер кој треба да им овозможи на своите партнери да дојдат до израз. „Да играш епизодна улога“, значи да се игра споредна улога.

Да се игра епизода, споредна улога, е и нè е некој хендикеп за актерот. Се разбира, актерот континуирано сонува театар во кој ќе игра главна улога, на сцената ќе биде додека трае претставата, дејствието ќе го води тој, публиката ќе му аплаудира, ќе го извикува неговото име... Еден таков, ајде нека биде епизодист, што и не е сосема точно, е Кирил Андоновски (1942, Пехчево).

За своето постоење на сцената ја доби и титулата *крал на епизодата*. Му ја додели неговиот пријател, човек со кој си имаат и дружба и служба, режисерот Бранко Ставрев. Овој наш на овој начин крунисан *крал на епизодата*, е актер кој на сцената е безмалку четири децении. Матична куќа, од која замина и во пензија (2007), му е Македонскиот народен театар. Во него е од 1969, откако се врати во Скопје, по студиите по актерска игра на Академијата за театар, филм, радио и телевизија во Белград. Игра и сега во претставите што се на репертоарот, а се оние најдолговечните. Има одиграно и снимено недобројно многу ликови во сите жанрови кои ги учел.

Кирил Андоновски е и најпедантниот записничар, собирач на она што го создава, на она што се подготвувало или играло на репертоарот на Македонскиот народен театар, а во него, во поделбата, бил и тој. Бележи што одиграл на сцената, запишува кога се одржувале претставите, ја бележи секоја претстава со точен датум на изведба, запишува која претстава колку пати е играна, во колку филмови играл, во колку телевизиски серии за деца или возрасни одиграл некој лик, во кои радиодрами, емисии за деца или хумористични серии учествувал... Чува и видеокасети, фотографии, снимки. Во албуми си ја чува од заборавот на времето својата професија и себеси.

Во опусот на Андоновски најбројни се епизодните ликови. Во нив тој е секогаш свој, сигурен во ликот кој треба да го подготви, да го одигра, да го оживее на сцената на својот, исто одамна формулиран „кириландоновски“ начин. Сигурно и тој сонувал дека во следната претстава ќе игра главен лик. Одиграл и такви. Ама епизодите кои никогаш не ги доживувал како второкласни ликови, се негова актерска судбина. Умеел од помалата или поголемата епизода да создаде свој „кирилоандоновски“ лик. Секогаш било јасно дека сè зависи од самиот актер: од тоа како ќе ја прифати задачата, како ќе и се даде, како ќе ја надогради. На Андоновски тоа му е реалноста – така се составиле коцкичките –

сè некако во поделбите да добива епизодни улоги. Ги создавал дисциплинирано и по свое: соживеано, зашто секогаш знаел дека колку ќе му се даде на ликот, толку ќе биде подобар на сцената и позадоволен од себе самиот на сцената и во животот. Ниту на еден свој лик не му дозволил тој, или било кој друг, да го третира *под разво*. Напротив, како негов нов врв.

Изброил дека одиграл над 150 лика на матичната сцена (МНТ), гостувал на речиси сите македонски сцени, играл во Театарот за деца и младинци, во независни проекти, учествувал во формирањето на Театарот „Голема станица“... На филмот сме го гледале во *Мистериозен предмет* (1982), *Јазол* (1985), *Ангели на отпад* (1995)... Актерското мајсторство, овој *крал на епизодата*, но и на ликови по кои се паметат претставите, е во фактот дека играл, игра и се радува на секоја ролја во новата претстава. Никогаш не му е важно дали ликот ќе биде „главен“ или пак ќе учи нова епизода околу која ќе се „вртат“ поголемите ликови. За сите нив ја доби наградата за животно дело на МТФ „Војдан Чернодрински“ (Прилеп, 2008). Дури и за настапите на овој фестивалот водел евиденција: играл триесет пати (никогаш не добил награда), а кога ја доби оваа за животно дело, театарот – неговата судбина – си поигра со актерот: беше лауреат ама на сцената не одигра ништо.

Вљубеноста во театарската сцена за Кирил, или едноставно Кире е, како што барем самиот настојчиво повторува – засекогаш. Ќе игра додека зборува! Иако сега е пензиониран актер, и низ неговиот пример се потврдува дека административниот работен век за актерот и не е важен. Кире и натаму игра во две претстави и очекува некоја нова. Некоја која ќе го надополни неговиот „багаж“ од над 150 ликови, кои на сцената ги играл повеќе од 2.800 пати. Меѓу другите, ги одиграл потпоручникот Раде Владимир Карлович (*Три сестри*, 1970), Грклан (*Кошмана*, 1971), Војниче фалбациче (*Фарса за храбриот Науме*, 1971), Исак Којтен (*Судот, водата*, 1973), Пиљо (*Пелиново*, 1974), Нове (*Време за пеење*, 1975), Андрокле (*Андрокле и лавот*, 1976), Жевакин (*Женидба*, 1979), Перо (*Кутрите*, 1981), Мотел (*Свирач на покривот*, 1983), Хлестаков (*Ревизор*, 1987), близнаците Дормио од Ефес и Дормио од Сиракуза (*Забуни*, 1989), *Медведев* (Галеб, 1990), *Жорж Данден* (Жорж Данден, 1992), *Мајкиното Сандрувче* (*Писание*, 2002)... Во неговата приватна архива се и имињата на педесетина режисери со кои работел на своите над 150 ликови во исто толку претстави. Во просек, со секој режисер по три пати (што и не е така!), со никој не се скарал ниту додека работел ниту потоа. Исто како и со колегите.

Само еднаш малку им се подналутил. Кога ги имаше во мал број, а во неговиот МНТ беше прочуениот Марсел Марсо од Франција. Беше дојден да ги подучува лебан-техника, за која е многу важна кондицијата на актерот, која Кире отсекогаш ја почитувал и негувал со разни вежби. Од овие или оние причина, на вежбите доаѓале малкумина. Се разбира, најрано доаѓал и последен си одел Кире. Како и на претставите: прв доаѓа, последен си оди. Пред почетокот да се подготви, да се соземе, да се сконцентрира, а по завршувањето да се радува – ете уште една претстава во низата негови на која публиката се чувствувала релаксирано, на крајот го поздравувала со долг аплауз.

Ниту не помислува да не игра. Особено во својот фах – комедијата, за која смета дека секогаш била потешка за играње. Ама, во тоа е убавината: ги

предизвикуваш, привлекуваш и вовлекуваш гледачите да забораваат на „дневниот багаж“. Затоа Кире и најмногу ја почитува/негува веродостојноста на играта. Знае: колку во ликот е поискрен и отворен кон и во него, толку ние во гледалиштето повеќе ќе му веруваме. А, му веруваме затоа што „не го пренесува текстот“, туку го игра низ вистината/чувствувањето за него во себе. Тој е и против лоши и по секоја цена импровизации, иако ги сака и ги спроведува низ играта во „мали дози“ и само на места за кои тој ќе оцени дека се можни, дека публиката ги прифаќа како нормален/составен дел на карактерот и на ликот и карактерот на Кире.

Колку и да играл во жанровски различен репертоар, Андоновски се препознава, а публиката го љуби и исто го препознава, во комедијата. Ја сака и тој. Кога игра во комедија тој е мајстор кој како да си поигрува со сè на сцената. Запишано е дека е тоа „кириландоновски хумор кој е испреплетен со универзалната болка ... хумор кој го допира фантастичното и непознатото“. Се труди да ги надшегува сите до срце и „така да ги залечи отворените рани на светот и човекот“. Токму така, лекува со својот хумор, со својата отвореност, со желбата да е во и со театарот кој, на публиката може да и се пристори дека го создава *под разно*, а тој е всушност, сериозен, најсериозен на светот кога е на проба или на претстава.

Сега публиката му се радува кога на сцената на матичниот МНТ на репертоарот е *Народен пратеник* од Нушиќ или *Кројач за дами* од Фејдо, и двете во режија на Димитрие Османли. И во двата лика – како пратеникот Јеврем Прокиќ или како Басине – два различни карактера, Кире ужива и им се радува од поодамна. На првиот од 1993 и на вториот од 1996 година. И, гледај, игра на судбината: кралот на епизодата ги игра во овие две претстави носечките ликови. Колку да се поништи – ако тоа воопшто е можно – дека Кирил Андоновски не е епизодист. Па и не е – тој е само *крал на епизодата!*

Во кариерата на Андоновски има и еден куриозитет: на 21 март 2008 *Народен пратеник* ја имаше 200.та изведба. На ниту една од тие изведби тој нема отсутствувало, иако во претставата (со текот на времето) се сменила дури шест актери, Кире секогаш бил пратеникот Прокиќ. Сигурен и среќен што игра и што публиката таа негова игра ја препознава, и доаѓа повторно и повторно да го види тој Јеврем на Кирил Андоновски. Ликот одамна е „негов“: од изведба до изведба го надградува внесувајќи, се разбира во „мали дози“, нови и нови дневни актуелности (политички, пратенички). Тоа е секогаш нов Јеврем кој не засмејува и не замислува.

Живот

Животот и уметноста се преплетуваат, чекорат заедно, си ги преплетуваат чекорите. Во животот и во уметноста непрекинато ги бараме разликите меѓу минатото, сегашноста, иднината. Ако едното или другото го глорифицираме, го потценуваме она што ни се допаѓа и го занемаруваме во потполност. Меѓутоа, она што е суштинско ќе ги преживее растојанијата, ги премостува границите, се трансформира и, за да се изрази, бара нова форма.

И обратно: уметноста и животот, театарот и животот се двете лица на образот на Салаетин Билал. Сите и секогаш го ценеле и ценет како талентиран и сериозен актер, човек кој векот си го врви низ театарската сцена или пред камерите како актер, а и дома си има актерка. Веднаш сакам да кажам дека Салко е и искрен пријател, човек на кој можеш безрезервно да му веруваш. Којзнае зошто тоа пријателство го докажува и откако се појавија мобилните телефони. Не испушта празник, домашен, семеен, верски, а прв да не ми испрати честитка. Веќе знам, штом ќе го слушнам мобилниот со звукот за СМС порака, започнува празнувањето на Новата Година, на Божик, Велигден... Стигнала честитката со најубави желби до мене и моите, искрен поздрав со или без повод – од Салко е. Ги почитува и негува пријателските врски. Тие никогаш не му се *под разно*. Напротив: важен, однегуван и испочитуван дел од неговиот живот.

Административниот работен век, или своите четири децении на сцената, Салаетин Билал ги помина во некогашниот Театар на народностите, официјално во Турската драма. Паралелно играше и во репертоарот на Албанската драма, во некогашниот Театар „Пралипе“, во независни проекти, во Македонскиот народен театар, во Драмскиот театар...

Со театар се заразил уште во училишните денови (1942, Скопје), продолжил да се образува на Театарскиот конзерваториум во Истанбул, и од 1964 година и официјално станал дел од турскиот театарски ансамбл во Скопје. Театарот така му станува втор дом: таму беше и е актер, режисер, едно време и директор, во него ја запозна својата сопруга актерката Елхаме. И денес е така: заедно се и кога подготвуваат и кога играат во некоја нова претстава, кога одат на премиерата на некоја нова претстава. Паралелно го живеат животот на актери бескрајно вљубени во својата професија.

Нашиот Салко (поинаку не сум сигурна дека некој му се обраќа) е мирен, спокоен човек кој со чудна/чудесна леснотија влегува во секој актерски предизвик: во претстава во која го игра главниот лик или во претстава во која игра помал лик, во претстава во која се појавува во неколку ликови. Со голема

посветеност работи во претстави за деца во кои игра или ги режира, па дури и пишува/допишува. сè со желба театарот да му биде поблизок на детето за кое, верува, утре ќе биде нова театарска публика.

Салко ја има среќата да е и филмски актер: во македонски продукции играл во десетина филмови и во повеќе продукции во Турција. Во телевизиските серии од македонска продукција го паметиме речиси редовно во лик на некој Турчин. Којзнае зошто кога се снимаа тие серии или домашните филмови, на режисерите и оние што ги прават кастинзите, Салко секогаш им е „лика и слика“ на Турчин! Зад себе има и стотина други ликови, пак најчесто на Турчин, во популарните „Македонски приказни“.

Кариерата на театарски и филмски актер секогаш му течеа речиси паралелно. Во театарот почнува со помали ликови, па следуваат, поголеми, главни, средни. Секогаш сериозно и добро одиграни. Ако во театарот има само добар и лош актер, само добра и лоша претстава, Салко секогаш бил добар. Бил добар и во лоша претстава!

Одиграл околу сто театарски ликови, меѓу другите Себастијан (*Дванаесетта ноќ*, 1966), Врабец (*Џумбус*, 1969), Јасон (*Медеја*, 1973), Слугата (*Слуга на двајца господари*, 1974), Хаџи Тома (*Коштана*, 1978), Хасанага (*Хасанагиница*, 1979), Омер (*Омер и Мерима*, 1979), Д. Б. (*Дамокловиот меч*, 1983), Хлестаков (*Ревизор*, 1985) Аздах (*Кавкаски круг со креда*, 1989), Кара Мустафа паша (*Лудиот Ибрахим* (1999), Дон Жуан (*Дон Жуан*, 2000), Максим Бродски (*Р. Р. Р.*, 2001), Редарот во театарот (*Министерот и јас*, 2002), Вториот цариник (*Куќа на граница*, 2002), Ур Шабани (*Гилгамеш*, 2004), Алонсо (*Бура*, 2004), режијата на *Кукларот* (2004), Тересија (*Цар Едип*, 2004), игра во *Тимон од Атина* (копродукција на Народниот театар во Битола, Турската драма и Laboratorio Nove – Фиренца, Италија (2005)... во Детскиот театарски центар – Скопје во претставите *Новиот сосед* (2004) и *Небо без рамка* (2005), во Албанскиот театар играл во *Полковникот птица* (2007) и во *Аквариум* (2006). За Старецот во *Аквариум* ја доби наградата Златна маска на весникот „Вечер“ за најдобро актерско остварување на Охридското лето 2006...

Салко добил и други награди: наградата на списанието „Екран“ за најдобар актер во 1976 – за ликот на Ахмет Нурудин во *Дервишот и смртта*, 13 Ноември за Хаџи Трајко во *Коштана* (1977), 11 Октомври за А. Б. во *Дамокловиот меч* (1983), две награди „Војдан Чернодрински“ за Ахмед Нурудин (1976) и за Аздах во *Кавкаски круг со креда* (1990), награда за епизода „Димче Трајковски“ (1993)...

Во текот на сите години во театарот, нели Салко снима и филмови, па го паметиме во *Најдолгиот пат* (1976), *Пукајки се троши олово* и *Време води* (1980), *Полноќно сонце* (1982), *Македонска сага* (1993), *Зад непријателската линија* и *Ангели на отпад* (1995), *Џипси меџин* (1997), *Одмазда* и *Прашина* (2001), *Чекор пред времето* (2003), *Андер* и *Илузија* (2004), *Стапица* (2006), *Сенки* (2007)...

Нема никаков проблем ниту со јазиците на кои треба да говори на сцената: турски, албански, македонски, српски, бугарски, италијански. Сум го гледала и

пред публика во Копенхаген или во Марсеј. Во *Баханалии* по текст на Горан Стефановски и во режија на Бранко Брезовец во Копенхаген играше и на македонски, и на турски и на англиски јазик. Во Марсеј, на премиерата на *P. P. P.* по текст на Јордан Плевнеш и во режија на Мехмет Улусој, играше на турски, македонски и на француски јазик.

Во огромниот и разновиден актерски опус на Салко, актерот кој со чудесна леснотија влегува од лик во лик, од медиум во медиум, од еден во друг јазик, од комедија во трагедија, во претстави за деца во филмски и телевизиски ликови, во независни продукции и копродукции, секогаш привлекува и восхитува неговата непресушна љубов и инспирација да биде длабоко нурнат во височината на она што го осмислува, учи, креира, игра.

Во животот и во уметноста непрекинато барајќи ги разликите меѓу минатото, сегашноста и иднината, Салко сите ги спојува и ги раздвојува. Ништо не потценува, не занемарува. Памети и враќа со љубов и грижа. Искрено и со посветеност. Премостува растојанија, гостува и игра пред најразлична публика. Се трансформира и прилагодува на новиот израз, бара нови форми. Успева. Задоволен е. И кога му било најтешко, не се жалел. Само најтажен му е начинот на кој административно без најава, бес домаќински ред, замина од својот Турски театар. Не затоа што ги исполни годините на работа па сакаше уште малку да остане или да му се прогледа низ прсти. Беше повреден од начинот, од забраната која ја дал тогашниот директор (2006/2007) дека веќе не смее да доаѓа во театарот, му истекол рокот, го одјавил од списокот на вработени...

Секогаш со посветеност и подготвеност создава/гради атмосфера, партнерска игра, им помага на другите и си помага себеси во потрагата на карактерот, ликот и времето во кое тој се игра. Во играта внесува емоции, по сцената се движи брзо, го сака театарот кој од актерот бара голема кондиција и спретност за детаљот и гро планот. Постојано е тука некаде – во жижата на професијата која ја живее на оцената, во гримиорната, во бифето, дома, пред камерата. Сериозен е во работата и весел, драг и искрен пријател во дружбата. Уметноста му е живот, животот му е уметност.

Заплет

Заплет (интрига) е збир на дејствија кои го обликуваат јазолот/средиштето на драмското дејствие (роман или филм). Потекнува од латинскиот збор *intricare*, да се замрси, израз од кој се развил *intrigo* во италијанскиот. Заплет е и детално/суптилно прикажан развој на фабулата, преплетување и низа од судири, заплети и средства кои ликовите се обидуваат да ги совладаат. Во заплетот, ако се поврзуваат настаните, гледачот може да најде некоја причина за задоволство. Се наоѓа во темата што се поставува, за што се говори. Сфаќањето на заплетот и на темата е поврзано и со вон театарски или книжевни ситуации. Заплетот што се поврзува со насловот е со симболично значење. Недостасува прецизност. Толкувачи се двајца актери, или актерка и актер, што не е редок случај. Има и *драматика*, односно драматизам, напнатост, конфликт како основен поттикнувач на дејствието кое на сцената го живеат актерите, а во животот, оној вон сцената, имаат свои дискурси во кои ја артикулираат вистината. Особено оние на кои, од разноразни причини, долго им трае сонот за својата шанса на сцената, во театарот. Учеле, вежбале, читале, полагале, дипломирале и останале да ја чекаат својата шанса, своето вработување во некоја од театарските куќи... Еве една приказна со заплет, за двајца што го чекаат своето време, за двајца емигранти во сопствената земја.

Медиокритетите се најголемото чудо на овој свет, му раскажува Марика на својот брат Јованче. Марика го нема заборавено она што им се случи на неа и на брат ѝ додека беа деца.¹

Медиокритетите се чудо, си траат по свое, продолжува Марика која со Јованче го имаат денот, седмицата, месецот, годината, векот на свое располагање. Макеата е одамна замината, остарениот татко од малата пензија се грижи за нив, возрасни се, завршиле високи школи – академии... Се чувствуваат глупаво. Ама ете – едно чудо од медиокритети живеат за себе и за медиокритетчињата околу нив.

¹Кога макеата го натера татко им да ги одведе в шума за да ги изедат шумските сверки, по пат ги најде вештицата, ги намами кај неа, ги затвори во еден кафез, се разбира тие ја надитрија и се вратија дома... Марика ја памети и приказната за Црвенкапа и она што волкот им го направи на неа и на баба ѝ. Оној волк што прво ја проголта бабата, па потоа и Црвенкапа. Ама, нели намина во куќичката добриот ловџија, го виде во постелата на бабата лошиот волк со надуениот стомак, му го распори и од него двете излегоа живи и здрави. Волкот со полн стомак со камења заврши во сметот на стариот бунар. Приказните *Јованче и Марика* (многу попозната како *Ивица и Марица*) и *Црвенкапа* се од браќата Грим.

Има мигови кога човек се чувствува како глупак. Тоа може да биде резултат на трајното убедување дека тој би можел да биде Ајнштајнов следбеник, дека има добра промена околу него, а на крајот, неговата мисла застанува. И се чувствува глупаво..., констатира Јиржи Менцл во еден свој текст со наслов *Има моменти кога човек се чувствува како глупак*. (Јиржи Менцл во *Вера и скепса* (2000, Штип, Центар за културна иницијатива, стр.53), *Глупавото* чувство го сместува меѓу питачите, оние што секојдневно ги гледаме на улиците и местата каде што има минувачи, а и пред вратата – откако свончето ќе ни засвони – отвораме и прво гледаме подадена рака. Не можам да ги гледам тие жални дланки и чувствувам срам пред тие луѓе, инаку здрави, кои живеат без работа, сиромашно. Се срамам пред нив поради својата беспомошност, иако сè почесто мислам дека и тоа е професија.

Не ми е јасно дали и колку медиокритетите вистински веруваат во себе и во она што го прават, ја прифаќа Јованче скепсата на Марика, иста и којзнае која по ред. Како да им дошепнам дека кога времето ќе се пропере, од нив не ќе остане ништо...

Јованче ја повторува приказната за „нова одлична претстава, за многу публика, многу гостувања, награди“, иако знае дека приказна не се продава – само се раскажува, ама прво треба да се обмисли чесно и со визија. Тврди дека еден ден оние кои Марика ги именува како медиокритети ќе ги нема дури и во антикварниците, а вистинските приказни ќе ги има сè повеќе зашто времето е најдобар чистач на безвредното.

Чекај, го прекинува Марика, сакам да ти кажам: тие сатисфакцијата ја имаат сега и во себе. Измешана е со смрдеата што се шири од спотнатите дланки со кои ги потупнуваат по рамо оние кои се секогаш тука – околу нив. Дланките им се валкани зашто и порано некого исто потупнувале по рамо. Времето е пари, па не стигнале да се замијат. Потупнувачите од потупнување се свиткале во вратот – и во кичмата, – па никако да им го видам ликот. Станале луѓе без лица. Како и оние првите – и тие се исти – луѓе без лица. Смуртени се зашто така им кажало огледалото: за да личат посериозно, позамислено, позабрзано, позабрефтано кон целите и задачи (во поинакви времиња таквите се викаат воени профитери), мора пред светот да играат загриженост, премореност од работа и решавање на проблемите за „нашата посветла иднина“. Им се допаѓа ли кога ќе си го видат ликот во своето домашно или било кое огледало на кое налетуваат попатно? Се огледуваат во разни огледала, ама прашање е дали знаат дека огледалото може и да излаже, и *не треба да му се лутиме ако ликот во него не ни се допаѓа*, пишува. меѓу другото, Николај Васиљевич Гогољ во драмата *Ревизор*.

Значи, заедно станале луѓе без лица. Оние со лепливите раце постојано лигаво се насмевнуваат, ги гледаат поднаведнато и одоздола безлицата со споени веѓи од кои само сиркаат некаде/никаде нивните очи. Од личните думања ги заборавиле и насмевките и не гледаат никаде подалеку од својата моќ. Луѓе ли се или ми се гледаат глумци – заклучува Јованче.

Испровоцираната Марика продолжува: сè треба да се каже. Не ме плаши да го кажам и да го правам она што сум го кажувала и правела и пред тие да станат луѓе без лица, со споени веѓи, смуртени ликови и надуени стомаци, како оној на

волкот од приказната за Црвенкапа. Ќе помине и во нивниот двор ловцијата кој ги спаси Црвенкапа и баба ѝ. И, знаеш...

Ја прекинува Јованче: комично е кога не им ја гледам ниту ориентацијата ниту идејата, иако тие мислат дека ги имаат и „се борат за нив“. Раскажуваат дека џебовите им биле полни со апчиња, оние во разни бои – за смирување. Помалку да ги боли глава! Итањето кон идејата им е јалова работа – никако да научат дека идејата е и состојба. Сè едно дали е таа левичарска или десничарска, иста е: левичарите не стареат, десничарите се остарени левичари.

Знаеш ли дека кога ги возат и тогаш немаат отворени очи, го прекинува Марика. Се плашат макар за миг да не им влета в очи безидејното време. Поинаку е кога се правиш дека не гледаш, а слушаш со ширум отворени уши. Второто и не мора да го прават зашто секогаш си имаат за ситни пари купени доушници кои ем сè чуле, ем сè знаат, ем плакнејќи си ги устите со туѓи приказни им ја полнат празната душа на луѓето без лица и се расфрлаат со комплименти за нивната неизмерна убавина и умност. Бљак! Од густата шума не гледаат дрво, во темниот тунел само се прават дека го знаат излезот...

Марика не запира. Вади една од своите тетратки во кои во средношколски денови си запишувала мисли од лектирите и другите книги што ги читала... Иако одамна запишувала од љубопитство, сега и се добредојдени. Секогаш кога глобално размислува за човекот, за човечноста, за големината на својата и за туѓата љубов, за љубомората и за опасностите што демнат од неа, запира и ги превртува тие тетратки во кои ја бара, меѓу другото, љубовта... Чита: Човек што не сака не е способен да ја почувствува големината на туѓата љубов, ниту силата на љубомората, ниту опасноста што се крие во неа. (Андриќ, Иво, *Мостот на Дрина*, стр. 348, 1966, Култура, Скопје)

Јованче секогаш е првиот кој ги прекинува долгите и на иста тема разговори. Ја дофаќа малата и единствена книга што како студенти ја купија на Саемот на книгата на чија корица се две човечиња (Туцко и Муцко) и две глувчиња (Душкало и Брзи), со наслов *Кој го здипли моето сирење*, од д-р Џонсон, бестселер во 2004 година, со поднаслов *Чуден начин да се справите со промените во животот*. Ја отвора најзабената страница во книгата и чита на глас:

ПРОМЕНИТЕ СЕ СЛУЧУВААТ
Некој постојано го тргнува сирењето
ПРЕДВИДИ ГИ ПРОМЕНИТЕ
Подготви се за исчезнување на сирењето
ПОСМАТРАЈ ГИ ПРОМЕНИТЕ
Често мирисај го сирењето за да знаеш кога ќе
се збајати
БРГУ ПРИСПОСОБУВАЈ СЕ НА
ПРОМЕНИТЕ
Колку побргу ќе го преболиш Старото Сирење
побрзо ќе уживаш во Новото.
ПРОМЕНИ СЕ
Оди по Сирењето

УЖИВАЈ ВО ПРОМЕНИТЕ!

Уживај во авантурата и во вкусот на Новото
Сирење!

БИДИ ПОДГОТВЕН ДА СЕ ПРОМЕНИШ
БРГУ И ДА УЖИВАШ ВО ТОА

Сирењето постојано исчезнува.

Кога застанува да земе здив и да види колку Марика го следи, Јованче погласно од вообичаено, вика: знаеш ли ти дека д-р Џонсон ја започнува книгата со глава *Заткулисна приказна*, а за книгата е напишано и ова: „ја отвора вратата на иднината“, „оваа прекрасна книга е драгоценa работа за кое било лице или група која ќе реши да ги примени научените лекции“, „прекрасните ликови и јазикот на д-р Џонсон ни даваат фундаментално смислен и незаборавен начин на излегување на крај со промените“... Еве ти ја 5.та страна од истата книга на д-р Џонсон со два цитата низ кои се развива приказната за човечињата и за глумците. Читај ги пак, и вели подзаспаниот Јованче на Марика. Можеш да ги научиш и наизус, ќе ти се најдат, верувај ми. Подобро е сега отколку еден ден да ги бараш во некоја библиотека или антикварница. Ќе ти требаат денови и денови, ама ќе ги има.

И најдобрите планови
на глумците и на луѓето
често се изјаловуваат

Роберт Барнс
(1759-1796)

И ова:

Животот не е широк, рамен тунел без
пречки низ кој патуваме непречено, туку е
лабиринт преполн со патеки, низ кои
мора да се пробиваме, загубени и збунети,
секој момент соочени со ќор-сокак.
Но ако имаме верба, вратата секогаш ќе се
отвора пред нас – иако не онаа што сме ја
замислиле, туку онаа што ќе биде
најдобра за нас.

Кронин
(1896-1981)

p.s. Во приказнава имињата се позајмени, настаните се случуваат меѓу двајца актери кои подолго време ја чекаат својата шанса – своето место во театар во кој тие ќе играат на сцената која „им значи живот“, а одговорните долгорочно ќе го осмислуваат репертоарот и местото на актерот во него. Го препознава дискурсот во кој има заплет, конфликт со себе и со околината. животот *под разно*, а релацијата брат-сестра е „братство/сестринството“ во кое здружно се многумина наши млади актери.

Свезда

Свезда (aster, грчки) е небеско тело кое се движи со огромна брзина, со голема светлина и топлина. Колку пати и колку деца на светот, особено во летните ноќи ја барале/сме ја барале/ја бараат својата свезда, се радуваат кога свездата паѓа од небото – понесени од верувањата дека ако видиш како паѓа свезда, ќе ти се исполни желбата! Star на англиски значи исто свезда како небеско тело, а во фигуративна смисла е театарска, филмска, фудбалска, естрадна свезда. Некој може и да е роден под среќна свезда.

Кога ќе се каже свезда во театарот, во транзитивна смисла, се мисли на актер кој игра главни улоги со огромна предаденост и професионалност, оној што публиката го препознава и го обожува, расте и, се разбира не паѓа. Не сум единствена која во македонското „театарско небо“ имам своја свезда – препознавам актерска свезда.

Никола Ристановски деценија и половина е една од доминантните фигури на македонската театарска сцена. Тој е мојата актерска свезда. По неколкуте први одиграни лика, во неговите први претстави, толкувајќи ги во нив носечките ликови и потоа развивајќи се во уметник со голема дарба и разнообразен високо вреднуван репертоар, не само што го привлече вниманието на театарот и на публиката, туку стана миленик и *свезда* во театарскиот простор во Македонија и на Балканот. Сведоштво се неговите ликови, работата со режисерите, публиката која го обожува на која и да е сцена, по завршувањето на претставата задолжително го извикува неговото име. Ги прибира, со својата светлина од сцената, и разните домашни и меѓународни жирија на кои им е многу лесно кога треба да се решат кому да му ја доделат наградата за актерска игра – ако на пописот им е и Никола Ристановски – наградата му се доделува нему. На пример, само во последниве четири/пет години доби дури повеќе од меѓународен карактер.

Си ги носи со и во себе сите елементи на свезда: ако сака се согласува да биде гостин во некоја телевизиска ток шоу емисија, ако сака ќе даде интервју за медиумите кои по правило го сакаат и почитуваат, секогаш кога на улица или во кафеуле ќе го препознаат, отпоздравува, дели автограми на програмче од претставата, на билетот за претставата, на обично ливче... Со широка насмевка, со култура во однесувањето и шармантно прифаќање на славата на свезда, со малку извежбана ноншалантност, се заблагодарува, ислушува, почитува. Секој што ќе му ја искаже својата љубов како кон свезда, ја возвраќа со доза на збунетост и нешто набрзина промрморено како благодарност.

Нервозен е само кога го нема на сцената, во новата поделба. И тој е од оние што признава само добар и лош театар, добар и лош режисер, добра и лоша претстава, добар и лош актер..

Никола Ристановски (1969, Катовице, Чешка, родителите му се деца-бегалци од Егејска Македонија) дипломира актерска игра на Факултетот за драмски уметности во Скопје во 1993 година и од 1994 година е актер/глумец во Македонскиот народен театар во Скопје. Паралелно со работата во матичниот театар, игра и на други сцени во Македонија, во независни проекти и во театри вон Македонија. Свезда е и за публиката во Белград, во Загреб, во Подгорица, во Сараево, во Љубљана, за публиката што го видела на гостувања со претстави во Софија, во Бон, во Виена, во Париз, Копенхаген, Стокхолм, Осло, Рим, Удине, Москва ...

На театарска сцена дебитира во 1992 година како студент по актерска игра, во претставата на Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ во Велес кога го одигра ликот на Џинот во *Џинот и седумте џуџиња*, според текстот на Дејан Дуковски во режија на Александар Поповски. Со таа претстава тие, практично, и почнаа да светат како ѕвезди, најнапред сите тројца на македонското театарско небо, а потоа секој сам на светското театарско небо.

Интересен, и прилог кон тезата дека „ништо не е случајно“, е и овој податок: сите тројца се родени во 1969 година. Којзнае што се случувало на небото кога се родиле тројцата во истата календарска година, кога во 1992 година го создаваа својот прв заеднички проект, продолжија да работат заедно на релацијата автор – режисер – актер во претставите што потоа ги создадоа: *Маме му ебам кој прв почна* и *Балканот не е мртов*, но и во оние во кои беа сами Дуковски и Поповски, или оние во кои се заедно Поповски и Ристановски. Поткрепа за работата меѓу Ацо и Никола, се и претставите *Диво месо* (по текст на Горан Стефановски) и *Дон Жуан* (по текст на Молиер). Никола и како Димитрија и како Дон Жуан е голема ѕвезда на театарското небо

Низ уште неколку други претстави, не по текстови на Дуковски и не во режија на Поповски, Ристановски се разви во комплексна личност која реализира моќни креации, речиси без исклучок главни ликови, на домашната и на пошироката сцена во регионот. Низ нив постојано се препознава и надоградува стилот/начинот на неговата игра: ликот да се постави низ неговата внатрешна и надворешна структура, да се соочи со неговите карактерни особини, да се владее максимално со него, да се развива низ суштината на приказната која треба да се раскаже од сцената, без разлика дали ликот и припаѓа на домашната или на светската драматургија.

Во селективната театрографија на Ристановски (по Џинот) се ликовите: Гоце Делчев (*Женски прилог за ноќта*, 1993), Полиник (*Антигона*, 1993), Управникот (*Бунт во домот за старци*, 1994), Ноздрјов (*Мртви души*, 1994), Родион Романович Раскољников (*Злосторство и казна*, 1994), Андреа (*Буре барут*, 1994), Болен Дојчин (*Лепа Ангелина*, 1995), Пентеј (*Баханалии*, 1996), Леоне Глембај (*Глембаеви*, 1996), Доктор Фалус, Лулу и Шејтанот (*Маме му ебам кој прв почна*, 1997), Лопахин Ермолај Алексеевич (*Вишновата градина*, 1997); Жан (*Носорог*, 1999), Ден (*Поблиску*, 1999), Николај Ставрогин (*Демони*, 2001); Димитрија (*Диво месо*, 2001), Осман бег (*Балканот не е мртов*, 2001), Керим ага (*Магдо љубов моја*, 2003), Григ (*Нигде никого немам*, 2003), Вершињин (*Три сестри*, 2004), Пинтеровиќ (*Хасанагиница*, 2004), Дон Жуан (*Дон Жуан*, 2005),

Човекот (*Близок град*, 2006), Алекса Жуњиќ (*Сомнително лице*, 2007)... Ликовиве, освен на сцената на МНТ, му се одиграни во Драмскиот театар во Скопје, во Народниот театар во Битола, во Народниот театар во Куманово, во копродукции на Младинскиот културен центар во Скопје и во Црногорското народното позориште во Подгорица – во *Малограѓани*, 2003, *Лажниот цар Шчепан Мали*, 2004, споменатиот Грит во *Нигде никого немам*, како копродукција на ЦНП во Подгорица, Македонскиот народен театар во Скопје и Српското народно позориште во Нови Сад. Најнов и најголем успех му е ликот на , во претставите на сцените во Белград каде му е и најновата Ахмет Нурудин во *Дервиш и смрт* во Народното позориште во Белград, во режија на Егон Савин (2008) за која доби десет (10) награди, што е единствен случај во македонското, во српското а веројатно и поширокото (па и светско) театарско милје. Играл и во три играни филма: *Светло сино* (1993), *Збогум на дваесеттиот век* (1998) и *Преку езерото* (1998).

Иако на сцената е малку повеќе од деценија и половина, Никола е добитник на домашни и меѓународни награди: наградата Златна маска на „Вечер“ за Раскољников во *Злосторство и казна* (Охрид, 1994) и за истиот лик на ревијата „Екран“ за најдобро актерско остварување (Скопје, 1994); четири награди „Војдан Чернодрински“ за најдобро актерско остварување на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во Прилеп – за Управникот во *Бунт во домот за старци* (1994), за Доктор Фалус, Лулу и Шејтан во *Маме му ебам кој прв почна* (1997), за Лопахин во *Вишиновата градина* (1998); за ликот на Грит во *Нигде никого немам* доби награда на градот Подгорица за најдобар лик во 2003 година, награда за колективна игра (заедно со Варја Ѓуриќ и Борис Исаковиќ) на Театарскиот фестивал во Ужице, Србија (2004), и две награди на Меѓународниот фестивал на мали сцени во Риека, Хрватска (2005) – за најдобро актерско остварување и *Медитеран* на весникот „Нови лист“, наградата Златен ловоров венец на Интернационалниот театарски фестивал МЕСС за ликовите на Дон Жуан и за Грит (Сараево, 2006).

Приказната пак за најнаградениот лик на Никола, неговиот Ахмет Нурудин во *Дервиш и смрт*, за која веќе реков, барем засега е единствена, е дека во 2009 година ги доби „само“ овие 10 награди што се „собрани“ дополнително и само за ова издание на книгата ***Под разно*** (ПРОЕКТ РАСТКО - МАКЕДОНИЈА): Актер на вечерта (на 05.04.) го прогласи публиката на фестивалот „Миливоје Живановиќ“ во Пожаревац; жирито на истиот фестивал му ја додели наградата за актерска бравура (на 05.04.); награда за најдобра улога на фестивалот „Јоаким Вујиќ“ во Крагуевац (17.05.); награда за најдобро актерско остварување на Меѓународниот фестивал во Зеница (04.06.); Стериина награда за најдобар лик на Стерииното позорје во Нови Сад (05.06.); награда за најдобра улога на Меѓународниот фестивал „Петар Кочиќ“ во Бања Лука (07.06.); „Зоранов брк“ (13.10.) и наградата „Зоран Радмиловиќ“ за најдобар актер на фестивалот во Заечар (19.10.); годишна награда на Народното позориште во Белград за најдобро уметничко остварување (22.11.) и наградата „Раша Плаовиќ“ за најдобро остварување на српските сцени во 2009 година. Многу, нели.

Никола Ристановски е актер/свезда со опус од триесеттина лика. Во секој свој лик и во секоја претстава е столбот/врвот на толкувањето на идејата и на играта. Речиси преку сите одиграни ликови Никола е покренувач на дејствието, центар на претставата околу која се создаваат и останатите ликови и целата сценска приказна. Има и уште еден мошне значаен момент во претставите во кои игра тој: тие се долговечни и хит претстави. На пример: Андреа во *Буре барут* го игра петнаесет години, Леоне во *Глембаеви* дванаесет сезони, трите лика во *Маме му ебам кој прв почна* една деценија, во Драмскиот театар Ден во *Поблиску* го игра девет години, а на истата сцена Димитрија од *Диво месо* „живее“ осум години. И Грит во *Нигде никого немам*, иако станува збор за претстава во која се тројца актери од три балкански држави, се игра пет години. И сите овие претстави, заедно со *Дон Жуан* во Драмски, имаат мошне богата фестивалска биографија – ги видела публика во балкански и во европски земји.

Со умешноста да понира во секој лик на свој начин, да соработува речиси до перфекција со режисерот, да го истражува ликот поодделно и во секој од него да го задржи и своето во него, со сето тоа заедно во само еден Никола, си имаме и една актерска звезда. Најсакана, најпочитувана, најнаградувана, најелитна на сцената и во односот со околината. Јас барем не сум слушнала афера околу него! Освен пофалби и неговото, понекогаш затворено, растреперено срца за тоа каде тоне македонскиот театар, македонското глумиште, зошто за него нема повеќе и почесто место во репертоарот. Ама и среќен е што не мора да игра во штогоде.

Во актерската кариера на мојата/твојата/нашата звезда Никола Ристановски не стои квантитет туку квалитет. Речиси е бескомпромисен во одбирот/согласноста во што ќе игра. Токму ова, понатаму, му го дозволува во поширок театарски и културен контекст да биде третиран како национален театарски репрезент. Иако е дел од крајно маргинализираната театарска уметност, и маргинализираниот статус на театарскиот уметник, Ристановски во своето опстојување на сцената постојано внесува и доза на верба дека, сепак, трудот, посветеноста и вистинските вредности се важни, наспроти општата депресивната ситуација во театарот.

Типично за некој што си го имаме како звезда.

Тврди дека го одржува духот што, практично, ја одржува виталноста на театарот и на културата во Македонија. Постојано патува од дестинација до дестинација, од матичната сцена до сцената на која игра како гостин, а го третираат како домашен и како звезда, или до некоја фестивалска сцена, зашто токму претставите во кои тој игра секогаш имаат богата биографија – ги има во селекциите на разните меѓународни фестивалски сцени или гостувања.

Во создавањето и толкувањето на ликот во новата претстава, Ристановски спроведува своја индивидуална борба и своја констатација дека ниту еден театар не е подобар од животот. Затоа во создавањето на ликот тргнува од својата љубов, искреноста и посветеноста, од анализата која ќе му биде клуч во отворањето на ликот по мерка на неговиот однос кон животот и кон вистината за него. Реализираните ликови ги развива и во текот на изведбите. Тие растат до степен до кој ја формираат крајната димензијата: живот на човек кој, поставен

во светот денес, мора кон истиот живот, без разлика на неговата тежина, среќа, несреќа, љубов или страдање, да има и доза на иронија, на лежерност и потсмев што ќе му овозможи на актерот и на гледачот низ ликот да препознаат и дел од својата стварност.

Ристановски инсистира и на формулацијата „игривост“ на сцената. Неговите ликови се одговорни и неодговорни личности, слаби или јаки, лицемерни или карактери од времето што го живее самиот актер. Сето тоа одиграно на сцената, низ пристапот на Ристановски, се сведува и на најважната вертикала на неговото креирање/доживеаност, а тоа е неговата посветеност на играта низ чие создавање/постоење на театарскиот лик, и на театар како најжива уметност, ја бара својата слобода. И никогаш, ама никогаш, ниту себеси, ниту професијата, ниту слободата не ги ставил *под разно*.

Типично за некој што го имаш за ѕвезда.

Трагајќи по личниот максимум на сцената, Ристановски преку својот став на сериозно поставени вредносни врвови, на претставата во која игра (без разлика на големината на останатиот актерски ансамбл) на минициозен начин го подига нивото на изведбата. Се случува, во малкуте промашени/лоши претстави во кои бил дел од актерската екипа, неговиот лик, сепак, да се издвојува. Па затоа и во недоречениот концепт на некоја од претставите во кои играл, тој со својата појава и со својот главно за гледачот лежерен начин на игра, со менувањето на гласот, со гестикациите или начинот на одење, седење или мирување, е впечатлив и заводлив.

Во однос на партнерската поставеност користи систем зад кој стои тој самиот, зависно од концептот со кој решава да му се обраќа на гледачот преку својот лик. Умее да биде одличен партнер кој се бори за колективниот и единствен концепт на играта. Но, знае и да се одвои од ансамблот, да инсистира на лежерност која ја поставува пред себе и пред публиката, а сите други на сцената да ги стави во функција на својата игра и својот лик, а сепак да остане свесен дека не би го постигнал тој степен на разиграност доколку на сцената не би ги имал другите колеги.

Таа особина на актер/ѕвезда кој владее со сцената, но и на актер кој го почитува партнерството, му овозможува најмалку два елемента кои се дел од неговата вкупна актерска фигура. Првиот е фактот дека уште како многу млад стана миленик на театарската публика и на режисерите кои тоа го препознаваа и сметаа на неговиот голем влог во претставата, на сигурна и дисциплинирана работа, на резултат во кој ќе се препознаваат сите елементи на неговата игра која ќе се развива и надоградува во сигурен вредносен систем. Вториот елемент од тие скалила по кои стигнува до конечното составување/изразување на ликот, на изградена сигурност и на прецизна точност, му дозволуваат и да одбира каде, кога и што ќе работи. Иако и тој, како и сите актери, во природата на своето постоење ја има потребата од поголем квантитет, се определи за квалитет. Тоа значи дека и одбира кога, каде и во што ќе игра, колку и како ликот ќе може да го реализира низ својата умешност на ѕвезда која постојано и љубопитно работи според свои принципи и своја морална одговорност.

Одговорноста произлегува и од фактот дека неговиот талент, посветеност, опус на театарска ѕвезда, се и во долговечноста на претставите во кои се вградени неговата енергија и психолошка подготвеност да ги бара и најситните детали на ликот во сопствениот индивидуализам и работливост. Уште од самиот почеток на создавањето на својата професионална кариера почна и продолжи да го досоздава својот дел во целината преку која се формира, опстојува и учествува на најголемите македонски театарски успеси.

Никола е ѕвезда која светна со огромна брзина, трае со голема светлина и топлина.

Идентификација

Идентификација е процес на залажување/внесување (илузии) на гледачот кој се замислува себеси на местото на ликот што се игра, радоста од него или со/од изведувачот кој е наполно „стопен“ со ликот што го игра. Појавата на поистоветување со актерот/играчот длабоко е вкоренето во несвесното. Со оглед на тоа што не постои научна теорија за емоциите која би ја разложила моќта на таа рецепција за идентификација и интеракција со јунакот од сцената, сосема е јасно дека визуелизацијата игра голема улога. Уште повеќе ако на сцената е уметник кој умее/знае/сака да му се допадне на гледачот. И ако тој уметник најмногу на светот ја сака својата работа на сцената. Играта од уметникот бара визуелизација која ја премостува рампата меѓу сцената и салонот. Важна е играта! Молиер на своите идни читатели им напомнува: „Комедиите се напишани само за да се играат, а читањето им го препорачувам само на оние кои низ тој чин можат да ги насетат сите елементи на театарската игра (*Напомена за читателите, L'Amur médecin*)

Екрем Хусеин е балетски играч. На сцената е и голем актер кој од своите речиси првите чекори на „штиците“ кои нему и буквално живот му значат, сака да и се допаѓа на публиката. Да ја заведува, да и создава илузии преку кои ја внесува во светот што тој го игра. Вообичаено е таков, заводлив, насмеан, свој, во идентификација да се „стопува“ со ликот што го танцува, без разлика дали е тој од бајките, од игрите, од танците што ги идентификува низ својата рецепција за елементите на играта, визуелноста, темпераментот, живоста што ја носи со и во себе. Сака публиката да се идентификува со неговите ликови, да го внесе гледачот во илузијата/волшебството на сцената. Тој е и голем актер. И човек кој ја сака сцената/балетот и сака да го сакаат. Како што тој сака да се идентификува со ликот што го танцува, така и својата љубов ја пренесува на гледачот од/до кој Екрем има и свое барање: и гледачот да „влезе“ во тој процес на идентификација во кој, само на таков начин, им е удобно и на оној на сцената и на оној во гледалиштето.

Екрем Хусеин е и исклучок, раритет во и на македонската и во и на балканската балетска сцена. За да се потврди неговата исклучителност, се трага и пошироко: кој уште на 65 годишна возраст бил или е активен балетски играч! Исклучокот се истражува и Екрем може да влезе и во Гинисовата книга на рекорди. На балетската уметност и го има посветено сиот свој живот, љубовта, енергијата и умењето. Решил, и нема намера да отстапи ни пред човековата биологија. Неа ја става *под разно*.

На балетската сцена е повеќе од педесет години. Своите пет децении на сцената Екрем ги одбележа на сцена (10 февруари 2008 година, во Македонската Опера

и Балет), со публика, и со трите лика од сценското дело подготвено токму за тој исклучителен настан – маж, жена и лебед, во двете изведби на *Црвениот лебед*, соло перформанс во кореографија на Искра Шукарова. Во текот на изведбата/играта, по долгиот френетичен аплауз на публиката која безрезервно го имаше чувството на идентификација со радоста на Екрем што е со и пред неа, од сцената на велосипед си замина преку гледалиштето. Заведување и идентификација!

Балетскиот играч, танчерот, кореографот, човекот кој никогаш не ја симнува насмевката од своето лице, е оној истиот (за пријателите) Еки кој постојано околу себе шири радост. Не се дели ниту од сцената ниту од пријателите кои постојано му се множат, ниту од велосипедот на кој по улиците на Скопје со години ги завршува сите потреби, стигнува таму каде што наумил и онаму каде што го чекаат и оние со кои тој сака да ја подели радоста од животот и од професијата. Од Екрем постојано зрачат енергијата, талентот и предаденоста на ликовите во балетите што ги остварил, сеедно дали биле поголеми или помали.

Вештината со која се нурнал во височините на балетот на кој му припаѓа „од глава до петици“, е и во најдлабоките чувства на балетското мајсторство. И во насмевката и во приказната за себе во танцот, за ентузијазмот што не го напушта. Сосема јасно дека ниту сакал а ниту сака, ниту можел а ниту може да рече: е, доста е. Напротив: којзнае од кога вели, се разбира кога не е на сцената и кога со пријателите насмевнат, темпераментно и редовно *под разно* повторува дека сака животот да му заврши на сцената и низ широката насмевка вели „да си умрам на сцената“.

Извонредната техничка база и актерска дарба што Екрем ги негува од првите чекори на сцената, во деновите, вечерите, месеците, годините и децениите, само се доусовршувале. До ниво што денес ни го поставува прашањето: па како е тоа можно! Научивме: Екрем, и сè е можно! Да танцува на сцена со партнери кои се двојно, тројно помлади од него, секојдневно да вежба, прв да дојде на пробата и последен да замине. Така е откако е со/во балетот, на сцената.

Роден е во центарот на Скопје (1943) во муслиманско (турско) семејство кое рано останало без сопругот и таткото. Се живеело скромно и далеку од уметноста. Екрем професијата го „повлекла“ случајно. Во театарот, оној за кој се раскажуваат многу приказни и сценски судбини, што во Скопје бил изграден од Бранислав Нушиќ на левата страна на Вардар (предаден во употреба 1927 година, урнат по земјотресот во 1963 и сега се обновува), Екрем отишол со својот другар од соседството (Хазарус Сурмејан, кој исто така стана балетски играч, а чиј татко е тенорот Артур Сурмејан). Го фасцинирале магијата на сцената, големата и тешка завеса од црвен плиш и салонот во иста боја и од ист црвен плиш, публиката, уметниците, аплаузот. Следувале денови во кои ја убедувал својата мајка (учествувале и други) дека и од уметност ќе може да живее домаќински и убаво. Успеал!

Набргу успеал и да се запише во Средното балетското-уметничко училиште. Го завршил. Станал и член на тогашниот балетски ансамбл на Македонскиот народен театар. Останал, како што наумил – во него засекогаш. Ама, и постојано и упорно секојдневно се доградувал, да се радува на професијата, на

идентификацијата кај публиката и на својата идентификација со ликовите. Успеа и уредно да ја заработи пензијата...

Она во што Еки „не успеа“ е што не си замина од сцената. Продолжи да игра со истата насмевка, љубов и енергија.

Танцувал или танцува во делата на светската класика, во современи дела од светските и македонските балетски и музички творби и кореографии, танцува на музика од евергрини и фолклорни мотиви. Танцува, се радува и на играта и на животот. Родриго или Петрушка, Маркуцио или Петар Пан, везир или арлекин, маж, жена, лебед, принц или питајч, воин или нежен љубовник... ги одиграл во соло партии или групни сцени. Секогаш со својата танцова апаратура игра/глуми ликови кои се паметат. По животот што им го вдахнал, по радоста со која ги откривал нивните сложени дилеми, по радоста или тагата на профилите на зададените. карактери. Се менувале или менуваат генерациите, а Екрем останува да танцува со извонредна техника, со емоции, умеење, љубопитство, актерска дарба. Да бара и да добива од публиката идентификација со него и со она што го игра.

Одамна никој не го прашува од каде му е енергијата. Ја има, ја негува, ја дарува, исто како љубовта што ја има за сцената и за сите што му се восхитуваме. Во тој чудесен и невообичаено долг занес, со љубов ја прегрнува и љубовта на оние што го гледаат, сакаат, на кои по пат им се насмевнува и им испраќа бакнеж, итајќи кон сцената, гардеробата или вежбалната. На 65 години и по пет децении на сцена, Еки е радосен, задоволен, отворен за нова балетска или танчерска авантура по која, откако ќе излезе, нели – ќе бара нова...

Јалта

Јалта на Крим за Чехов е неговиот „јужен топол Сибир“. Адресата е улица „Кирова“ број 112, Јалта. На дворната врата, покрај старото свонче, на гравирани метална плочка, пишува Антон Павлович Чехов. Понастрана е поставена табла на која читаш дека е тоа спомен музеј. Во домот на Јалта и кај неговиот вечен дом на Новодевичјите гробишта во Москва, Чехов речиси никогаш не е сам. На двете места постојано има нови и нови дојденци, почитувачи на неговото дело, љубопитници, секој со својата почит кон него и со својата приказна за него: со неговите ликови во кои секој во некој се препознава.

Антон Павлович Чехов, големиот руски писател, драмски автор, новелист, раскажувач, својот дом во Јалта си го именувал како свој „јужен топол сибир“. Во тој негов дом бев кон крајот на јуни 1991 година. По долго патување и „по руски“: во Москва од Скопје бев дојдена со воз, од Москва до Одеса со воз, и од Одеса до Јалта со голем луксузен брод. Во домот на Чехов на улицата „Кирова“ број 112, во центарот на Јалта, чинам со најубав поглед кон морската шир околу Крим., „видов“, доживеав за себе и дел од она што се чита од неговите дела... Бев кај Чехов со Чехов, во куќата од 19. век, со големина од стотина квадрати метри. Молчешкум разгледував и загледував во просторот. Подоцна, во дворот што, всушност е вишнова градина во која има и разнобојните олеандри и други цвеќиња, гледав во синото небо и уште посиното море, ја почувствував тишината од драмите на Чехов, кој дури години по смртта бил признат/почитуван, истражуван и докажуван како голем творец.

Ги видов првите примероци од драмите, расказите, книгите, многуте писма што ги добивал од пријатели и соработници, оние што и ги пишувал и ги примал од Олга, фотографии, снимени материјали на видео... Драгоцен материјал, доказите и спомените на и за Чехов, се и во доградената мала куќарка (повеќе барака, наменски депанданс) во која владее совршен музејски ред.

Откако ќе навлезеш во таа приказна „на лице место“, сфаќаш дека во амбиентот со Чехов, заедно си и со Олга, и со Марија – сестрата која Антон најмногу ја сакал и на чија иницијатива почнала и врската на Антон и Олга. Марија била и прв директор на овој дом-музејот, починала во 1957 година. Тука се и неговата мајка Евгенија (почината во 1913 година), помладиот брат Михаил (починал во 1936 година во Јалта како научен соработник во истиов дом-музеј), внукот Михаил Александрович Чехов, кој имигрирал и умира во 1936 во Беверли Хилс како познат филмски актер. Во тишината, меѓу спомените, се и руските писатели од тоа време, научници, актери, режисери ... сите оние кои биле гости во домот и во вишновата градина на Чехов во Јалта.

Блиските роднини на Чехов вечниот дом го имаат на гробиштата на Јалта. Во Националниот парк на Јалта има биста на Чехов. Биста на Чехов има и во дворот на „Кирова“ 112. На дворната врата, покрај старото свонче, на гравирани метална плочка што вообичаено се става на влезните врати на домовите/куќите, и сега пишува *Антон Павлович Чехов*. Понастрана е поставена таблата дека е *Спомен музеј – Дом на А.П. Чехов*. Гробот на Чехов е на познатите Новодевичји гробишта во Москва.

Приказната на/за Чехов веќе е со димензии на легенда во која се засидани неговата мисла, драмите, новелите, расказите, љубовната приказна со Олга, со која се венчале во мај 1901 година. Жените – мајката, сестрата, љубовниците, актерките, сопругата – секогаш имале големо место во неговиот живот. По домот на Чехов ме разведуваше Алла Василевна Ханило, научен работник во Музејот. За време на одржувањето на *Деновите на Чехов* во Јалта, во јуни 1991 година, заедно се движевме по собата за гости, работната или неговата спална соба, кујната, трпезаријата, верандата на која ги минувал деновите и вечерините со Олга (и двајцата били свесни за блиската разделба), на клупата во градината покрај глинените врчи во кои собирал дождовница со која подоцна ги полевал цвеќињата... Сè е како некогаш: дрвениот и тапациран мебел, белата постелнината, белите прекривки, книгите, витражите на прозорците, медицинските инструменти, перодршките, мастилницата, распоредот на предметите... Алла е во Музејот одамна, соработувала и со Олга и со Марија... Ми го подари и специјалното нумерирано издание на весникот посветен на *Деновите на Чехов*. Во него е и нејзиниот текст за нејзините Антон, Олга, Марија...

На Јалта Чехов ги минувал и годините на битката со болеста, ги пишувал своите најизведувани драми. Во неговиот „јужен топол Сибир“, во последните шест/седум години од неговиот живот, во него повремено престојувала и неговата последна љубов – сопруга, познатата актерка на рускиот театар Олга Леонрдовна Книпер Чехова.

Во 1898 година во Москва започнува да работи Московскиот художествен театар, познатиот МХТ, кој подоцна го добива името на Чехов. На сцената на тој театар што го формираат К. С. Станиславски, кој врз драмите на Чехов ќе го создаде „системот Станиславски“, и В. И. Немирович-Данченко, се поставени сите драми на Чехов, а во нив главните женски ликови ги игра Олга Леонардовна Книпер (09.09.1868 - 22.03.1959), подоцна Чехова, славната актерка на славниот сопруг, во 1935 година прогласена за народна и заслужна актерка на рускиот и некогашниот советски театар.

Историјата бележи дека 40 дена пред 15 јули 1904 година, значи на 3 јуни таа 1904 година, болниот Антон Павлович Чехов отпатувал кон својата последна дестинација – прочуената провинциската лековита бања Баденвајлер, во Германија. Имал 44 години. Роден е на 29 јануари (17 јануари по с. к.) во Таганрог, Русија. Со него на тоа бавно, и пак „по руски“ долго патување со воз, била и Олга. Двајцата биле свесни дека е сериозно болен. Долги години, Антон Павлович се борел со тешката белодробна болест. Починал во една од собите на бањскиот пансион на 15 јули. На Олга и требала една цела недела, седум дена, да се врати назад во Русија, пак со воз и пак бавно „по руски“. Чехов, во

посмртниот ковчег „патувал“ во вагонот/ладилник со остриги. Го погребале на гробиштата на Новодевичјиот манастир во Москва.

Фаталната за Чехов 1904 година, практично, започнала со триумфалната праизведба на неговата *Вишинова градина* на сцената на МХАТ во Москва на 17 јануари по стариот, а 29. по новиот календар – значи роденденот на авторот. По образование е лекар. Уште за време на студиите по медицина Чехов (1880 година) почнува да ги печати своите хумористични раскази, првите драмски етиди и водвиљи. Меѓу тоа време и времето кога ги пишува своите најпознати драми, е времето од втората половина од неговиот живот, и е време од речиси 24 години. Прва драма му е таканаречената *Пиеса без наслов*, која речиси две децении по неговата смрт, во 1923 година, е праизведена како *Платонов*. Во периодот од 1880/90 година создал неколку драмски етиди и водвиљи: *Лебедова песна* (1887), *Мечка* (1888), *Свадба* (1889), драмата *Иванов* (1887-89) ..., а во времето од 1895 до 1903 година (односно 1904) ги создава најпочитуваните и најизведувани драми, оние – *Галеб*, *Вујко Вања*, *Три сестри*, *Вишнарник/Вишинова градина*. Оние во кои пишува против секаков вид на духовна и општествена угнетеност, преку кои е најдлабоко во мечтите на човекот за поубав/поисполнет живот, против сеопштата граѓанска пониженост, драмски и театарски приказни со ликови во кои секој во некој се препознава.

...

На 15 јули 2004 година се навршија првите 100 години од смртта на Антон Павлович Чехов. Годината 2004, во театарскиот и литературен свет му беше посветена на Чехов. И онака поставуваните драми пак се поставуваа, се бележеше годината со нови премиери, книги, симпозиуми, разни посвети на Чехов. Започна во декември 2003 година во Париз со изведбата на *Твојата рака во мојата*. Како театарска приказна/посвета на Антон и Олга, за нивното пријателство, нивната љубовна и сопружничка врска. Писмата ги содржат нивниот копнеж на еден кон друг, заедничката страст и љубов на еден кон друг, настаните во театарот, животот, светот кој го сонуваат, живот кој истекува од Чехов. Режисер беше големиот Питер Брук, ликовите на Чехов и на Книпер ги играа големите актери Мишел Пиколи и Наташа Пари (сопруга на Брук). Сценската приказна е од 412.те писма кои Антон и Олга си ги размениле за времето додека се заедно: од 1898 до смртта на Чехов во 1904 година

Во едно писмо Антон на Олга и пишува: ... љубов моја, ти си последната страница од мојот живот... Оваа реченица подоцна станува реплика на Љубов Андреевна во *Вишиновата градина*, што првпат на сцената ја оживува токму Олга, во МХТ во Москва, пролетта 1904 година, Чехов, поради нарушеното здравје не присуствувал. Не присуствувал и на праизведбата на *Галеб*, во февруари 1899 година, Аркадија ја играла Олга, а Чехов и тогаш е во својот „јужен топол Сибир“ во Јалта.

И театарот во Македонија во 2004 година го чествуваше Чехов. На сцената на Народниот театар во Битола и на сцената на Драмски театар во Скопје се играа нови верзии на *Три сестри*. Првата во режија на Александар Поповски, а втората во режија на Димитар Станкоски. На 5 јуни, во рамките на 39. Македонски театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ (Прилеп, 2004) се одржа театролошки симпозиум на тема „Чехов и ние“. Со свои излагања на

разни теми за и од Чехов, настапија 17.мина театарции. Уште 10.мина требаше да ги достават своите текстови кои, заедно со изложените на симпозиумот, требаше да бидат објавени во зборник. Како на театарот во Македонија му тргна удолу, ниту текстовите се дооформија и доставија, ниту излезе зборникот. Сите напори пропаднаа, се изгубија... Како и други корисни и убави иницијативи, пропадна и оваа.

Драмите на Чехов се играат повеќе од 100 години. Исто толку се читаат и неговите раскази, новели. На разни сцени во светот и на сите јазици во светот. Тие се севременски, разбирливи и актуелни во секое време. Иако не било така кога Чехов го создавал својот опус, времето подоцна е „време на Чехов“. Во светската литература/драматургија, времето одамна е поделено на „време пред и време по Чехов“. Денес неговите драми се поставуваат како драми на ова време, како приказни за луѓето и времево во кое сме. Веројатно, тие ќе го имаат истото значење и во времето што доаѓа, и никогаш *под разно..*

Следна дестинација по враќањето од домот и вишновата градина на Чехов на Јалта, во мојот тогашен дом во Москва, ми беше нова посета на местото на вечниот покој на Чехов на Новодевичјите гробишта, едно од култните места на градот. Тоа утро некој веќе го беше го посетил. Зад црниот масивен синџир со кој е ограден надгробниот споменик на Чехов, веќе имаше црвени „гвоздици“ – каранфили со кои неговите почитувачи секојдневно му ја искажуваат својата почит. Тој почива окружен со тишината за која толку има пишувано, далеку од својот „јужен топол Сибир“ во Јалта. И ваму и таму е Чехов, заедно со вистината за неговото постоење и значење во тогашното, сегашново и во идното време.

И во домот на Јалта и на гробиштата во Москва, Чехов речиси никогаш не е сам. И таму и ваму постојано доаѓаат нови и пак нови но и стари и пак стари почитувачите на неговото дело. Секој со својата почит кон него и со својата приказна за него: во неговите ликови во кои секој во некој се препознава.

Костим

Костим е облека што актерот, балетскиот играч или оперски пејач ја носи за време на претставата. Всушност, штом ќе се појави на сцената облеката станува театарски костим. Костимот што во театарскиот чин стои само како знак на ликот и на неговата преобразба, долго се задоволувал со улогата на обична карактеризација, чија цел била да го облече актерот според правилата на веродостојноста на некоја општествена положба или ситуација. Денес костимот има многу поголеми претензии, и неговата функција се вклучува во целокупната работа на сценското случување. Костимот е подложен и на претерани ефекти, на поедноставување, на апстракција и на читливост. Во современата режија тој има сè поважна и поразновидна улога, станувајќи „втора кожа на актерот“. Костимограф е уметникот кој „облекувајќи“ ги актерите/ликовите, придонесува кон визуелизацијата на сценскиот чин; неопходно е да ги познава начините и стилите на облекување во различни епохи, како и технологијата на користење на различни материјали и успешно да ги примени во театарската практика.

На македонската театарска сцена, вклучувајќи ја и оперската и балетската, костимографка со долга и беспрекорна посветеност на професијата, е Елена Дончева. Таа креира костими во кои актерите, оперските пејачи или балетските уметници се како во своја „втора кожа“. Може и прва – онаа нивната во која „влегле“ вечерта пред почетокот на изведбата и ја имаат на себе додека трае сценското дело. Таа е жена која е секогаш средена од глава до петици, трпелива и многу, многу настојчива во реализацијата на идејата која мора да финишира во беспрекорна реализација. Костимографка е која на својата професија и припаѓа речиси пет децении. Толку време Елена е во непрекината дружба со прекрасниот свет на боите, со текстил од најразлична структура, со картонот на кој ги слика/црта костимите, со боите со кои создава нови нијанси на материјалите од кои ги создава костимите.

Неразделна е и со украсите, ножиците, иглите, конците... Нема јунак кој ќе се нафати да ги измери во тежина или должина материјалите кои и поминале низ рацете, иглите или конците со кои костимите ги довела до фаза тие беспрекорно да прилегаат на уметникот што го носи нејзиниот костим. Без разлика од која епоха или време доаѓаат јунаците од драмите, балетите или од оперите, од телевизиските драми, филмовите и сериите, костимите што ги креира Елена (за оние со кои соработува или се дружи само Ленче), се во функција на јунаците на кои при сценската изведба им се воодушевуваме.

Ленче (1942, Скопје) по завршувањето на Средното музичко и балетско училиште, дел од сонот реализира на Академијата за применета уметност во

Белград, на отсекот костимографија. Дипломирала во 1967 година, се враќа во Скопје и се вработува во Македонската телевизија. Таму е до 1975 г. кога поминува во Македонскиот народен театар, во него е до заминувањето во пензија во 2001 година. За сето време на оваа долга и беспрекорна посветеност, како нуркач во височината на уметноста на која и се има посветено со многу знаење, умење и љубов, работи на продукциите во трите ансамбли – Драмата, Балетот и Операта, во проекти на речиси сите театри во Македонија, смислува и создава костими за независни проекти, за телевизиски серии, за филмски продукции. Работи и денес на нови костимографии.

Идеите и решенија на Ленче за недобројните костими се атрактивни, модерни или варијанта на костим од некое друго време со нагласки на ова време. Има свој систем на работа. Најнапред ги истражува времето и контекстот во кој треба се јунаците, потоа долго и систематски ги креира костимите во кои треба да се облечени јунаците, натаму педантно и посветено учествува во нивната изведба. Ја има среќата на творец чии дела се „стари“ со години и децении: *Народен пратеник*, на пример во МНТ, се игра од 1993, а *Мртви души* од 1994 година. Пребарувајќи по биографија, ме фасцинира нејзината 1990 година: изработила костими за *Болеро*, *Корсар*, *Распутин или агонија*, *Зодијак*, *Лебедово езеро*, *Пахта*, *Рајмонда*, *Силфида*, *Ричард Трети*. Во 2007 година ги искреира и подготви за изведба костимите за *Боџи*, *Трубадур*, *Ромео и Јулија*. Добила и низа награди, особено на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“, за најдобри костимографски решенија: за *Хасанагиница* (1979), *Пиреј* (1982), *Пахинтика во сон* (1984), *Сон на летната ноќ* (1985), *Црниот зека патува за Вавилон* и *Пипа ритам* (1986), *Забуни*, *Спиро Црне* и *Роднокрајци* (1989), *Хамлет* (1990), *Ричард III* (1991), *Нажалена фамилија* и *Народен пратеник* (1992), *Розенкранц и Гилденстерн се мртви* (1995). За претставата *Диво месо* ја доби Стериината награда за најдобра костимографија (Нови Сад, 1980)... Реализирани костими од разни претстави и скици за костими изложувала во разни пригоди, на групни или самостојни изложби... Секогаш како концепт, а ти се чини дека ете, ги направила **под разно**. Ама, тогаш, нели, се случуваат и најубавите нешта.

Кај сценските уметници се бројат одиграните ликови, кај писателите напишаните дела, кај режисерите претставите... Како тогаш да се избројат костимите што ги искреирала Ленче ако се знае дека една претстава (драмска, балетска, оперска) може да има еден костим, а може и десет, сто, двеста, за оперската и уште повеќе кога има цел хор во кој, зависно од делото и од приказната, хористот може да смени и повеќе костими. За Ленче се знае дека искреирала костими за повеќе од 250 сценски дела. Одново го барам јунакот кој ќе ги доизброи нејзините костими за драмска претстава со десет лика кои смениле, на пример, по три костими; ако во една балетска претстава има десет солисти и уште триесет играчи а заедно во текот на изведбата смениле по два или пет костими; ако во оперската изведба има десет солисти и педесетина хористи или статисти и сите во текот на изведбата смениле по неколку костими!? Над сите нив таа демнее и во шивалната, додека се кројат костимите, шапките, додека во работилницата се прават обувките.

Зад секој колан, елече, бунда, шинел, фрак, кринолина, наметка, цилиндер или шамија е Ленче – сè додека не е сè стокмено како што замислила дека треба да

му стои на оној на кој му се наменети, и е дел од сценската приказна што публиката ќе ја види. Колку пати требала да ги поправа, проширува или стеснува или да прави нови за некој нов што „влегол“ во старото сценско дело!? Колку време, намерно или правејќи се дека тоа го прави *под разно*, ги обиколувала дуќаните, магацините или отпадите да најде ефтина басма која на сцената ќе се лелеави како најскапа свила, шифонот ќе стане блескав брукат, скајот ќе делува како најмека кожа, балерините во тил ќе станат прекрасни лебеди или принцези, од фланелот ќе создаде костими за раскошно облечени дами и кавалери, војници и арлекини.

Се разбира дека тоа не го знае ниту таа, ниту некој друг. За нив сведочат програмските листови, фотографиите од претставите, театарските фондуци, цртежите, наградите, честитките, желбите да се работи со неа, приказните за нејзината дарба. За сето тоа, како пред вистинска дама, уметниците и публиката пред Елена Дончева симнуваат шапка. Тоа се оние костими во кои актерите, балетските играчи, оперските пејачи, филмските актери ... се чувствуваат како во своја „втора кожа“.

Легенда

Легенда (според латинскиот збор *legenda*) во поширока смисла значи усмено пренесување на одредени настани, искуства за животот и ликови кои имаат особени, најчесто натприродни способности. Во уште поширока смисла легендите не се разликуваат од митовите затоа што раскажувањето на натприродните способности се составен дел од секоја митологија. Разликата е само во тоа што легендите главно можат да се одвојат од позадината на целокупната митологија. Иако легендите се шират главно по пат на усмени преданија, денес (и од поодамна) постојат медиуми кои бележат, ги слават личностите од политиката, од уметноста и од забавата. Една вистинит настан запишан во тогашните македонски медиуми (како „Нова Македонија“, Радио Скопје...), е од пред 60 години и ги има елементите на легенда во слава на театарот. Тоа е претставата *Платон Кречет*, по текст на Александар Корнејчук, во режија на Димитар Костаров, сценографија е на Томо Владимирски, преводот на Блаже Конески, а ликовите ги играле 24 актери. Во легендата – за почетокот – е и една актерка.

Да, во историската приказна за почетоките на театарот во Македонија, оној на македонски јазик, на почетокот е актерката Вера Вучкова. Речиси и да нема текст, зборник, монографија, студија, радио емисија, телевизиски или филмски записи кои говорат за времето кога се создавал Македонскиот народен театар во Скопје, прва таква институција во штотуку ослободената Македонија (по Втората светска војна), а да го нема името на Вера Вучкова.

Фактите се забележани вака: вечерта на 3 април 1945 година, во свечено украсеното со плакати и знамиња Скопје, пред преполн салон со публика од разни генерации, е изведена првата театарска претстава *Платон Кречет*, а првата реплика *колку е блиску сонцето* ја кажала младата Вера Вучкова. Така, таа реплика станува дел од легендата која ја следат медиумите, дел од вистинската приказна за театарот во Македонија на македонски јазик. Репликата *колку е блиску сонцето* е онаа првата што публиката ја слушнала/видела/почувствувала. Во претставата, се разбира, се и сите други што ја создавале. Тие, исто така, се дел од таа легенда, од историјата, од приказната со која се започнало и се одело натаму, низ разни други форми на театарско дејствување, образување, создавање на репертоар, создавање на кадар од различни профили кои му биле потребни на драмскиот театар, особено поради фактот што подоцна, под истиот театарски покрив се формирани и балетскиот и оперскиот ансамбл.

Претставата е одиграна на сцената на театарскиот објект кој започнал да се гради на иницијатива на големиот комедиограф Бранислав Нушиќ (1864-1938). Била од левата страна на Вардар, изградбата започнала во 1915 година, свечено е предадена во употреба во 1927 година, на таа сцена се играло на српски и на бугарски јазик (зависно од управите под кои била Македонија). На истата сцена од 1945 година проработува Македонскиот народен театар, прво со драмски, а потоа и со оперски и балетски ансамбл. Зградата за исклучиво театарска намена и во стилот на сцена и салон „потковица“ во австро-унгарски стил, е урната по катастрофалниот земјотрес во 1963 година во Скопје. Денес на истото место се гради објект кој треба на Скопје да му го врати, барем како објект, некогашниот театарски сјај.

За публиката, за историјата, за легендата (покрај егзактните факти) е репликата *колку е блиску сонцето*. Тогаш Вера Вучкова имала неполни 20 години. Ја играла Валја. И ниту таа, ниту некој друг, ниту таа вечер, а ни додека ја подготвувале претставата, не мислеле дека таа ќе стане дел од легендата за еден почеток. Секогаш кога се мислело, мисли или ќе се мисли на тој настан, ќе ја има и Вера Вучкова и нејзината легендарна реплика *колку е блиску сонцето*

Многу подоцна Вера станала свесна и горда на својата прва реплика на сцената. Таа направила, како што има изјавено, мал чекор за себе а голем за македонскиот театар. Тој свој мал чекор самата го споредува со Нил Амстронг кој за себе направил мал чекор во вселената, а голем за човештвото. Како и да е, Вера и денес, иако е во деветата деценија од животот, го оди својот пат. Не игра на сцена, ама е редовен гледач во театарскиот салон, ја има на изложби, ќе ја водите в кино, на одбележување на театарски настани, на промоции на книги за свои колеги, на културни настани на кои се радува, со кои живее.

Насмевната, тивка и мудра, никогаш не се форсирала себеси, секогаш била и е на страната на новото, на младоста, на современоста која ја прифаќа и одобрува. Има и свој став: сака да има повеќе театар. Неодамна, во оваа 2008 година, беше и подналутена затоа што нема пообеман репертоар, таа сè поретко оди в театар. Сака да има повеќе актери кои ќе говорат разбирливо, режисери со поголема почит кон актерот, уметници на кои театарот нема да им се случува *под разно*. Токму за последново говори многу често, бара од сите во и околу театарот да ја имаат онаа посветеност со која нејзината генерација го создавала театарот на македонски јазик.

Вера Вучкова (1925, Кнежа, Егејска Македонија, мажена Жежел) кога во 1944 година го завршила гимназиското образование во Битола, веќе била рецитатор во партизанската театарска група на АГИТПРОП. На почетокот на 1945 година ја примиле како актерка во Македонскиот народен театар. Во него е и следната година, ја игра својата Валја со чија реплика почнувал *Платон Кречет*, ама играла и во другите нови претстави. Со Илија Милчин и Крум Стојанов, во сезоната 1947/48 го формирале Обласниот македонски народен театар во Горна Цумаја (Благоевград). Била актерка и во театрите во Благоевград, Димитровград и Бургас. Така ја носел животот.

Во меѓувреме, во 1960, дипломирала актерска игра на Вишата школа за театарска уметност (ВИТИЗ) во Софија. Во 1964 се вратила во Скопје, во

Македонскиот народен театар во кој останува сè до пензионирањето во 1982 г. Игра и потоа, и токму овој театар го смета за свој, иако играла и во други. Интересно е што секогаш на сцената играла мали ликови, би рекла епизоди, без кои не го бива театарот. Била Спиновица, Марија, Шанел, Ана, Рајна, Фроса, мадам Вајнер, Прасковја, Берта, Фјокла, Цонка, тетка Савка..., ликови кои ги откривала, со кои живеела и ги креирала со најголемо внимание и посветеност.

Талентирана, образувана, секогаш подготвена да му помогне на партнерот и на ансамблот, одиграла околу 40 лика. Во 2005 ја доби најголемата актерска награда (од фелата/занаеот) „Војдан Чернодрински“ за животно дело.

При доделувањето на наградата беше пресреќна. Иако одамна е влезена во легендата, првпат доби признание за посветеноста и радоста која го исполнува нејзиниот живот – театарот. Горда на својот занает – актерството, и денес не пропушта да каже дека треба да се игра без било каков грч, треба да се знае да се владее со гласот и со телото, постојано да се биде во потрага по карактерот на ликот што го создал писателот, на сцената да не се говори гласно, а сè да биде разбирливо. Треба да се биде природен. Како што Вера ги играла своите ликови и каква што е и денес: лежерна, без носталгија кон минатото, среќна на секој театарски настан на кој оди со радост и пиетет кон оние што ги гледа и оние што ќе ја поздрават и ќе и се изразуваат на присуството. Како човек, а потоа и актерка која е од легендата - на почетокот...

Љубов

Љубов е чувство, состојба која има разноразни толкувања, ама не се објаснува. Секој си има своја љубов: кон себе, кон блискиот, кон своите, кон вистината, татковината, работата, професијата... Секој ја живее и објаснува по свое. Откако ќе се роди и додека го има. Се љуби и пред и после. Тоа предавање на љубовта секој го живее и толкува, исто, по свое. Ова е една љубов кон професијата – глумата, актерството, сцената, театарот... Точно е дека театарот не се раскажува туку се покажува, што се однесува и на глумата, Сепак, еве една актерска приказна која започнала од љубов и така си трае.

Снежана Стамеска (1946, Скопје) кога говори за својот свет – а тој е исклучиво театарскиот, говори со љубов и мора да и веруваш: убедлива е, упорна е, не ти дава да дојдеш до збор. Незаситна е во докажувањето на вистината за актерот и за човекот, за тоа како таа се подготвува за сцената, за ликот, за партнерот, за публиката. И, задолжително, покажувајќи со раката, вели: тука, тука на сцената, сакам и да си умрам. Тоа и не звучи страшно или патетично, зашто и во тоа и веруваш, како што и веруваш кога за својот театарски свет вели дека живее и сонува театарски: напнато, во исчекување, од лик до лик, од претстава до претстава, од сон во сон за новата поделба во претстава што ќе се работи, од аплауз до аплауз. Во неа има искрена љубов кон единственото со што го минувала и минува животот – актерската посветеност, за која секогаш повторува: ја сакам својата професија, го сакам театарот и задоволна сум и среќна што сум дел од него.

Вели и дека отсекогаш сакала и била глумица, иако се согласува да биде и актерка. Немала дилеми ни како дете, ни како гимназијалка. За пријателите и за колегите Снеже или Снешка, својот театарски сон почна да го живее уште во детството. Во гимназиските денови, во Скопје, ја слушавме дека ќе студира глума во Белград и ќе биде голема актерка. Сонот, подоцна и се оствари. Горда е на својата класа актери на Академијата за театар во Белград, што ја заврши во 1970 година, во класата на театарскиот бард Мата Милошевиќ, заедно со Светлана Бојковиќ, Петар Божовиќ, Лилјана Лашиќ... Горда е и на својот студиски престој, како штотуку дипломирана актерка во Париз. Раскажува како живеела од гледање на претстави, како и била полна душата, а празен џебот. Секогаш со страст за театарот раскажува како за своја голема љубов, за своја голема животна, театарска/љубовна лекција.

Разговорот за себе или за театарот, секогаш го започнува со истите зборови: ја сакам својата професија, го сакам театарот, задоволна сум и среќна што сум дел од него... Таа е голем дел од тој македонски театар, од Драмскиот театар во кој го остварува своето максимално актерско давање. На таа сцена, и на другите на

кои гостувала, во сопствените проекти, во оние што ги создава со свои истомисленички/истомисленици, одигра стотина ликови. За некои од нив доби и наградите: И за наградите има свој став, своја љубов и вели дека тие се дел од нејзината актерската биографија, материјален доказ за она што и како е сработено. Се нурнала во професијата, останала во неа секогаш и само како актерка која постојано ја бара, доградува својата максимална посветеност и љубов кон „неговото височество“ – театарот.

Во нејзиниот Драмски театар во Скопје, во кој е од 1971 година, одиграла разноразни ликови, во комедии и трагедии, во фарси и драми: од ликот на Косара (*Владимир и Косара*, 1971), до Рут (*Дејството на гама зраците врз сенишните невени*, 1973), Цена (*Јане Задрогас*, 1974), Изабела (*Достага до самиот врв на највисоката власт*, 1975), Лица (*Ослободувањето на Скопје*, 1978), Вера (*Диво месо*, 1979), Пандора (*Солунски патрдии*, 1979), Зоја (*Зојкиниот стан*, 1986), Мица (*Сили во воздухот*, 1988), Мајката/Жената-војник/Неда/Каталин (*Чернодрински се враќа дома*, 1992), Деде Ченс (*Дамите од Аламо*, 1993), Ана Петрова Војницка (*Платонов*, 1999), Херман (*Диво месо*, 2000), Бернарда (*Бернарда Алба*, 2004), Султана (*Лет во место*, 2005), Дон Луј и Шарлота (во *Дон Жуан* во 1994 и во 2005)... Вера во *Среќна нова '49*, во 1985, ја играше како гостинка во Македонскиот народен театар.

Одиграв и многу Ленчиња, Мариња, Цветиња, многу ликови во претстави од современата домашна и странска драматургија, играл малку поретко во драмската класика, вели Снешка.

Беше најсреќна кога во 1999 дочека да игра во драма на Чехов – Ана Петровна Војницка во *Платонов*, во режија на Димитар Станкоски. Тогаш ми рече: „... Цел живот, или сите овие 28 години го чекав авторот кој додека создавал, мене не ме познавал а, ете, пишува за мене. Го чекав Чехов. Откако почнав да размислувам за театарот мислев дека сум глумица за Чехов. Неговиот сензибилитет, на еден начин е и мој. Не само како глумица, туку како човек. Ја чувствувам тишината, немирната тишина, молчењето со многу зборови, горештината од која ништо не се движи, бранувањето на тишината. Затоа Чехов е мој автор, го чувствувам длабоко во себе. Го чекав и дочекав со Ана. Тоа беше и дел од мојот младешки сон за театарот: како дел од приемниот испит по глума во Белград, но и сегашниот и идниот мој сон, повеќе мојата неостварена желба е да ја одиграм Нина Заречнаја во неговиот *Галеб*. Тој лик за мене е неостварена желба за која често знам да кажам дека ќе умрам со отворени очи доколку не ја одиграм макар втората сцена од текстот...

За ликот на Ана Петровна Војницка во *Платонов* во 2000 година Снешка, колегите во анкетата на тогашниот „Екран“ ја прогласија за Актер на годината. Истата награда ја доби и во 1987 за Зоја во *Зојкиниот стан*. За Лица во *Ослободувањето на Скопје* доби Златен лаворов венец (Сараево, МЕСС 1979), за Вера во *Среќна нова '49* ја доби наградата „Војдан Чернодрински“ (Прилеп, МТФ 1985, за Мица од *Сили во воздухот* Стериина награда (Нови Сад, 1989). Ги доби и наградите за вкупен актерски опус „11 Октомври“ (2002) и „Климент Охридски“ (2005). И има свој став: „Некој што работи лошо, така барем јас мислам, нема шанси да добие награда. Наградите се за оние што работат добро. А тој што работи добро, без разлика дали добил награда, тој пак ќе си работи

добро. Наградата само го овенчува доброто работење и е радост за секој уметник.“

Кога говори за својот театарски свет, говори за светот во кој постојано работи и сонува. Не ги заобиколува ниту колегите, ниту актерките кои поначесто, заради годините, неправедно ги нема на сцената. Говори и за својот „театарски молк“, а мисли на периоди кога ја нема на сцената со нови ликови. Ги почитува режисерите со кои најмногу работела и кои најмногу знаеле што таа треба да одигра во новата претстава. Ги спомнува Слободан Унковски, Димитар Станкоски, Александар Поповски. Или колегата, големиот актер и нејзин другар Ненад Стојановски. И сите други со кои на сцената ја добивала битката: секој нејзин нов лик да биде ново откривање на самата себе, на авторот, на ликот кој заедно со другите ја создава новата претстава, а потоа долго се игра на сцената. Или ја има на фестивали, на гостувања по светот, откаде таа и Драмски се враќаат со одлични критики или награди.

Многу се насобрало во „актерскиот фондус“ на Снешка. И сè би си било таму затворено, заокружено, собрано, ако од неа не би очекувале нови ликови, нови изрази, или нови чувствувања на нејзината постојано немирна и незаситна истражувачка и актерска љубов. Или, повеќе на човек кој целиот му припаѓа на театарот, кој мисли, зборува, гестикулира, убедува, води долги расправи со специфичен тон за тоа што е театарот и актерот во него кои се нејзин живот, нејзина љубов. Самата ќе каже дека кој (или тој) лик и е промашен, дека не се нашла во концептот на режисерот, дека – промашила. Искреноста со која му се предала на театарот, ја покажува и таа и трае.

Се радува на она што го одработила, на она што потоа било кажано за тој лик, докажува колку е тоа добро или колку е тоа лошо. Искрено, низ актерското битие на талентот, на вложеното и вграденото во нејзиниот актерски сензибилитет. На секој лик, без разлика на која возраст била таа а на која возраст ликот, без разлика дали е тоа наше македонско девојче, белостветска дама, напуштена или вљубена жена, мудра личност или повреден човек, Стамеска на сцената е колку во ликот, толку и во самата себе. Повеќе, сè излегува од неа, од нејзиниот светоглед, од нејзината посветеност на професијата. Од љубовта кон неа, која ја сака и под еден и *под разво*.

Има сезони/години за кои Снешка вели дека „буквално не сум излегла од театарот. Уморна сум, ама слатко. Се радувам зашто не сум изморена од седење, зјаење во празно, апатија или меланхолија, туку сум уморна од работата што најмногу ја сакам. Тоа ме прави среќна.“ Има и сезони кога, ете ја нема – ама чита, крои планови што самата направи, да ја кажува *Барбара* од Превер, стихови од Кочо Рацин, Анте Поповски во некаков поинаков амбиент, да има свои настапи вон театарски простори, во кафеулиња, книжарници, промоции. Да говори стихови и текстови низ кои ќе ја извади од себеси својата душа, кажувајќи текстови во кои самата ќе се внесе и препознае.

Стамеска го љуби и го игра својот, како вели со голема буква – Театар. Без задршка на било која линија, на сцената е секогаш со новиот лик, новата радост, новото откривање помалку за себе, а поначесто на колегите и на себе за публиката.

Ја има среќата на актер кој најчесто играл/игра во претстави по кои се препознава нејзиниот Драмски театар: култни, амблемски, долговечни, наградувани, прикажани на гостувања на разни страни на светот – од Каракас, по цела Европа и пак во Богота, Колумбија. Одиграла ликови и во 17 филмови, телевизиски драми и серии. И денес на улица, на пазар, во кафеана ја препознаваат и ѝ се обраќаат како на Шина од серијата *Трст виа Скопје*. Таа пак сонува за нов лик, за нова претстава, за Нина Заречнаја на нејзиниот автор Чехов...

За нова љубов што ќе се вгезди во љубовта на Снежана Стамеска во нејзината Љубов – Театарот.

Месечина

Месечина е симбол на преобразба и растење, небесно тело со ритам на живот... Таа управува на сите космички рамништа што подлежат на законите на цикличната еволуција: водите, дождот, вегетацијата, плодноста... Месечината го симболизира и времето што поминува, живото време кое таа го мери со своите фази кои правилно се следат една со друга. Месечината, исто така, е и прва умрена. Секоја месечна месечина за време од три ноќи како да е мртва, таа исчезнува... Потоа повторно се појавува и свети сè посилно. Се смета дека и мртвите постигнуваат свој модалитет на постоење. Месечината, сепак, за човекот е симбол за премин од животот во смртта и од смртта во животот.

За месечина и нејзиниот удел на животот на човекот, правилата кои се следат низ ритамот на нејзиното појавување и исчезнување, правилата и ритамот на животот низ различни согледби и ситуации, секоја за себе, којзнае зошто и тоа од неколку години наназад, како театарски претстави, ми се спои дури со четири претстави на Дино Мустафиќ, режисер од Босна и Херцеговина. Создадени се во различни времиња и театри, сум го видела во различно време на различна сцена. Најконкретно „ми се поврзаа“ откако ја видов претставата на Дино *Свер на месечина*, по текстот на Ричард Калиноски, со ерменско имигрантско потекло во САД, напишана во 1985 година. Од 2004 година е поставена во 17 земји на 12 јазици, има многу, навистина многу престижни и најпрестижни награди и за текстот и за изведбите. Од септември 2008 е и на репертоарот на Театарот на младите во Мостар, за кој велат дека е единствената културна установа во поделениот град по војната во БиХ (1992-1996), во која работат заедно Бошњаци, Муслимани, Срби. Хрвати. Претставата, којзнае зошто, помина речиси инкогнито, како впрочем и целиот нов, односно годинава втор по ред меѓународен фестивал во Скопје – Скупи фест. Информацијата дека претставата ќе гостува на 8 ноември 2008 во Скопје, ја добив кон крајот на октомври 2008, на 48. Интернационален театарски фестивал МЕСС во Сараево. Вкупно пет/шеесетмина бевме публика на таа изведба на *Свер на месечина* во Скопје.

Ме обзема животот што го напишал Калиноски, го режирал Мустафиќ, го одиграа Јелена Кодриќ, Ермин Браво и Борис Лер, драматуршкиот пристап на Љубица Остојиќ, сценографијата и костимите на Вања Поповиќ. Човековите маки да преживее, а „секој од нас се фаќа за нешто, јас се фатив за животот“ вели, господинот, или ликот од драмата Сета Томисијан. Како на разбиениот живот во себе да му се даде лик и форма? Како да му се даде живот на животот кој е појак од сè, како да се продолжи да се живее?

Во живо, на сцена, ја видов приказната на моите претци: Ерменци кои кон крајот на 19. век, поради војната која на Ерменија и ја објавила Турција, преку планини, ридови и долини, на камили го напуштиле родното огниште и стигнале во Овче Поле во Македонија. Да, мојот дедо по мајка е Ерменец, мајка ми е половина Ерменка (мајка ѝ, мојата баба е Македонка). Јас сум четвртина Ерменка! Ама тоа никогаш и не сум го множела ниту делела.

Во *Свер на месечина* е прикажан страотниот хаос во кој се двајца млади (венчани преку фотографија и со мито), разнебитени – таа е дојденката, тој ја купува затоа што е од неговиот сој и треба да ги роди умрените. По оттуѓениот меѓусебен живот, успеваат повторно да воспостават космички ред, да ги пополнат празнините на своите животи со љубов и живот. Видов катарза која, тврдам, ни е потребна на сите во оваа наша современост. Во уметноста, во театарот, ете и тоа е можно! На глобален план животот да се живее покрај сите сверови. Покрај сите промени, мени, затемнувања, раѓања, исчезнувања, насилства, пореметени умови, со фотографии во кои наместо главите на оние што ги нема се дупки кои треба да ги пополнат некои нови деца – доколку се создадат... Значи, животот во живо мора да го има клучот кој го отвора срцето за љубов, за ред, за живот.

По завршувањето на претставата, во холот на театарот се фатив за мобилниот. Му се јавив на Дино во Сараево, кој не допатува во Скопје затоа што има проби на нова претстава во Народното позориште. Прво му кажав дека животот што го видов ме обзема, потоа дека сум четвртина Ерменка на што тој одговори дека не знаел (и онака тоа никогаш не сум имала потреба да го кажувам!), а веќе во следниот миг дека ме фасцинира вербата/излезот од ќорсокакот кон новиот живот. И којзнае зошто оваа претстава ја поврзав со уште три негови претстави (иако сум видела многу повеќе): *Накази* или *Чудовишта* во Театарот на младите во Сараево (2008), *Коза* во Драмски во Скопје (2008), *Хелверова ноќ* на Камерниот театар 55 во Сараево што ја гледав во Охрид и Скопје (2005). Сите овие претстави се и наградени на разни нивоа на изведбата. Мето Јовановски за ликот на Мартин во *Коза...* ја доби наградата „Ристо Шишков“, Мирјана Карановиќ и Ермин Браво за ликовите во *Хелверова ноќ* добија и добиваат куп награди, *Свер на месечина* е наградена во БиХ за претстава со најдобра авторска поетика, *Накази* уште не се излезена од Сараево. Режисерот Дино Мустафиќ доби многу пофалби и награди. Во сите нив го има животот и само животот.

Прва во сеќавањето ми дојде *Хелверова ноќ*. Зошто човекот го напушта, мачи и убива оној што е поинаков, беспомошен, безопасен. Говори за Карла и Хелвер и отворената врата на темнината и ужасот, за некој можен подобар, похуман и поспокоен ден, за некои поспокојни соништа, што подалеку од дневните и ноќните мори. Драмата е на Ингмар Вилкист (1960, Полска).

Хелвер вели: Кога си мудар, тогаш не спиеш?!

Карла одговара: Ноќва ... ноќва мудрите луѓе нема да спијат!

Хелвер е млад човек чија состојба на умот запрела во развојот. Останал на ниво на мало дете кое верува, му треба љубов, се плаши од насилство, има право на свој живот, иако тој си поиграл со него. Карла го земала кај себе, но и живее со својата мора: некогаш родила дете-наказа и го оставила пред портите на една

установа. Бракот и домот и се распаднале... Хелвер умира во ноќната безумност на Карла кога таа заштитнички го зема во прегратка, му пее приспивна песна и безмилосно му ги бутка в уста безбројните таблети за неговиот последен сон.

Месечевите мени се кругови на темнината и ужасот, на животот. Режијата на Дино Мустафиќ е скриена: сцената им припаѓа на актерите. Приказната ја сместува во времето на фашизмот (и буквално во фонот на изведбата татни оружјето), а идејата е да се покаже дека тој не е некоја далечна историска состојба, туку состојба на духот која трае. Низ реалистична форма во која гледачот е како пред отворена книга, актерите играат два вида на болни души. Емоциите растат и сè завршува во кругот на темнината и на ужасот – како форма, како чувство, како игра, како емоционална состојба и однос кон пореметениот дух на убиецот и искреноста на жртвата. Најбитна е емоционалната свест пред последниот настан: „мудрите луѓе ноќеска нема да спијат“. Дино поставил правила: сите учествуваме во битката на живот и смрт и во потрагата по живот. Под суштинското, кое редовно доаѓа *под разво*.

Дино во *Коза, или која е Силвија* на Едвард Олби отвора табу теми и состојби од животот. Играат Мето Јовановски, Јелена Жугиќ, Кирил Ристоски и Филип Трајковиќ. Во што се претвора животот ако човекот, на кој му треба љубов, се вљубил во животно, во коза?! Се отвора рингот во кој се бараат љубовта како емоционална слобода, границите на човековата самостојност и толеранција наспроти наметнатите општествени „стандарди“ и малограѓанштината. Мартин вели: Се вљубив во Силвија, таа е коза. Има мил поглед, ја љуби, со неа води љубов. Прашањето е метафизичко: како да се разбере таа љубов?! Животот бара соочување со апсурдите што го следат – секоја состојба треба да се одживее наспроти замката да се влезе во можната искривена слика/критика на апсурдот/апсурдите како состојба. Живот со мените во кои месечината се раѓа, свети сè посилено, гасне и пак се раѓа.

Накази (нели, и *Чудовишта*) на современиот германски писател Лутз Хубнер, чии драми за животот и за уметноста се играат интензивно од кон крајот на 20.от и во овој 21.ви (поставен се и на повеќе балкански сцени), Дино Мустафиќ ги работел со младите актерки Белма Лизде, Аља Цабрера и Ирма Алимановиќ, а во ликот на оној кој „диригира“ со нивните емоции, амбиции и пориви за слава, од зад сцената, е Нерман Тилиќ, актер и сега директор на Театарот на младите во Сараево. Во последната војна во БиХ останат без двете нозе...

Претставата, на нејзината матична сцена во Сараево, ја видов во октомври 2008. Пак живот: три млади девојки, можеби уште тинејџерки, од различни општествени слоеви, се нашле во затворено телевизиско студио во кое, преку камерата и звучникот, ги командува нивните животи некое профитерско чудовиште. Трите се борат за едното место – водителка на програмата за млади на МТВ. Ќе им донесе популарност, мода, пари... Битката е беспопштедна: живот или смрт. Желбата за живот индивидуално е појака – другата мора да се уништи. Средствата во борбата (и за профитерство на оној што ја врши аудицијата) за популарност се очајно сурови: секоја сака да ги уништи другите две. Со тие средства, несвесно, ја откриваат безизлезноста во која денес се младите. Лишени се од идеали, етички принципи и верба во иднината која би можела да им донесе посреден и потемелен живот. Се сака профит врз нивните

незадоволства од животот што го водат и во кој не гледаат никаква иднина. Освен преку трупот на другиот да го најдат своето место во лажниот свет на популарноста и бизнисот од кој, се разбира, ќе бидат исфрлени/згазени по првата употреба. Телевизијата најбезобразно ги манипулира играјќи си со нивните илузии. Животот си игра со илузиите, чудовиштата/наказите во душата си играат со туѓите животи. Секој има право на своја битка – за свој живот.

По претставава Дино ми отвори уште една врата на животот, која секогаш ми била чудна, ама не сум прашала за неа. Имено, за онаа публика што ја гледаме како позадина, луѓе седнати на столчиња или клупи, дотерани, исправени, кои молчат додека трае некоја програма: дебатна, забавна, ток шоу... Тоа се оние мали мили луѓе од продавниците, од зад шалтерите, невидливи во институции или други установи кои бескрајно многу сакаат да бидат дел од таквите телевизиски програми. За да бидат видени, чекаат на ред. После се бескрајно задоволни и среќни, нивните ги виделе на телевизија, соседите и колегите ги препознале, други на улица им велат „те видов...“, а на тој што ги поканил му се отвораат сите врати за оние бескрајно здодевени вакви или онакви потреби.

Дино е уште млад човек (39), режисер е по професија, режира многу по целиот Балкан, гостува насекаде, гледа претстави по светот и од 1997 го обнови и го води Интернационалниот театарски фестивал МЕСС. Од него направи фестивал кој секогаш има своја тема, со учесници/претстави од речиси целиот свет. Тешко е да се следи темпото што го наметнува/конципира, ама убаво ти е кога во текот на еден фестивалски ден ќе видиш три/четири/пет претстави, изложба, концерт на театарска музика, кога си учесник на задолжителните разговори со творците на претставата. Годинава, во 2008, итајќи од една до друга претстава, му реков дека воведува нова форма – драгстор театар. Се смееше. И во секоја претстава ти го нуди животот. Низ неговите месечеви мени животот се раѓа, расте, исчезнува и пак свети сè посилено...

Се сетив и на неговата прва претстава *Sud*, што ја направил во 1993 година, во време кога Сараево е во најжестоката блокада, кога се војува, гладува, умира. Не сум ја гледала, ама е куриозитет. За неа само слушам. Ми раскажувале.

Дино ми ја раскажа вака: „Професионално во театарот влегов во најтешките моменти во историјата на градот и историјата на театарот: за време на опсадата на Сараево. Во тоа и такво време театарот беше антрополошки, културолошки и цивилизациски феномен: беа изведени стотина премиери кои се играа секојдневно. Да, мојата прва претстава беше адаптацијата на новелата на Сартр *Sud*: декор ни беа штиците од раскованите мртвечки сандачи. Од нив направивме сид од 9 метри и актерите играа пред него. Плакатот за таа претстава е единствен во историјата на театарот: пишува дека единствен спонзор на претставата е Погребалното претпријатие „Покоп“. Моето влегување во театарот во такви драматични околности го детерминира мојот естетски и етички однос кон него: тој е важен во мигот кога е субверзивен. Мора да биде своевидно уточниште на вистината и на емоционалноста. Токму во ова е неговата предност во однос на другите медиуми. Значи – животот.“

Му верувам. Тоа го прави во своите претстави. Тоа го селектира и оформува секоја година преку новото издание на МЕСС: животот како месечева мена.

Месечината, сепак, за човекот е симбол за премин од животот во смртта и од смртта во животот.

Ненад

Во театарскиот речник нема поим кој го објаснува Ненад. Го има само во современата историја на македонското глумиште, како вистина за голем актер, за глумец. Го има и ќе го има во енциклопедиите, во пописите на претставите во кои играл, во записите за него. Во сеќавањата и во спомените на сите што го гледале Ненад Стојановски на сцената, на телевизискиот и филмскиот екран, во снимените претстави. Во вистинската приказна за глумиштето во Македонија во времето кога тој – Ненад – беше во него, кога претставите со него се продаваа „на каса“ или се бараше „билет повеќе“, кога гледалиштата/салоните, просторите во кои играше таа вечер Ненад – беа преполни. Го има и во сите приказни/сеќавања за добрите претстави, за оние за кои сите на долго и на широко расправавме зашто во нив навистина главен беше Ненад.

Кој знае зошто, ама Ненад Стојановски ми остана „недочитана книга“... Не доигра... Имаше супериорна актерска/драмска/театарска сила. Беше ГЛУМЕЦ, не сакаше да му се обраќаат со актер.

Ненад Стојановски (19 август 1952, Скопје – 14 јули 1998, Скопје) е една од најголемите и најспецифични пројави/појави во македонското глумиште и театар. Во својата речиси дваесет и двегодишна професионална работа во театарот (прекината од ненадејната смрт) и онаа пред неа долга нешто повеќе од една и пол деценија како аматер, изгради свој модел на автентична актерска игра, свои принципи од кои не отстапува и кои само ги надоградува: преку талентот, енергијата, сигурноста, страста, посветеноста и настојчивата моќност да истражува. Во меморијата на македонското глумиште е врежан како врвен глумец (го почитувам неговиот став дека е глумец) кој навидум со леснотија, но и со перманентна творечка потрага по нови сознанија за театарот и актерството, влегува во речиси секој нов лик/претстава.

Во опусот на Ненад Стојановски се ликовите во 27 претстави во Драмскиот театар, шест во Македонскиот народен театар (од кои три се од неговите студентски години или како член на театарската група „Кај Св. Никита Голтарот“), еден во копродукција на Домот на младите „25 Мај“ и Слободната работна заедница „Лет во место“, еден во Народниот театар во Прилеп. Играше и на сцени вон Македонија: во *Кариолан (Дубровнички летни игри, 1984)*, Војдан во *Тетовирани души* (Народно позориште – Ниш, 1985), Орест во *Еврипид* (Сплитско лето, Хрватско народно казалиште, Сплит, 1988), Теобалд Маске, Генерал Траугот во *Наџија* (Младински културен центар, Загреб, 1989), Пинтеровиќ во *Хасанагиница* (Барски летопис, Бар, 1996), Хлудов во *Бегство* (Ателје 212, Белград, 1997). Како професионален глумец одигра 41 лик.

Во селективната театрографија (на македонските сцени) на Ненад Стојановски се ликовите: Гилдестерн (*Хамлет*, 1977), Андреја (*Диво месо*, 1979), Пјатјоркин (*Васа Железна*, 1980), Виктор (*Виктор или деца на власт*, 1981), Михајло (*Лет во место*, 1981), Матеј (*Хај-фај*, 1983), Пиги (*Среќна Нова '49*, 1985), Војдан (*Тетовирани души*, 1985), Дробац (*Патувачкиот театар Шопаловиќ*, 1986), Дантон (*Смртта на Дантон*, 1987), Силјан (*Црна дупка*, 1988), Миле (*Сили во воздухот*, 1988), Дамјан (*Кула Вавилонска*, 1990), ДIZE (*Гнев божју/Dies Irae*, 1990), Шприцер (*Грев или шприцер*, 1992), Господин Балбаков, Цвето, Александар, Жан (*Чернодрински се враќа дома*, 1992), Сегизмундо (*Животот е сон*, 1993), Тејресија (*Ojdiplus Tiranos Sofocleus*, 1997). Играше во три играни филма – *Пресуда* (1077), *Чаруга* (1991) и *Збогум на 20 век* (1998), во повеќе од дваесет телевизиски драми, филмови, серии за деца и возрасни на МРТВ во која снима во континуитет од 1974 до 1997 година. Еден е од основачите на Културниот центар „Мала станица“ во Скопје (заедно со Слободан Унковски и Јовица Михајловски).

Ненад Стојановски за шест одиграни лика е добитник на двојно/тројно повеќе награди и признанија. За *Андреја* во *Диво месо* ја доби наградата на весникот „Глас омладине“ на Фестивалот Стериино позорје (Нови Сад, 1980); за Козаков во *Бркотници* наградата за најдобар млад актер на Македонскиот театарски фестивал (МТФ) „Војдан Чернодрински“ (Прилеп, 1981) и наградата на весникот „Млад борец“; за Михајло во *Лет во место* наградите за најдобро актерско остварување на МТФ „Војдан Чернодрински“ (Прилеп, 1982), за најдобро актерско остварување на Стерииното позорје и наградата на ПК на ССМ на Војводина за најдобро остварување на млад уметник на истиот фестивал (Нови Сад, 1982); за ликот Пиги во *Среќна Нова '49* наградата за најдобро актерско остварување на МТФ „Војдан Чернодрински“ (Прилеп, 1985), награда за најдобро актерско остварување на Стерииното позорје (Нови Сад, 1985), наградата „11 Октомври“ (Скопје, 1985) и наградата за најдобро актерско остварување за 1985 на неделникот „Екран“; за Миле во *Сили во воздухот* наградата на весникот „Дневник“ за најдобро актерско остварување на Стерииното позорје (Нови Сад, 1988); за Дамјан во *Кула Вавилонска* Златен медал со ликот на Љубиша Јовановиќ на Театарските свечености во Шабац (1990).

Речиси сиот свој недоодживеан (!) живот Ненад Стојановски го помина со и во театарската уметност. Првото искуство го стекнува во најраното детство – како член на Детската радиодрама на Радио Скопје, а во време на гимназиските денови членува во театарските групи „Не-театар „Кактус“ и „Кај Св. Никита Голтарот“. На Факултетот за драмски уметности во Скопје (тогаш Висока музичка школа – отсек драмски актери) студира во генерацијата 1972-1976 година, во класата на Илија Цувалековски. Дипломира со претставата *Враќање дома*, а од 1976 година е вработен во Драмски театар.

Иако уште некаде на почетокот на неговиот професионален век театарската фела, критиката и публиката го оценува како роден глумец (актер), кога се согледува неговиот експлозивен темперамент, модерен сензибилитет, мајсторство за доживување и пренесување на доживеаното, Ненад Стојановски станува голема звезда на македонскиот и подоцна тогашниот ју-театарски простор со ликот на Андреја во *Диво месо* од Горан Стефановски во режија на

Слободан Унковски (1979). Ликот му е награден, а претставата освен што во 1980 година е прогласена за најдобра во Македонија, статусот на најдобра го освои и во рамките на тогашната Социјалистичка Федеративна Република Југославија. Во анкета спроведена кон крајот на 1999 година *Диво месо* е прогласено за најдобра претстава во Македонија во 20 век.

Токму од ликот на Андреја почнуваат да се нижат ликовите на Стојановски во драмите на Стефановски кои ќе станат дел од неговото препознатливото актерско мајсторство: Михајло, Јаков, Војдан, Силјан, Дамјан, Господин Балбаков, Цветко, Александар, Жан. Низ тие ликови расте глумецот, расте соработката и пријателството меѓу глумецот Стојановски и режисерот Унковски (тоа е период од 28 години во кој е и времето на нивна соработка во гимназиските и студентските денови на Ненад). Претставите што ги режира Унковски, а во кој главните или носечки ликови ги игра како дипломиран глумец Ненад Стојановски, се: во Драмски театар – Гилдестерн (*Хамлет*, 1977), Андреја (*Диво месо*, 1979), Јаков (од третиот дел на *Дупло дно*, 1984), Дамјан (*Кула вавилонска*, 1990), Господин Балбаков, Цветко, Александар, Жан (ликови од 3, 8, 9 и 13.та сцена од *Чернодрински се враќа дома*, 1992); во Македонскиот народен театар – Пиги (*Среќна Нова '49*, 1988) и ДIZE (*Гнев божју/Dies Irae*, 1990); во Домот на младите „25 Мај“ и Слободната работна заедница „Лет во место“ – Михајло (*Лет во место*, 1981), како и низа ликови во телевизиски драми, серии и филмови (продукцијата на МРТВ).

Ненад и за Паоло Мацели е актер кој ги игра главните ликови во претставите што режисерот ги поставува на сцените во Драмски театар: Ненад го игра Војдан во *Тетовирани души* (1985), во Македонскиот народен театар Силјан во *Црна дупка* (1988), во *Електра* во Хрватското народно казалиште во Сплит го игра Орест (1988) и во *Нација* на Младинскиот културен центар во Загреб ликовите на Теобалд Маске и Генерал Траугот (1989).

Последните неколку години од животот, од 1994 до 1997 година (една година пред смртта) ги помина по сопствен избор во егзил од македонскиот театар. По еден наш разговор од кој подоцна излезе интервјуто со Ненад со наслов *Ризикуваме сите* („Нова Македонија“, ЛИК, од 29.09.1996 г.), на мојата констатациите дека неколку сезони го нема на театарската сцена што се толкува како негов егзил – несогласување со репертоарот на матичната куќа, дека тоа го одведе „напред“ на сопствена штета и дека „времето го јаде актерот“ ми одговара:

„Тоа, на некој начин се случи спонтано. Не можев да се препознаам во еден огромен дел на проектите што се правеа... Но, факт е дека тој егзил е мој крајно интимен став. Одлучувајќи се за оваа професија си поставив сопствени репери под кои не би сакал да одам. Не сакав егзистенцијалните проблеми да ми диктираат што ќе играм на сцената и со тоа да го спуштам мојот критериум за неа. Јас имам договор со себе за тоа дека за да ја работам мојата работа ми се потребни услови, зашто работејќи го она за што сум се определил, јас премногу се трошам себеси за да можам тоа да го правам секаде... Нашата тромост во барањето промени во театарот, практично актерите (сигурно рекол глумци!) ги подели на два вида: на едни што се подготвени од самиот почеток да се вклучат во еден, условно речено, поширок ангажман – значи да работат и работи кои

според мое мислење се повеќе изнудени отколку вистинска креативна потреба и актери (сигурна рекол глумци!) од втор вид, што се веројатно помалубројни – кои останаа настрана од театарот... Тие, меѓу кои сум и јас, останаа настрана на сопствен ризик кој е, се разбира, придружен елемент на нашата професија. Овој, помалиов дел, ризикува да му помине актерското време, но затоа пак другиот – побројниот, се плаши дека ризикува да ја загуби професијата.“

Го минуваше времето во гласно, бучно, нервозно, јавно и уште којзнае колку во и со себе самиот, размислување за смислата на уметничката работа во времето на промени, во времето кое го доживеа како клаустрофобична ситуација, времето на балканските турбуленции и тектонски пореметувања од почетокот на последната деценија на 20 век.

Не се согласуваше со новиот репертоар во матичната куќа, го живееше својот зацртан сон за театарот сам, вон сцената како актер. Реши по втор пат да режира: во матичниот Драмски театар го постави Молиеровиот *Дон Жуан* (1994), по режисерското деби што го имаше со претставата *Како да ја убиеш сопругата ... и зошто* (1993). Дури во 1996 заигра во претстава во Црна Гора, а во јуни 1997 сепак се врати на сцената во Драмски театар како актер – како Тејресија во *Орест* (режија на Зоја Бузалковска). Кон крајот на истата година одите Белград и, како гостин, во Ателје 212 го реализира својот последен лик – Хлудов во *Бегство* на Булгаков.

За тој Хлудов на Ненад, еден ден по заминувањето на Ненад Стојановски (14. 07.1998) режисерот и пријател Слободан Унковски, простувајќи се од него, рече: „... Последна претстава во Ателје 212 во Белград беше триумф на Ненадовиот талент, триумф на македонската актерска школа. Публиката овде ќе нема можност да ја види, а ниту неговиот професор Илија Цувалековски кој, како што велеше Ненад, предаваше како да не предава, а сепак длабоко и солидно го посади семето на актерското мајсторство кај својот ученик Ненад Стојановски...“

Слободан Унковски во *Тотална посветеност на театарот* („Нова Македонија“, 16. 08. 1998 г.), го вели и ова: „... Од театарот скоро ништо не останува. Нема валидни документи, нема такво видео што може да го прикаже ракописот на неговиот талент, бојата и волуменот на неговиот глас, енергијата скоро незапамтена на овие простори. Како на моите студенти да им ја раскажам неговата особена метода на работа на рољите, како да им ја претставам неговата тотална посветеност на процесот? Само тој знаеше како ги направи сите тие прекрасни ликови во Скопје, во Сплит, во Загреб, во Белград и на други места, само тој ја знаеше тајната алхемиска формула на актерскиот занает. Никому не ја кажа, ја однесе се себе...“

Семето на играта/мајсторство на Ненад Стојановски е силно, длабоко посеано и задумано во сè што создаваше, работеше, размислуваше или објаснуваше. Жарот и посветеноста на она што го создаде, го почитуваат режисерите, публиката го обожуваше и одеше да го гледа Ненад. По појавувањето на сцената или по одиграната претстава, долго и френетично му ракоплескаше на својот миленик. Играта на Стојановски е оценета како комплетна и зрела, бунтовна и со жар, тотално посветена на процесот на создавање на ликот и

потоа на играта, манифестирана преку неговата силна моќ да прави вивисекција на ликот и со мајсторска театрализација на деталот. Освојуваше со извонредната лежерност од познатото во непознатото, мајсторски се поистоветувааше со него и многу вешто умееше да ја најде дозата со која ќе се оддалечи од него за да го прикаже од објективна дистанца. Поседуваше силна способност за трансформација, искрена желба на ликот да му ја пренесе својата енергија. Во таквиот стил/начин на игра имаше и радост. Во интерпретацијата на ликот ги користеше и личните елементи: спецификата на говорот, бојата и волуменот на гласот, својата човечката димензија што му ја даваше на секој лик, беспопштено користење на личните емоции како состојка на духот на новиот лик. Во себе го бараше и начинот како литературно/драмските факти да ги преобразува во факти од животот. Во неговите ликови се вгрдени неговата сценичност, автентичност, убедливост, супериорност, сигурност.

Ликовите Ненад Стојановски ги создаваше врз долг истражувачки процес, а резултатот беше лик со сопствен став, енергија и вовлеченост во играта/судбината. За неговиот последен лик – Хлудов во *Бегство* од Михаил Булгаков на сцената на Ателје 212, критичарот др Петар Волк (*Бегство*, „Илустрована политика“, Белград, 22. 11. 1997), меѓу другото, пишува: „.... По првите аплаузи на крајот на оваа чудна, интересна и противречна претстава која влече на дијалог меѓу сцената и гледалиштето, во окото на Ненад Стојановски, познатиот зрел и супериорен македонски актер, затрепери солза: глумата е, сепак, универзално средство на разбирање, а вистинските вредности немаат граници, идеолошки или психолошки предрасуди, така што никој не го гледаше како странец! Неговиот Хлудов, во моментите на борба и за време на тоталниот пораз, имаше драмска сила, емоции со широк распон на супериорна сигурност полна со вистинитост.

Големиот регистар на елементите врз кои ја градеше играта е токму во драмската сила и супериорната сигурност. Со нив владееше преку себе и своите ставови за животот и театарот. Од Андреја, преку Михајло кој „леташе во место“, Матеј, Виктор, Михајло, Матеј, Јаков, Миле, Дамјан, Војдан, незаборавниот маалски шверцер Пиги во белиот костум и белата шапка, до Тејресија и до Хлудов, и сите други ликови одиграни меѓу овие, Ненад Стојановски се градеше себеси, се вложуваше себеси, се радуваше, тагуваше, го подигаше во себе својот гнев против организационите и општествените услови во кои треба да се создава театар во кој тој не се препознаваше. Сите елементи на спецификата на неговата игра ги има во сите ликови што ги одигра/одживеа на театарската сцена. На секој приоѓајќи му како на голем професионален предизвик. Во оној во кој не се наоѓаше – не играше.

Во елементите на играта на Ненад Стојановски значајно, ако не и најзначајно место, има и неговата речиси безгранична имагинација која тој умееше да ја пренесе преку целиот свој актерски хабитус. Неговите ликови летаат в место, молчат, се бунтуваат, докажуваат, викаат, се радуваат. Успеваше да им ја отвори душата преку сопствениот предизвик и да ја одигра/одживее нивната ранлива човечка душа преку опитот/состојбата на својата ранливост. Таквата состојба на духот на ликот што го трансформира преку себе, се дообликува и низ држењето на неговото тело, а многу често и без зборови. Ликовите му се прекршуваат и гледаат и низ изразот на лицето кое умееше да го менува во зависност од тоа на

кој во тој миг му припаѓа, со единствена идеја: да го изразува и она што, практично, е невидливо.

Талентот, експресија и метод на играта на Ненад Стојановски се истроши ненадејно. Го одживеа ли својот живот *под разно*! Остана отворена сцената, осиромашена за многумина денес и во иднина отвореното прашање: што уште можеше и требаше да одигра?! И едно сосема поинакво: а, како Ненад ќе го одиграше овој лик!?

Њујорк

Њујорк, Големото јаболко, центарот на светот, град во кој нема што нема, во кој живеат, работат или престојуваат на некое време луѓе од сите вери и националности од планетата Земја, град во кој се случува култура по систем на драгстор работно време, град во кој има најголема концентрација на театри, трупи и групи кои со своите репертоари го „вртат светот“ на театарот од секаков вид и род. Прво го видов само од авион и низ огромниот аеродромски комплекс „Кенеди“, барајќи го излезот преку кој ќе го продолжам летот кон дестинацијата на која патував. И толку. Слетав и, по неколку часа, одлетав! Се разбира, се вратив.

Првиот ден, веројатно традиционално за Европејците, бев на пристаништето на Менхетн, наспроти кое е Њу Џерси. Оттука, за 15 долари и четири часа кружно возење со брод, со голема отворена палуба и исто голем ама застаклен затворен бродски салон, и двата простора со удобни седишта, се „обиколуваат“ познатите/амблемски места на градот. Оние што се достапни за гледање од бродот. Сепак, помалку или повеќе, сè е познато: од филмовите, од фотографиите, од телевизиските серии, од разгледниците. Професионалниот водичот со микрофон в рака, наизуст на патниците на преполнетиот брод непрекинато ни говори: ова е ова, а она ... Таму е Среден Менхетн, она е Долен Менхетн, ова Кипот на Слободата, Вол Стрит, Бруклинскиот мост кој ги спојува Менхетн и Бруклин, понатаму е Квинс... Ене го Емпајер стејт билдинг, па таму е Петтата авенија, онаму е Тајмс сквер, Централ парк, Метрополитен музејот, Операта и Бродвеј, булеварот кој се протега од југот до северот на Менхетн и во чиј центар е најголемата концентрација на театри во кои се создава и прикажува поголема театарска продукција од било каде во светот...

Пловидбата со која од брод го запознавав Њујорк ми беше во мај 1988, кога уште гордо се издигаа кулите близначки на Светскиот трговски центар, урнати во терористичкиот напад на 11 септември 2001 година. Водичот е неуморен: кажува и што треба да се фотографира и што да се спореди со она другото...

На бродот, со подраширени нозе и скрстени раце стои, во речиси страв мирно, и еден средновечен човек, кој будно следи на некој да не му се случи нешто. Иако подолго време внимателно не гледаше, многу подоцна сфативме дека и го наслушнувал нашиот разговор. На Лилјана и Јордан Плевнеш и мене, тој ни се откри.

„Јас сум од околината на Сплит. Вие сте Македонци?, не праша, и продолжи: се викам Марин. На овој брод сум повеќе од дваесет години. Имавте среќа, до пред некој ден времето беше студено, ветровито, врнежливо и пловидбите на

бродовите за туристи не се закажуваа. Почнавме да работиме пред два дена, иако уште студи и дува, а веќе е мај.“

Иако „запознавањето“ со делови од Њујорк од брод е доживување, не значи и некоја поголема блискост со „центарот на светот“. Дури на неговите улици, како пешак, ти се обистинува она што дотогаш си го гледал на телевизија, филм или си слушал од други. Само треба внимателно и на секоја раскрсница да се читаат бројките на улиците и на авениите. Сè друго е лесно.

Ресторанот на 60. улица, се вика „Врвот на Паркот“ зашто се наоѓа наспроти еден од влезовите на Централ парк. Ресторанот и кафе барот, официјално се на 43 ката над Паркот. Нашиот водич за тој ден, ни објаснува што гледаме низ огромните прозорци. Во онаа зграда е њујоршкиот апартамент на Жаклина Кенеди-Оназис, а во зградата зад неа живее актерката Кетрин Хепберн. Станот на Гленда Џексон не се гледа... Тоа многу и не ми значеше: имав за вечерта во 20.30 часот билет од 50 долари за „средба“ со Гленда Џексон.

Во понудата на „Врвот на Паркот“ се и многуте напишани информации и приказни за неговите соседи. Ни нудат, додека пиеме еспресо, текстови за познатите... За Кетрин Хепберн повод е нејзината книга со која дебитира како автор, а насловот и е *Снимањето на Африканската кралица – Или како отидов во Африка со Бакалов и Хустан и за малку не побудале*. Книгата е на единаесеттото место на листата на најпродавани книги на „Њујорк Тајмс“ Читаме: Денес сè уште неуништува, иако се приближува кон 78. роденден, таа отпатува во Ванкувер на снимањето на уште еден филм – *Гостување*, телевизиска комедија на Џејмс Придо, а зборува за една снаодлива новинарка која мисли дека знае сè. Авторот на текстот за Хепберн пишува дека разговорот е воден во нејзиниот стан на Менхетн, во чии прозорци сега гледам, а таа во него живее повеќе од пет децении. Оттука поаѓала на снимањата на повеќе од четириесетте филмови, петте телевизиски стории и на средбите со публиката на сцените на Бродвеј на кои има реализирано повеќе од триесет сценски продукции, од музички комедии до Шекспирови драми. Таму, во тој стан во чии прозорци гледам оддалеку, таа успеала да остане како што вели „свој господар“ и од очите на љубопитните да ја заштити својата приватност: 28. годишната врска со човекот на својот живот Спенсер Траси.

Филмовите денес побеснеле, се изјаснува Хепберн за „Ескуивр“, зашто премногу филмски творци денес го мешаат реализмот со темните страни на животот и ги изгубија од вид херојските квалитети и романтичните визии кои се, исто така, дел од човековото искуство. Поминаа од раскажување, на шокови или на серија шокови. Некои филмови, како *Вод* се извонредни, а некои се бесмислени порнографски глупости кои обилуваат со садизам и ве шокираат со изветопереноста на приватниот живот на луѓето. Едноставно, да споулавиш. Ако сексот се сведува само на простотии и визуелни стимулации, тоа е жива беда, зашто љубовта и возбудата се нешто сосема друго.

Вечерта бев во салата на Театарот на Марк Хелингер. Во салата која е класичен амфитеатрален простор, Гленда Џексон како Шекспировата леди Макбет, на сцената е чиста спротивност на ставовите на Кетрин Хепберн. Оскаровката и филмска звезда Г. Џексон со месеци ја привлекува публиката на Бродвеј! На

билет се чека со недели. Имав среќа што дојдов до влезница за *Макбет* со Џексон и со Кристофер Палмер како Макбет... Црвенокосата Гленда на сцената Леди Макбет ја игра повеќе како атракција за себе, за публика која ја обожува. Ако претставата е целата поставена само за да „игра на таа карта“, творците на ваквата идеја успеале во тоа. Впрочем, речиси на секој чекор по Бродвеј плакатот со ликот/ставата на Гленда повикува токму на оваа претстава. Поставени се дури и неколку движечки реклами. Па, така, покрај „подвижните вести“ на зградата на „Њујорк Тајмс“ се „движи“ и рекламата за оваа претстава. Се спомнува и името на К. Палмер, многу помалку, иако тој во претставата е одличен како Кралот Макбет. Сосема е јасно дека Гледна Џексон е онаа која може да привлече публика.

По вечерта помината на Бродвеј во раните утрински часови, или во ситните саати на ноќта, му се враќам на Гринич Вилиџ, кварт на Менхетн кој буквално живее деноноќно. И во ова време сè во него работи. Продавници со најразновидна стока, музички шопови, дуќани за брза храна, кафеани, кафулиња... На еден мал простор млад Мексиканец „игра“ своја претстава: голтање на оган и долга сабја... Подолу, во својот дуќан, со големина од четири/пет квадратни метри, остарената црномуреста дебела гатачка, за пет долари од дланка ми ја чита судбината. Ми вели: вие овде сте странец, дојдена сте на кусо време ... ве чека долг пат назад ... две деца ... ќе имате во животот многу мигови ... Но, за пет долари толку! Всушност, јас толку ви кажувам. Другото е мое, си го задржав за себе, си го чувам *под разво*, како битно.

За влезница за вториот хит на Бродвеј, мјузиклот *Клетници* по Виктор Иго, во однос на цената имав повеќе среќа. Добив билет од оние што резервирале но не дошле, и пред почетокот на изведбата билетите се продаваат по многу, многу пониски цени. За спектаклот, мјузикл со многу сценски ефекти, платив половина од цената. За остатокот долари си купив албум со музиката од претставата.

Во Њујорк бев гостин во домот на Вера Шврговска, Македонка родена во Битола која речиси три децении живее и работи во Њујорк. Ме одведе во просториите во кои речиси две децении го подготвува својот „Македонски радио час во Њујорк“, чија локација таа ја изнајмува во просториите на некоја радиостаница, секогаш во центарот на градот, во Њујорк Сити. Емисијата се емитува секоја сабота од 10 до 11 часот. Наменета им е на Македонците што живеат во Њујорк, во Кентаки и во Њу Џерси. Вера е уредник, водител, читач на вести и информации, монтажер, музички уредник, собирач и емитувач на реклами. Во емисијата бев гостин. Вера прашуваше а јас одговарав за неодамна одржаната премиера на *P* во Далас, за театарот во Македонија... Таа е и единствената што ја прифати мојата за другите „луда“ идеја да го видам и Харлем. Обично Менхетн, Бродвеј, Гринич Вилиџ, Чајна Таун, Литл Итали ... ги задоволуваат љубопитствата на дојденците.

Во „авантурата“ да се види или само да се помине низ Харлем, бевме сами – Вера и јас. Иако беше топла квечерина (повеќе вечер) таа ми постави еден услов: нема отворање на автомобилските прозорци. Го видов Харлем пострашен и од оној од филмовите. Само фаровите на автомобилот ги осветлуваа улиците во ноќта во која на неколку места, по тепачки и жестоки караници, гореа по

некој дуќан или куќа. Тука „живеат“ најсиромашните црни луѓе. Животот ги претворил во отпадници, луѓе кои најбедно и најсурово го минуваат животот. Запалени беа светлата на само неколку мали продавници за храна. Сè друго е аветински празно, валкано, сиромашно... Низ Харлем и полицајците се ретки. Велат, овде не доаѓаат ни автомобилите за итна помош. Некаде на почетокот сретнавме само двајца полицајци на коњи кои ја прашаа Вера каде и зошто во ова време се движиме низ Харлем. Таа им го подотвори прозорецот и рече дека бргу ќе го напуштиме.

Во Њујорк се сретнав и со Слободан Унковски. Имаше Фулбрајтова стипендија и предаваше театарска режија на постдипломските студии на Градскиот универзитет во Њујорк. Неговите студенти на Бруклин колеџот токму во тоа време ја работеа *Црна дупка* на Горан Стефановски. Секој од нив по две сцени. Рано беше да се види проба, што и како работат. На Унко штотуку му се беше родил третиот син. Ме пречека на договорената улица блиску до зградата во која живеа. На бебето му носев подароци: оние од мајка му на Унко што, откако разбрала дека патувам таму, ме праша дали би му однела на малиот некои „мали нешта“ што таа му ги направила. Прифатив со задоволство.

Попатно, на Менхетн, ја најдов и продавницата „Тифани“. Пред и во неа сигурно и запира здивот на секоја жена од оваа планета. Уникатните прстени, брезлетни, обетки, ѓердани, брошеви ... од злато и платина ... со брилијанти, сафири, смарагди...

Време беше за враќање дома. Во луксузната Прва класа на „Пан Ам“, при чекирањето, во посебниот оддел за патниците во оваа класа, дебелата црномуреста стјуардеса ми рече дека не можам да влезам во кабината на авионот во фармерки ... Куферот веќе се оддалечуваше по подвижната црна лента... Среќа, во малата торба – рачен багаж, меѓу четките за коса, ми беа панталоните со кои долетав во Америка. Врз новите американски фармерки ги облеков старите црни платнени панталони, сошиени како варијанта на шалвари... Демек: пери – носи. Така и останаа недосушени, такви ги прибрав во малата торба пред да тргнам кон аеродромот, такви во отмената чекална на Прва класа и ги облеков.

Пак страв од летање: преку Океанот кон дома. Ама запознав и малку од Њујорк, до следниот престој.

p. s. При посетата на Метрополитен Операта си купив прекрасна голема шолја, со црно-златните театарски маски. Ја имам и денес и од неа, дома, ритуално, наутро пијам нес кафе. Во неа се спомените од таа моја средба со Њујорк за која се врзани средби и дружби, актерски, режисерски, писателски спомени од Њујорк и од Македонија. Мирува и албумот од *Клетници* што го купив со „заштедени“ долари од влезницата за мјузиклот. Денес, во доцнава есен на 2008 година, мојата другарка Јелена, која пред речиси еден месец беше во Париз и гледаше претстави за кои влезниците се и повеќе од сто евра, по дубровнички, исто би рекла: па ти си заштедила!

Ослободувањето...

Душан Јовановиќ (1939), драмски автор, режисер, професор и есеист од Словенија, е еден од најзначајните автори кој, иако потекнува од друга култура, е особено значаен и заслужен за афирмацијата на Скопје. Заслужен е и значаен затоа што како автор/творец на драмата *Ослободувањето на Скопје* во меморијата на светот ја внесе и меморијата за Скопје. Ставајќи го во насловот на драмата Скопје, драмската приказна за луѓето од градов, за Вардар и со омилената му песна *Море сокол пие на Вардарот*, во драмската литература и на светските театарски сцени, односно во светската театарска меморија, го афирмира токму Скопје. По објавувањето на книгата за него и со негови драми, со наслов *Ослободувањето на Скопје*, Скопје (задоцнето!) му врати: му ја додели наградата „13 Ноември“ за 2007 година, во категоријата странски државјани, заслужни за афирмацијата на Скопје. Еве ја приказната за таа книга и како со Душан ја работевме, кој и зошто е изборот на драмите во неа.

Со Душан Јовановиќ се сретнав на пладне, на првиот ден на гостувањето на Драмата на Словенско народно гледалиште од Љубљана во Македонскиот народен театар во Скопје, именувано како *Пролет во Скопје*, што се одржа од 19 до 22 април 2006 година. Си пријдовме еден на друг, секој со својата чашка со вино в рака. Се препознаваме како што тоа повеќе години наназад си го кажуваме при првата средба со пријатели или познати од некогашната југостварност – не сме се виделе од поранешните животи! Разговорот почна околу изведба на *Ана Каренина* по Лав Николаевич Толстој, закажана за истата вечер, во драматизација и режија на Душан Јовановиќ. И следната вечер, претставата *Аламут* по романот на Владимир Бартол, беше сценска адаптација/драматизација на Душан Јовановиќ. Дијалогот продолжи низ сеќавањата, оние кои останале да се паметат – од некогаш до вечноста.

Душан си ја кажа и својата голема желба: во Македонија да биде отпечатена книга со негови драми, барем со оние што се поставени на македонските сцени. Прва од сеќавањето ми изнурна *Ослободувањето на Скопје*. Драмата во која тој ја раскажува својата детска визија за спомените и настаните во Скопје во кое како дете живеел за време на Втората светска војна, во куќата што и денес постои на Булеварот Климент Охридски број 9. По речиси еден месец ја започнавме електронската преписка за тоа каква книга сакаме: драми што се изведени во Македонија и драми напишани подоцна, преку кои би се опфатил и неговиот понов драмски ракопис, негови размислувања за себе и за своето

време, театролошки студии за неговото творештво, биобиблиографија (која и најтешко ја составивме) албум од фотографии...

Подоцна ми го испрати текстот за Скопје, неговиот денешен поглед на сеќавањето за одживеаното во Скопје, влијанието на тоа време и тие настани во неговата тогашна и подоцнежна реалност: /.../ Скопје е град во кој првпат стапнав во театар. Мојата тетка Зора Потевска, која беше учителка по пијано, ме одведе на оперска изведба. Ги гледав *Орфеј и Евридика*. Тоа беше доживување што неизбришливио ме обележа за целиот мој живот /.../ Тоа беше судбински миг, тогаш се роди мојот љубовен однос со театарот, кој сè уште трае. Ослободувањето на Скопје е сеќавање на моето растење и веројатно мојата најдобра драма.¹

Идејата почнавме да ја реализираме од крајот на јуни, истата 2006 година. Се сретнавме уште само на 5 септември (2006) пак во Скопје. Екипа на Телевизија Словенија снимаше документарен филм за Душан Јовановиќ во места и градови кои се дел од животот и творештвото на авторот. Подоцна филмот беше награден на Берлинскиот филмски фестивал 2007, во категоријата документарни филмови. Затоа дојдоа и во Скопје. Се снимаше по Кејот на Вардар, по Камениот мост, на левата страна на Вардар на местото на некогашниот Народен театар, пред Старата железничка станица каде што во 1978/79 почнуваше претставата *Ослободувањето на Скопје*. Душан пред камерата раскажуваше за својот прв допир со театарот – за оној судбински миг кога во него, на шест годишна возраст, се родил неговиот љубовен однос со театар кој сè уште трае... Пред камерата за Душан говорела и Љубиша Георгиевски и Слободан Унковски, режисерите кои во Љубљана и во Скопје го поставија *Ослободувањето на Скопје* и јас како приредувач на книгата за Д. Јовановиќ. Во ноември, истата 2007 година Душан Јовановиќ и јас ги добивме наградите „13 Ноември“, најголемото признание што го доделува Собранието на Скопје.

На тој 5 септември 2006, тргнавме да ја бараме куќата од под чиј покрив, двор, порта, улица, раскрсница, блиска фурна... се сеќавања на Душан за виорното воено време во Скопје. Оние сеќавања од кои Душан во 1976/77 година, на локациите што самиот ги посочува – Црн врв, Скопје, Белград, Љубљана, септември 1976 – февруари 1977, ја напиша драмата *Ослободувањето на Скопје*.

На таксистот му рековме да вози по Булеварот Климент Охридски и потоа по Илинденска кон Градскиот парк. Душан во сеќавањето ја имаше близината на Градскиот парк. На крстосницата на Булеварот кон Илинденска, викна – ене ја!

Запревме на „диво“, пред некогашната фурна во која додека бил да ја земе тавата со ручекот за тој ден, бос на врелиот асфалт и уште пожешката прашина од брашното од фурната – пред негови очи бил застрелан човек... Пред камерите говореше и во дворот на куќата од неговото детство... За тетка Зора, баба Ана, тетин Ѓорѓија, за Рената ... за ликовите и настаните од животот и од неговото *Ослободувањето на Скопје*. Куќата денес е празна, дознавме дека ја купила Владата на Македонија и се планира таму да биде сместен некој репрезентативен оддел. Бевме изненадени кога и Живко, сопственикот на

¹ Комплетниот текст е на корицата на книгата *Ослободувањето на Скопје*.

колонијалот наспроти куќата, ни раскажуваше за она што го слушал од повозрасните: во таа куќа живеел Душан Јовановиќ, детето и подоцна авторот на драмата чие дејствие е лоцирано во нивното маало. Ни кажа и кој уште од маалото би можел да ја дополни приказната. „Истражувавме“ и во блиската и популарна кафеана „Кај Жабарот“. И Жабар е роден подоцна од времето кога тука живеел Душан, ама се сеќава на приказните: откако драмата се појави во јавноста и се играше во Скопје, по маалото се раскажувало за Душан и неговите во Скопје. Душан кажува дека откако татко му Љубомир од Солун се вратил во Белград, го зафатил воениот виор (во *Ослободувањето на Скопје* тој е партизанот Душан), семејството се поделило и Душан со баба му Ана некое време се во Скопје кај тетка му Зора, омажена за Македонецот Георгија Потевски (во драмата тетинот Ѓорѓија), кого Бугарската тајна полиција го уапсила, во затворот го претепале и Георгија за цел живот останал инвалид.

Подоцна, во мај идната 2007 година, со Душан бевме речиси секојдневно во контакт. Се договаравме, јас постојано барав нешто од него – со мејлови. Еднаш ми напиша дека „не е воопшто романтично да се работи со мене“. Одговорив: не се договоривме за романтичен однос... Еднаш, преместувајќи една тура од фотографии од поштата во фолдерот за „фотки“, една ми се изгуби. Ја планирав за корицата на последната страна. Бев лута, излегов и си купив чанта од Бети Баркли. Подоцна тој фотката ми ја препрати, му напишав за чантата која (според некои мои навик, нервозни или предизвикани, новокупените работи си ги именувам според нервозата или предизвикот), ми пиша: на моја сметка, добро е што не сте си купиле долен веш!... Ги чувам сите мејлови, му реков дека еден ден можеме и од нив да направиме книга.

Театарот е игра на човечноста.

Душан Јовановиќ официјално во и со театарот е од 1963 година, кога се појавува неговата прва драма *Претстава нема да има*, а следната година, или во сезоната 1964/65, во тогашниот Студентски актуелен театар во Љубљана, ги режира *Плуг и ѕвезди*, *Весела игра во темно* и *Тигар*. Следува огромен опус, тешко сфатлив за еден човечки живот. Аља Предан, драматург, публицист и преведувач од Словенија, во текстот за Јовановиќ *Театар кој зборува за човекот и – само човекот*, што го поместивме во книгата *Ослободувањето на Скопје*, констатира /.../ фрапантен заклучок: за 40 години да се напишат 23 драми, режираат 130 претстави, објават 4 книги есеи (и уште две/при нови, з.а.) и еден роман, да се драматизираат барем 4 големи светски класични романи, да се образуваат на десетици студенти по режија и глума ... значи дека тој човек во тие 14.600 дена на својот творечки период ниту спие, ниту јаде, ниту пије, ниту брка женски ..., дека, накусо, воопшто не живеел. А тоа, се разбира, ни оддалеку не е точно /.../

Почетоците и времето на етаблирање во долгиот и искрен љубовен однос со театарот, Душан Јовановиќ како драмски автор и како режисер го започнува со радикални формалистички експерименти. Тоа е и време на светскиот антимамографански бунтовнички бран во шеесеттите години на минатиот век. И драмите и претставите, и сè она што паралелно го работи, го имаат бунтовничкиот дух на времето и животот на неговата генерација. Јуришаат на табу-темите, ги отвораат просторите на слободата, ги проблематизираат

идеолошките спојки, меѓу кои е и потребата за упростување на оптоварената стварност. На пример, *Пупилија...* се занимава со популарната култура (како естетика и политичка субверзија) и како одговор на политичката вистина зад која стојат разни тривијалности: хороскопи, празни разговори, фото-романи, голоотија и еротика.

Безвредноста на содржината за Јовановиќ е ракавица која в лице и се фрла на патетичната визија на иднината, а хуморот и се спротивставува на стерилноста, на модерноста и на догмата. Стварноста се преплетува со театарот, конците на играта се замрсуваат, ликовите доживуваат пресврти, на авторот му е најважна побуната против рационализмот и нагласениот морализам на претходните генерации. Авторот мисли, мисли на сè што е околу него и многу пошироко, на свој начин си игра со театарот, меѓу другото и со исклучително долгите наслови на текстовите и на претставите.

Подоцна сè помалку го интересира формалната страна на театарот. Театарот за него станува возбудлив во неговиот човечки волумен: помалку како естетика, повеќе како игра на човечноста. Неговиот театарот станува место за приказни во чиј центар се човечките судбини. Ги бара/истражува/реализира идеите, ликовите, телата и сето она што е човечко. Токму тој човечки материјал станува негова неисцрпна ризница за театарот што го создава. Врз таа едноставна вистина го создава својот театар кој зборува само за човекот, како категоричен став кон фактот дека човечкиот материјал е неисцрпна водилка на театарот и театарот за ништо друго не може да зборува, освен за човекот.

Тој пресврт, тоа свртување кон театар кој зборува за човекот во конкретно време и место, најбележито почнува со *Ослободувањето на Скопје*, продолжува во *Карамазови* и во *Воена тајна*. Ги напушта речиси апстрактните простори со непознати имиња и земји на современиот свет. Раскажува дејствија со конкретни настани и во конкретен контекст/локација/земја.

Ослободувањето на Скопје се случува во 1943/44 во Скопје, Македонија, говори за човечки судбини среде конкретна војна и град. Настаните во *Карамазови* се случуваат во Белград во 1948 и 1956, и во нив е човекот во времето и по Информбирото, а вториот дел е пак за човекот во 1968. *Воена тајна* е напишана во 1983 година, како алегорична приказна или зоолингвистички миракл за она што следува како игра и како судбина – за сеништата што се надвиснати и го најавуваат распадот на Југославија, а ликовите на сеништата ги играат личности од животинско потекло. *Sudom, езерото* е напишана во 1989 година, дејствието се одвива четиринаесет години по она на 8-ми март 1972 година, а местото на настаните е дневната соба во една семејна куќа на Блед. Во *Антигона*, напишана во 1993 година се судбините, луѓето и настаните од таа и претходната 1992 година – опсадата на Сараево, град на солзи и болка, кој авторот го спореди со опседнатата Теба, каде што живеела Антигона. *Карајан Це* е напишана во 1998 година, авторот ја одредува како комичен микс за глас и тело: Moderato/Scherzando ma non troppo/Adagio sostenuto, и со неа Јовановиќ исчекорува од сферата на јавните настани и влегува во малите лични судбини на своите јунаци кои низ убедлив хумор и чувствителност ги отсликува како депримирани луѓе од маргините на општеството – маргиналци. *Егзибиционист* е драма од 2001 година, Јовановиќ ја потпишува со својот псевдоним О. Ј. Травен,

а повод за приказната е една вест од страниците на дневната црна хроника, како необичната врска помеѓу егзибиционист и социјална работничка во еден словенечки затвор.

Игра и судбина.

Токму од таа конкретност – да се зборува за човекот и само човекот, е и изборот на првата книга со драми на Душан Јовановиќ на македонски јазик *Ослободувањето на Скопје*. Од тој човечки материјал подоцна се и речиси сите негови драми, сите драматизации, голем дел од режиите, есеите, тв и радио продукцијата, начинот на кој ги учи/образува своите студенти. И сиот тој голем/огромен театарски опус, паралелно има најмалку три тека: писателски – режисерски – образвен.

Во таа паралелна и само негова долга и искрена театарска љубовна игра е сместена човековата судбина, а писателот Душан Јовановиќ и режисерот Душан Јовановиќ се постојано во вителот на истата креативната страст. Се преплетуваат и во испишувањето и во режирањето на тој огромен театарски/авторски опус на Јовановиќ. Играта и судбината течат паралелно. Се откриваат најтемните предели на човековиот свет кои, во принцип, не мора да му се достапни на здравиот разум. Тие водат кон човековата автономност и слобода. И, што е мошне битно, не се откажуваат од традицијата.

Театрологот, професор и театарски критичар Андреј Инкрет², констатира: *.../ Драмските текстови и претстави на Јовановиќ, ни најмалку не се откажуваат од традицијата. Не се обидуваат да го одбегнат историското сеќавање, неговите занеси и трауми не се создадени од волунтаристичка наивност и слепило, од артистички нарцизам. Токму спротивното: најголем број од драмите на Јовановиќ изникнуваат и растат токму од напнатиот, љубопитен истражувачки однос кон традицијата, и во исто време, се разбира, и од недовербата кон важечките одговори какви што на клучни прашања за човековата егзистенцијална кондиција која во општествено-историската судбина ја нуди конвенционализирана општа свест. .../*

Душан Јовановиќ е автор на 23 драми. Пет од нив седум пати се играни во пет театарски куќи во Македонија, и тоа речиси веднаш по нивната праизведба. *Ослободувањето на Скопје* во Драмски театар – Скопје (1978), во Народен театар во Штип (1979) и во Македонски народен театар – Скопје (2002), *Воена тајна* во Македонски народен театар – Скопје (1984), *Карамазови* во Драмски театар – Скопје (1984), *Антигона* во Народниот театар во Куманово (1993) и *Животот на провинциските плејбои после Втората светска војна* со наслов на претставата *Провинциски плејбој* во Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ во Велес (2002, многу подоцна откако е создадена).

Во реализацијата на тие седум претстави биле вклучени повеќе од 250 луѓе: режисери, сценографи, костимографи, композитори и музичари, шивачи,

² Инкрет, Андреј во *Зид, језеро* на Душан Јовановиќ, 1990, Савремена југословенска драма, свеска 26, Библиотека Стерјиног позорја, Нови Сад, стр. 43-52

шапкари и перикери, осветлители ... и најмногу актери – околу 150 – кои ги создавале/играле ликовите во тие драми.

Изборот на драмите во книгата што го носи насловот на најчесто и најдолго изведуваната драма на Јовановиќ *Ослободувањето на Скопје*, е според годините на нивното создавање, и ја нема само *Животот на провинциските плејбои после Втората светска војна*, таа и припаѓа на раниот период на авторот, создадена е во 1972 година според истоимениот роман од 1969 година, а во Македонија е изведена три децении подоцна, во 2002. Специјално за ова издание се преведени уште три драми на Јовановиќ: *Сидот, езерото* (1989), *Карајан Це* (1998) и *Егзибиционист* (2001). Значи, идејата да се објават драмите играни во Македонија, е надолполнета со уште три. Практично, се исликува период од речиси три децении, во кој големиот драмски опус на Јовановиќ е прикажан низ неговата тематска преокупација – театарот да говори за човекот. Факт е и тоа дека овие драми се верификувани како изведби, а како текстови се наградени. Од друга страна, ако не беше таквиот појдовен концепт, сигурно во изборов ќе беа некои други драми.

Кога Душан ја имаше книгата в раце, на 5 јуни 2007, кога се одржа промоцијата на *Ослободувањето на Скопје* на Факултетот за драмски уметности во Скопје, беше задоволен од завршеното и го нагласи фактот дека ова е прва книга во која (во едно издание) се објавени дури седум негови драми. Бев среќна и јас – ***под разно.***

Во каков и да е избор од драмите на Д. Јовановиќ, секако ќе ја има *Ослободувањето на Скопје*. Таа има врвно место во неговиот драмски опус, позната и е на македонската, на балканската и на светската театарска јавност. Особено по изведбата на театарската заедница КППТ во режија на Љубиша Ристиќ, кој режирал и други драми на Д. Јовановиќ и за кого вели дека е тој „негов писател“, покрај Шекспир и Данило Киш. Таа изведба, чија праизведба беше во Загреб во јуни 1978, потоа во Белград и на други сцени во тогашната Југославија, на гостувањата по сцените во Европа е прикажана над 100 пати, а заедно со подолгите турнеи во САД, Латинска Америка и Австралија, вкупно има околу 800 изведби. Во претставата беа врвни уметници, со иновантни идеи во продукцијата и во својата политичка ориентација. Или, кога Д. Јовановиќ говори за таа претстава вели дека „тоа беше единствен момент во историјата на театарот – субверзивната авангардна поетика да биде високотиражна – денес би рекле комерцијална. Има и податок дека претставата само во САД имала 78 изведби (ја освои престижната награда ОБИ на театарските критичари на САД), а во Австралија е прикажана 60 пати. Вкупно околу 800! Толку пати некои сосема други луѓе го полнеле просторот во кој се играло *Ослободувањето на Скопје*. Ја гледале и слушале приказната за луѓето и настаните во Скопје во времето на Втората светска војна, останала во сеќавањето приказната што ја раскажува Јовановиќ распослана на брегот на Вардар во Скопје а ја следи песната *Море сокол пие вода на Вардарот*. Во меморијата на колкумина од тие гледачи на разни меридијани е и денес меморијата за Скопје!

Играта и судбината на македонските сцени.

На театарската сцена во Македонија Душан Јовановиќ е од есента 1978 година кога на репертоарот на Драмски театар режисерот Слободан Унковски почнува да ја подготвува претставата *Ослободувањето на Скопје*, набргу по праизведбата во Загреб (КПГТ) и премиерата во Љубљана (Драма на Словенско народно гледалиште, режија Љубиша Георгиевски). Веќе следната година – 1979 – овие три претстави беа селектирани и наградувани на тогашните најпрестижни театарски фестивали во Сараево – МЕСС и во Нови Сад – Стериино позорје. Скопското *Ослободувањето на Скопје* беше победник на сараевскиот фестивал МЕСС `79 и на МТФ „Војдан Чернодрински“ `79 во Прилеп. Наградите во Нови Сад – на Стерииното позорје `79, главно ги поделија другите две претстави, а скопската беше вон конкуренција, како победник од Сараевскиот фестивал. Тие станаа идентитет на своето време, дел од идентитетот на Душан Јовановиќ, делови од идентитетите на режисерите што ги работеа, делови од идентитетите на актерите што играа во нив...

Драмскиот текст го отвора прашањето на човековата судбина и нејзините трагични димензии: прашањето за историјата и улогата на човекот во неа. Следи/отвора/обликува долга низа на судбини, различни во индивидуалноста и во својата егзистенцијална проблематика. Тие судбини имаат свои падови/ломови. Сместени се во време на окупациски/воени услови кои се и брутални и изострени, и секој е со своја трагика. Најнапред тоа е групата на деца од разни националности: македончиња, еврејчиња, ромчиња. Тие се во објективната слика на животот на 6-годишниот Зоран. Секое од нив е повредено од ужасите на разулавените бугарски агенти и германски офицери, од нивните кучиња, од свекотот на оружјето, татнежот на топовите... Прекинати се нивните детски игри, нивните очи се ширум отворени од ужасот кој го наметнува светот на возрасните. Тие за животот знаат многу повеќе од што може да прими нивното детско срце, но и такви – преполнети од ужас и гладни – имаат доверба кон некого. Ги разбираат измалтретираните, ранети, осакатени, нервозни и што уште не потези на своите. Тоа е светот на возрасните на кој децата му помагаат како умеат и знаат. Оптиката на детските очи е завојуваниот свет на возрасните во кој се води битка на живот и смрт. Различна е возраста, заедничка е судбината: сите се очи в очи со смртта. Значи, целата драма е низ погледот на ранетата детска душа која ја парчосале/парчосуваат сликите на војната и сликите на сеќавањата.

И уште пострашно: и децата и возрасните се свесни за силата на оружјето, за немоќта пред гладот, за суровото опкружување, за љубовта и за смртта, за теророт и за отпорот, за напорот со кој треба да се каже најобичен збор зашто некој „го убил Бога“ во нив, некој го дал телото за малку храна со која неговите ќе преживеат. Во име/надеж за слободата. Паралелно, или како се насетува блискиот крај на војната, се раѓа омразата, осветата, се раѓаат нови недоразбирања. И сè повторно се впира во детските очи. Тие очи гледаат сè, молчат. Во завршната сцена, во ослободеното Скопје, кога Зоран конечно е со својот татко кој се враќа од партизани, кога веќе ја загубил мајката, раскажува со нов јазик кој е неразбирлив за возрасните. И пак никој не го разбира, па ни родениот татко!

Ослободувањето на Скопје Слободан Унковски го постави во еден „не-театарски“ простор – ходниците и другите напуштени простори од некогаш

репрезентативниот објект Железничката станица на Скопје во центарот на градот, разурнат во катастрофалниот земјотрес на 26 јули 1963 на кој огромниот часовник над главниот влез запре и остана да го покажува времето на катастрофата: 5 часот и 17 минути. Кога претставата таму се прикажуваше (премиера: 17 ноември 1978) тој простор веќе беше именуван како Музеј на Град Скопје, а тоа е и денес.

Користејќи различни простори од тој голем и разурнат објект, со елементи кои го дооформира контекстот на драмското дејствие, Унковски ги задржа двата плана на драмата: објективниот и субјективниот. Ја истакна атмосферата на военото време, на окупација во која секој е повреден, во која е нарушена сечија рамнотежа и сите генерации и слоеви се фрлени во агонија и кошмар. Во вториот план – субјективниот, се личностите и семејните ситуации, односи и спротивности кои се рефлектираат низ определувањето за револуцијата како ослободувачка идеја и единствена разврска и, од друга страна, колоборирањата, предавствата, кокетирањето и инертноста кои се својства за припадност на другата страна, што доведува до деградација. Во тој процес, во кој се и елементи на спектакл во функција на амбиентален театар, личностите и семејната драма имаа густ, метафоричен и динамичен тек во кој е вткаена максималната енергија на сите што беа во и околу претставата.

Користејќи го музејскиот простор како театарски мизансцен, режисерот внесе и симболи (поговорки, напеви и тажалки) како синоними на нашиот човек и простор. Тоа беше речиси совршено организирана претстава во која режисерот со актерите максимално го користеа драмскиот текст во чие средиште се човекот и неговата судбина, низ моќта сите да го прифатат и завладеат просторот во кој го создаваа тој свој театар. Сите тие детали на изведбата и обезбедија внатрешна димензија која излегуваше од ликовите и атмосферата на кои инсистираше Унковски. Поврзаната развојна драмска линија беше доведена до степен на симбиоза меѓу времето, учесниците и настаните и низ емотивни и смели сцени. Претставата на Унковски и театарски и емотивно ја следеше и доградуваше идејата на Јовановиќ – театарот да биде место на кое се распослале играта и судбината.

Следната изведба на *Ослободувањето на Скопје* во Народниот театар во Штип, беше само по два месеца (премиера: 18 јануари 1979). На театарска сцена на тој објект, која и по димензии е мала и по сите други сценски потреби сиромашна сцена, ја постави Симеон Гаврилов. Претставата ја имаше сенката на изведбата на Драмски. Главно го следеше текстот на Јовановиќ, во неа немаше доволна актерска енергија да се следи или продлабочува дејствието, и ги задржа само елементите на сентименталност кон ликовите, времето и настаните.

Третата изведба на *Ослободувањето на Скопје* е во Македонскиот народен театар во Скопје, како проект со кој се одбележуваше годишнина од ослободувањето на градот (премиерата: 13 ноември 2002), во режија на Срѓан Јаниќијевиќ. Во изведбата ликовите на децата ги играа актери од театарскиот ансамбл. Режијата на Јаниќијевиќ направи дистанца од времето во кое е лоцирана и ги истражуваше одгласите на војната, воопшто. Војната како судбина и разорувач на човековиот живот, како игра и судбина, а изведбата алудираше и на настаните во Скопје од претходната година: воениот конфликт

во Македонија од 2001 година и она што е препознатливо во таквото време – насилства, предавства, несреќи, глад, секс, дрога... Значи, повторно се следеше ставот на Јовановиќ дека театарот е место на игра и на човечки судбини и тој мора да го следи животот.

Театарот на Душан Јовановиќ е: ѝ игра ѝ судбина.

И уште повеќе: театар како игра на човечноста.

И уште, уште повеќе: долг и искрен љубовен однос на Душан Јовановиќ со театарот.²

² в. Душан Јовановиќ *Ослободувањето на Скопје*, (2007), приредила Мазова, Лилјана, Скопје, Матица македонска.

Препознавање

Во класичната драматургија често се случува еден лик да го препознае другиот, го расплетува судирот, го прекинува или го заклучува во трагичното или во магичното. Покрај тој ограничен тип на препознавање на некој лик, претставата игра и на способноста на гледачот за препознавање. Така се создава илузијата за нужниот развој на фикцијата. Драмата завршува дури откако ликовите ќе ја откријат својата ситуација, ќе ја препознаат силата на судбината или на моралниот закон, како и својата улога во драмскиот или трагичарски свет. Ако гледачот тоа го препознае, совладувајќи го со идеолошко функционирање прикажаниот свет и својот сопствен свет, постигнати се корелациите: препознавање, катарза, реализам, имитација, преправање...

Секогаш кога ќе го видите сцената, на филмскиот или телевизискиот екранот Бајруш Мјаку, или пак ќе поразговарате со него, сè завршува низ твојата, мојата или заедничката констатација дека тој е актер/творец од голем формат. Се разбира не по габаритот (а го има!), туку по она што го создава во театарот: ликови кои прикажуваат свет во кој се препознава тој како актер, и гледачот кој низ илузијата/фикцијата влегува во светот што Мјаку го создал и ти го понудил да влезеш во него, да се препознаеш, заедно да ги осознаеш симболите/препреките/катарзите на животот. Без разлика дали се тие во сферата на трагичното, вистинското, магичното.

Бајруш е настојчив, тврдоглав, непоколеблив во препознавањето во/со професијата. Со секој нов лик, како со ново зрнце песок, го доградува врвот кон угорнината што ја гради три ипол децении. На угорнината, чекор по чекор, како при градба на висока камена кула, се насидани неговите стотина ликови во театарски претстави одиграни на албански, на македонски и еднаш на хрватски јазик, ликовите во десетина филмови во продукции на разни јазици, ликови во телевизиски филмови и серии, главни ликови или епизодни по кои се памети и целата претстава.

Еднаш се има опитано и како режисер: ја изрежира *300 приказна* на Едвард Олби во која играа неговите долгогодишни партнери од сцената, актерите Веби Керими и Сефедин Нуредини. Претставата Б. Мјаку ја создаде врз два принципа: чиста актерска игра во дејствие сместено на отворен мал простор – дворот/пациото меѓу сидовите на Албанскиот и Турскиот театар. Меѓутоа, без амбиција да почне да се занимава и со режија, туку како свој протест против недоволната ангажираност на добрите актери во нови проекти, како свој прилог кон протестот за маргинализацијата на актерот и на театарот. Претставата беше во продукција на Театарската и филмска продукција „Бајруш Мјаку“, во која се

и претставите *Дневникот на лудиот*, *Татко* и *Вујко Вања*, а во трите Мјаку ги играше главните ликови. Првата во режија на Иван Поповски, а другите две во режија на Слободан Унковски. Трите лика се и врвот во актерската биографија на Мјаку, иако и пред нив имал други помали или поголеми врвови.

Бајруш Мјаку е роден (1952, Качаник) во семејство во кое сите биле далеку од театарот. Растел гален и обожуван во многуженско семејство, а се „одметнал“ цврсто решен да биде актер и ништо друго. Се разбира, подоцна сите го заборавиле тој негов неочекуван потег, и продолжиле да го обожуваат. Од родниот Качаник заминал за Приштина и во 1973 година дипломирал актерска игра на тогашната Висока педагошка академија. Истата година станал актер во тогаш Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје, пред неколку години преименувана во Национална установа Албански театар.

Не се случило ништо спектакуларно, никој не го пречекал со ширум отворена врата. Сакал, настојувал и успеал со секој нов лик вратата да си ја подотвора сè повеќе и повеќе. Тој е од оние актери кои полека и систематски работат на себеси и на својата актерска магија. Актер кој во секој нов лик истражува во препознавањето на себеси со ликот. Задлабочено и со елементи кои со секоја нова задача/ситуација/приказна стануваат сè посигурни, Бајруш во секој од новите ликови го истражува карактерот на ликот во идејата на авторот, на режисерот, на времето во кое тој го создава и во себе. Денес во таа негова долга елаборација на создавање и посветеност, е цел еден огромен опус со свој истражувачки процес, свој став, свој стил на игра.

Од првите ликови што почна да ги создава во 1973 година, оној на *Бесник (Живот, 1974)* до *Попришкин (Дневникот на лудиот, 2001)* со кој моќно си ја догради меѓународна кариера и исто наградуваниот *Капетанот (Татко 2003)*, до *Доко (Оркестар Титаник, меѓународна продукција создадена во Катар, 2007)*, и последниот *Иван Војницки или Вања во Вујко Вања на Чехов (2008, на албански јазик, а во истата драма го играше и Астров на македонски јазик, во Драмски театар, 1997)*, е поминото многу време. Меѓу нив се и ликовите за кои ги добил сите награди и признанија во Македонија, награди на меѓународната сцена, играл пред публика во Германија, Хрватска, Франција, Албанија, Босна и Херцеговина, Италија, Австрија, Велика Британија, Норвешка, Шведска, Словенија, Унгарија, Црна Гора, Латвија, Србија, Русија, Египет, Турција, САД, Катар.

Во сите тие ликови, проекти и продукции се неговата енергија, талент, постојан истражувачки порив за создавање на новиот лик. Препознавањето со нив е и во/низ неговата едноставност, благост, мудрост, индивидуалниот формат. Заедно го исполнуваат и преобразуваат просторот околу себе: со силен глас, сигурни чекори, одмерена гестикаулација, со реалистична глума под која се неговата личност, животниот, уметничкиот и хуманиот став. Лесно ги носи и своите прекумерни килограми кои, знае, му пречат на здравјето, ама обожува да јаде, да мези, да се насладува со слатки во шербет... Со широка насмевка на лицето за важните/најважните работи да зборува долго, убедливо – *под разно*.

Во селективната театрографија на Бајруш Мјаку се ликовите: *Бесник (Живот, 1974)*, *Трифун Трифуновски (Големата вода, 1977)*; *Лени Смол (Глувци и луѓе,*

1980); Митруш (*Наследници*, 1982); Цавид (*Косанчиќев венец бр.7*, 1982); Макуа Башо (*Бовча*, 1982); Мате Потера (*Хамлет од Долна Мрдуша*, 1983); Пикони (*Дожд во Уертомонто*, 1985); Андреа Темлин (*Сауна*, 1985); Еману (*Гробница на автомобили*, 1988); Велко (*Вејка на ветрот*, 1991); Баал (*Баал*, 1992); Карло Хабсбуршки (*Сонцето заоѓа*, 1993); Крал Лир (*Крал Лир*, 1995); Астров (*Вујко Вања* 1997); Кларк (*Коските што доаѓаат доцна*, 1998); Ука (*Утре тргнуваме во рајот*, 2000), Попришкин (*Дневникот на лудиот*, 2001); Муфтијата (*Дервиш и смрт*, 2003); Капетанот (*Татко*, 2003), Вања (*Вујко Вања*, 2008). Го има, онака голем, насмеан, разлутен, питом, и во филмските и телевизиски проекти *Трт виа Скопје*, *Бог да ги убие шпионите*, *Кула*, *Љубовен цвет од праска*, *Илузија...*

Мјаку е и еден од покренувачите на установата Детски Театарски Центар – Скопје (2000), како место на кое, преку театарски претстави, образовни програми, средби, изложби, забава ... се дружат децата од македонска, албанска, турска и ромска националност, како театарска установа која образува и регрутира нова театарска публика. Во периодот меѓу 2003 и 2004 година стигна да биде и директор на Албанскиот театар во Скопје.

За некои од ликовите е добитник на различни награди: трикратен добитник е за најдобро актерско остварување на Македонскиот театарски фестивал (МТФ) „Војдан Чернодрински“ – за Пикони во *Дожд во Уертомонто* (1985), за Баал во *Баал* (1995) и за Капетанот во *Татко* (2004); Награда на град Скопје „13 Ноември“ за Кралот Лир во *Крал Лир* (1996); 11 Октомври (1998); „Климент Охридски“ (1998); за Капетанот во *Татко* наградата Актер на Европа (Преспа, 2004); за Попришкин во *Дневникот на лудиот* доби три награди – за најдобро актерско остварување на Интернационалниот фестивал на монодрама во Приштина, Косово (2004), на Фестивалот на албанската драма во Фиер, Албанија (2004) и на Меѓународниот фестивалот на монодрамски остварувања во Киев, Украина (2005).

Она што ја одликува играта на Бајруш Мјаку и него самиот како творец, и уште повеќе она што ги одредува ликовите кои ги толкува, е секогаш сериозната и студиозна работа при откривањето и создавањето на карактерите. Во остварениот нов лик е присутно неговото настојување зад секој израз да најде алка со која ќе го поврзе и своето човечко искуство. Таа грижлива мисловна работа се чувствува во низа негови ликови, без разлика дали тој ги вбројува како лични успеси, или се тоа ликови што ги одиграл според диктатот на моменталните театарски околности. Студиозноста му ја разгорува фантазијата, му го зголемува инстинктот во пронаоѓање на внатрешните и на надворешните средства на изразување. Со таквиот стил и начин на работа, Мјаку станува по сигурен во наоѓањето и изградувањето на особените изразени карактеристики на ликовите што ги создава.

Ликовите ги гради низ мигови полни со непосредност зад која стои долга и сложена творечка елаборација. Во играта внесува искрено чувствување на животните драми на ликовите, при што изразот го гради врз пластична и жива игра, исполнета со различен облик на изразот. Во рамките на доживеаното искажува силно, драматично и предизвикувачко чувство низ кое расте енергијата и грижата за занаетското препознавање. Ги користи изразите кои ги владее, колку на внатрешен толку и на надворешен план, со средства кои

полесно се совладуваат и контролираат со разумот. Тие му дозволуваат да создава своја физичка експресија. Континуирано доградува и покажува. Преку темпераментот, со кондицијата која ја носи во/со себе, ги развива и своите дисциплински принципи и занатски правоверија. Така стигнува и до врвовите, на пример, креациите кои се негово најсилно обележје – Пикони, Баал, Крал Лир, Астров, Попришкин, Капетанот, Вања.

Тој систем на Мјаку функционира по принципот според кој секој нов лик е нов предизвик, без оглед на постигнатите резултати. Како едно искуство повеќе, како зрнце од ситен песок во големата камена кула. Се збогатува со елементи кои стануваат сè посигурна задача, ситуација, приказна, лик. Има силна енергија/принцип да го развива и доградува ликот, да ги вгради интензитетот на доживувањата, мислите и посветеноста. Диспозиција му овозможува постојано да ја доразвива и надополнува големата актерска коб да се имаат десетици животи секогаш поинакви, наспроти едниот – оној сопствениот. Во ова е и најскапоцената сила на Бајруш Мјаку како творец на сцената.

Неговите ликови трагаат по особините на нивните карактери. Прилог кон ова е ликот на Баал во истоимената драма на Брехт. Го играше низ поразот на Баал, повеќе интровертно отколку агресивно, барајќи го во себе, без враќање на ударите – на општеството. Низ овој лик спроведуваше систем на микро-глума.

Карактеристично за Мјаку е и фактот дека многу работи. Ова го објаснува како потреба за барање на својот живот во својата професија. Во овој контекст најсигурни примери се неговите два лика – Попришкин во *Дневникот на лудиот* и Капетанот во *Татко*. Тие ја потврдија неговата зрелост и го одведоа најдалеку во неговата меѓународна кариера. Тоа се два лика во две претстави кои во континуитет имаат долг меѓународен век – како гостувања или како дел од некоја меѓународна фестивалска содржина. И двата лика во богатиот опус на актерот се создадени во неговите зрели години и се одраз на неговата изразена моќ која созрева низ неговиот став дека во театарот мора постојано да се истражува. Преку нив тој ја воспоставува и покажува јаката врска со животот за кој секогаш тврди дека го бара на сцената, во театарскиот проект. И двата се резултат на потребата на Мјаку да излезе од институцијата и да работи со екипа со која е сигурен дека мисли и креира како тим кој се разбира. Затоа што верува во себе и во оние со кои влегува во тој процес, во овие два проекта тој се јавува и како продуцент, и успешно ги менаџира.

Во принципот на креирањето на ликот ја почитува формата „на огледалцето“. Го применува ставот дека во создавањето на претставата и на ликот во неа, мора да се трге од фактот дека театарот е огледало на животот. Тврди дека актерот мора да има огледалце, да го има човекот кој знае да работи со актерот – режисерот. Таквиот принцип на работа го остварува и низ креациите на ликовите на Попришкин и Капетанот.

Гогољевиот Попришкин од моно претстава *Дневникот на лудиот* Бајруш Мјаку го сработи со режисерот Иван Поповски, во времето кога во Македонија се живееше во атмосфера на воен конфликт и лажен мир (2001). Претставата првата изведба ја има на 29 септември 2001 година во Скопје (МКЦ, во рамките на фестивалот MOT). Опстојната анализа на овој лик, кој го виде голем дел од

меѓународната јавност, докажува дека Мјаку го создаде со голема актерска концентрација, енергија и перфекција и дека допира најдлабоко до трагиката на ликот. Го покажува/одигрува речиси одеднаш, разголдувајќи го целиот свој карактер низ ликот кој ги има елементите на противречност: создаден е од беда и кукавичлук од една, и племенитост и искрен занес во идеалните човечки барања, состојби, верби, од друга страна. На подиумот-кутија, соба, простор, кралство, време, бескрај, Попришкин на Мјаку е одвоен од гледачот со просирна најлонска обвивка. Како под стаклено своно, или уште пострашно во центрифуга со силни вртежи, човекот – острач на перодршки од пердуви, кој постојано бие своја битка со самиот себе и со оние со болни глави и од кои му се лоши, ја формира сликата која е сосема јасна: тој е единствениот здрав во светот во кој владее лудило од секаков вид.

Мисловноста што ја применува му овозможува да го добие сето она што го замислил, посакал и остварил: преку сложена техничка структура на преобразба, да биде човек кој мечтае, пишува писма, се чувствува како мало беспомошно дете или крал кој се крунисува со фиоката од работната маса, кој може да се бори со замислениот пес, да лае како пес на напишаните и никаде не стигнати писма, да бега од толпата, да се противи на владетелот, човек на кој сопствената чувствителност не му дава да биде дел од опкружувањето. Во зададените сложени елементи на приказната за лудилото, за амбициите, за љубовта и за разумот на маргиналецот кој може да се круниса/прогласи за шпански крал, значи за љубовта и за осаменоста, од својот замислен престол – врвот на својот свет, кога сите мислат дека полудува, тој креира состојба која ја бичува со суровата вистина: не ли е тој единствениот здрав човек во светот кој, од разни амбиции и состојби, станал колективна лудница. Сите овие елементи на мајсторството во играта низ Попришкин, Мјаку ги креира низ секој дел од себе. Докажува дека е актер кој низ сопствената генеза ги детерминира карактерите во времето и просторот низ спој кој може да се соочува само со себе и со карактерот кој бара свое место во овој свет.

Дневниот на лудиот и работата со режисерот Иван Поповски се реализира на иницијатива на Бајруш Мјаку. Тој се залага за идејата дека творците се сигурни и на пат да остварат голема и вредна идеја само доколку во неа се најдат заеднички, на иста творечка линија, и со заедничка предаденост на работата.

Во потрагата до ваквиот стил и начин на работа и постигнување на сигурни вредности, две години подоцна создава нов лик: Капетанот во *Татко А. Стриндберг*, со режисерот Слободан Унковски. Тоа е, исто така, независен проект кој го менаџира самиот Мјаку. Капетанот е уште една голема/стожерна фигура во реализираниот актерски арсенал на Мјаку. *Татко* првата средба со публиката, или премиерата, ја имаше на Охридското лето, на 6 август 2003 година на терасата на Долни Сарај во стариот дел на Охрид. Со овој лик Бајруш ја одбележува својата три децениска посветеност на театарот. Со лик во кој тој се вложи целиот, но и искреира карактер кој ја искажува неговата зрелост, посебност и препознавање со ликот од сцената. Оствари студија која се темели на драмата на човекот – Капетанот чиј живот согорува во нему жестоката и лукаво наметната игра од страна на сопругата и на другите во неговото опкружување.

Мјаку својот Капетан го игра како на жестокиот ринг среде кој се амбициите, лошите пориви, убиствениот цинизам, во семејството/бракот што се распаѓа. Капетанот е губитникот, ја губи битката со себе и со оние на кои им верувал, од оние кои како мачки кружат околу него и го мамат. Во ликот на поразениот човек беше посилен од кога и да е. Го развиваше постепено – како своевидна сурово наметната бесмислена и исцрпувачка битка на половите. Низ цврсто поставените структурни форми и слоеви кои го разголнуваа во деталите и ситуациите. На почетокот е силен и самоуверен, потоа е само самоуверен, но и затечен во наметнатите ситуации. И во двете ситуации играта ја водеше со силината на карактерот и со неговата свест. Но, кога му станува јасно дека сè е свртено против него, кога е растргнат од сомнежите и двоумењата, тој Капетанот го преобразува и игра низ нова димензија – ликот станува заробеник со кој владееат убиствените елементи на поразот. Во таа ситуација најбитен е детаљот кој се разлива на крупен план и го отсликува изнудениот мрак во кој владееат нечовечноста и невербата во вистината, наспроти посветеноста и подготвеноста да се верува во вистината. И низ овој лик (како со Попришкин) Мјаку сигурно владее со изнуденото лудило од средината која безмилосно се пресметува со секој оној кој се обидува да им застане на патот на мрачните и бесмислено наметнати состојби/околности.

Бајруш Мјаку е комплексна актерска индивидуа, со изразен индивидуален формат, личност која го исполнува просторот околу себе, зрачи со својата човечка присутност. Во секој лик внесува реалистична глума под чија кожа ја подметнува својата личност, својата животна, хумана и уметничка порака, изградена врз искуството. Затоа и театарот и гледачот не можат да останат рамнодушни на средбите со неговите ликови. Се препознаваат.

Со најширока насмевка на лицето, секогаш кога е задоволен од она што го создал, ќе ви каже дека и да се роди неброено пати, тој – Бајруш Мјаку – толку пати би бил актер. Способноста, желбата и истрајноста во работата и трансформацијата, му овозможуваат постојано да ја доразвива и надополнува големата актерска коб: речиси паралелно, од ден во ден, од вечер во вечер да „живее“ нов лик/карактер. Да живее туѓи животи наспроти личниот во кој, исто како и во актерскиот, е среќен. Секогаш како најголема поткрепа и доказ на љубовта што ја дава, е љубовта кон жените на својот живот: сопругата, петте ќерки, мајката, внуките ... сестрите. Едно време по градов, или на патот кон Качаник (на вечера или да се напие чај со мајка му) се движеше едно Рено 4 преполно со убавина. Го возеше Бајруш, а го красеа лицата на сопругата до него и на задните две седишта петте негови убавици. Не кажал дека некогаш бил казнет за прекубројни патници во малиот автомобил. Не се пожалил ниту од театарот: планира и му се радува на новиот лик во кој ќе биде и друг, но и Бајруш Мјаку.

Да се пропознае себеси, а публиката во неговиот нов лик да го препознае Бајруш и себеси.

Репертоар

Репертоар (répertoire, француски) се сите претстави што се изведени, се изведуваат или ќе се изведуваат во еден театар. Под исто се и сите ролји/ликови што еден актер ги игра, лепеза на неговите изведувачки можности, неговите фахови. Репертоарска политика е смислено профилирање на вкупниот број и тип претстави што некој театар ги изведува во текот на една или повеќе сезони. Во театарскиот простор во Македонија, сакале да признаеме или не, владее аморфност, долго се работи на, потоа, речиси ништо. Репертоарот е сведен на „купи ден помини“, на брзопотезни коме(н)дии со пукања и пцости. Ретките проблесоци се исклучок кој само го потврдува проблемот со немање на идеја/идеи за барем малку подолгорочна репертоарска политика и квалитет.

Сликата се повторува. Кон крајот на секоја годината се собираат новите претстави, се множат изведбите и гледачите, се веднат главите. Само оние „најсмелите“ (си гледаат пред носот!) и се фалат со она што го немаат. Кон крајот на секој декември на сите сцени се играат пригодни и потценувачки програми со дедомразовци и снегулки на кои децата наместо да се радуваат се досадуваат или плачат од страв. Со крајот на годината, според законот, (доколку не се смати нешто па да се префрли за јануари/февруари идната година) завршуваат и обврските кон програмата за тековната година. Оние што ги финансира државата и оние кои се прикрупени на локалната самоуправа, ама за програма добиваат пари од државата. Сите конкурирале пред Министерството за култура на РМ за проекти што ќе бидат реализирани, еве да ја земеме 2007 година.

Верувале или не, во сите дванаесет институционални театарски куќи, државни или градски, во 2007 (до крајот на ноември) беа реализирани 38 премиери! Од нула (Градскиот театар во Охрид!, веќе чинам и згасна), по една, две или три во театрите во Штип, Велес, Струмица, Куманово, Турскиот театар и Театарот за деца и младинци!), по четири до пет во Драмски театар, Македонскиот народен театар и Битолскиот, а седум во Албанскиот театар. И во оваа бројка има нејасни места: овие се со свои пари – кажуваат „овие се наша продукција“, се направило и уште ова или она. Во овој број се и 5-6 претстави на студенти по режија на Факултетот за драмски уметности кои и натаму си останаа со статус студенти (дипломската претстава мора да се работи во професионален театар) и е поддржана од Министерството за култура. Но, тоа е друга приказна која бара поинакво внимание.

Секаков обид за какво и да е сублимирање на вредносна скала низ која би се согледувал театарскиот репертоар во Македонија е, речиси, невозможен. Состојбата се развлекува, и сите најави или обиди за нешто поинакво, се некаде на маргините на театарската уметност. Иако, барем што се однесува до културата во која е и театарот, токму за 2007 се доделени повеќе пари. Преземени се зафати за изградба на објекти, се работи на културното наследство, во 2008 година се остварува големиот зафат 130 томови македонската литература, именувани се врвни уметници за амбасадори на културата во десетина земји. Снимените филмови се прикажуваат по фестивали.

Само на театарот никако да му тргне. Не онака како треба – *под разво*, од сите аспекти. Дали токму во него најтешко се оди кон времето, кон новата реалност? Инцидентот во театарот во Македонија од поодамна е правило. Таков инцидент, како вредносен квалитет, во 2007 на театарот му се нема случено. Во 2008 се случи *Тапани во ноќта* во Народниот театар во Прилеп. За театарот нема правила, освен правилото за знаење и создавање на високи вредности и високи критериуми. Кога би имало барем една/две важни премиери во конкретната година, тогаш би можело и да се компарира. Не би станувало збор за репертоарска аморфност, а би се отворила и табу темата за планирани вложувања на театарот во сопствените уметнички и естетски вредности.

Во меѓувреме, а тоа значи во истеченото време од таа година, се изнаслушавме помпезни најави – монолози меѓу најавувачите, од една страна, и себеси, од истата страна. Во телевизиските спотови за „најдобрите“ имаше и што немало. Никој не говори за уметничка вредност чија карактеристика би можела, евентуално, да покаже и некаква визија.

Се говореше за задоволствата од непогрешливоста и самобендисаноста од самите себе, иако токму тие се првите кои најточно го знаат нај промашување. Од време на време, слушаме како е зголемен двојно/тројно па и повеќе бројот на продадените влезници. Небаре се појавиле „тапкари“ пред влезовите. Во салоните пак секогаш има место за колку ти душа сака, ќе си седнеш кај сакаш и никој нема да те крене затоа што има билет за седиштето на кое си седнал.

Публиката може да се заведе, ама не за долго. Во толпата е топло, ама смрди... Смрдеата, порано или подоцна, е неподнослива и секој и секаде некаде бега.

Има и едно прашање кое не што нема кому да се постави, туку и не смее. Особено не на оние што за претставите добиваат државни пари. Забрането е да се прашува или да се говори за помпезно најавениот репертоар (!), а најзабрането е да се мисли/прашува/разговара за квалитетот, за одбраното дело, за „вредностите“ што и се сервираат на публиката, по разни основи. Споредби со тука нема, а компарирањето со надвор е речиси недозволиви. Дури и кога има пари, тие се губат некаде ... по пат.

Репертоар, главно, е средно, а може и повеќе жалосен. Секој си направи нешто свое, сметајќи на публиката која, си мислат, оди в театарот само за да се насмее или да и помине времето со штогоде. Се туркаат мали претстави, се чита или игра текстот како копија на некое друго одамна минато време, се преигрува во темпото на естрадата и маркетинг пораките, се пука, се убива, се пцуе во

неограничени количини. Како да не ни е доволно насилството од улицата! Неа не можеме да ја одбегнеме, а во театар се оди од други причини.

Реалноста е во мачнината од создадените претстави за кои театарциите имаат израз – „за по дома“. Тоа значи да се задоволи некаков квантум, да се заштедат пари, а толку се и амбициите. Од друга страна, помпезно се најавуваат брзопотезни коме(н)дии за кои се верува дека носат публика. Велат: се продаваат на каса и носат добивка.

Се случија и два исклучоци, повеќе како репертоарски инцидент за кои требаше и работа и пари. Се разбира, тие се од различен квалитет. На мјузиклот (по кој копнеат театрите) *Свирач на покривот* на Битолскиот театар му се израдувавме: полна сцена со актери, музичари, танчери, пејачи. И, се одигра два пати, со многу, многу гости.. Тешко е да се соберат 150.тина учесници! Ветија дека ќе се игра во 2008 година. Тоа не се случи – ни случајно. Пропадна проектот по две изведби: не се сложија коцкичките меѓу директорите, актерите, музичарите (цел оркестар). Најскапо е она што ќе пропадне на почетокот. На репертоарот на Македонскиот народен театар на крајот на јули (во Охрид) и крајот на септември (во Скопје) со спотови, рекламни паноа, постери, реклами во весници и на сите медиуми, со ваква и онаква сценографија (!), се одигра *Соларис*, на отворен простор, со актери, пејачи, танчери... И пак само две изведби, со и за многу пари. Како публика, „се броеа и живите и неживите“. И покрај сè, и покрај сите пари и медиумска и секаква поддршката, се појави без иднина. Велеа: договорени се гостувања небаре по целиот свет – не кажаа дали ќе гостуваат некаде во вселената... Можеби на Месечината!

Најчудно е што за „малите“ проекти и не се зборува – тие си имаат некаков свој век. За таканаречените „големи, генијални, репертоарски потези што ќе одбележат цел еден репертоар/година и иднина“, отпосле најмалку се зборува. Никому ништо – било и поминало. Речиси се забранети било какви прашања.

p.s. Кон крајот на 2007 година, преку друг, фати место исповедното признание на еден театарски менаџер: знаел дека проектот во кој се вложени големи пари за реализација и за маркетинг е лош, ама тој е негов менаџер! Чесно и чест за искреноста. Сепак, му носи ли тоа на театарот некаква естетска валоризација и вредност? На репертоар – не! Репертоарска поука! Што беше тоа – репертоар?! Простете, не се секавам!

p.s. Се случија уште две претстави кои во продукцијата во 2007 имаат битно место. Првата е *Зад кулисите* во Турскиот театар. Во неа се актери кои со голема верба и љубов влегоа во процесот на создавање на ликовите, состојбата, чувствителноста и сето она што на театарот му се случува зад кулисите додека се подготвува новата претстава, како и свесноста дека она што го создале е промашување од кое ќе се скријат зад спуштената завеса. Но, претставата не се игра поради ангажманите на актерите вон театарот.

Втората *Телефонот* во Театарот за деца и младинци што се одигра во последните денови на 2007, е со највисок квалитет, со многу фантазија и енергија.

Сценографија

Сценографија е уметност на просторот, односно ликовно дефинирање и опремување на сценскиот простор. Се користи и зборот инсценија што подразбира реализирана ликовна опрема на сценскиот простор и визуелизација на театарскиот чин, во што се сместува визуелноста на режисерскиот и на сценографскиот простор при театрализацијата на одредена предлошка.

Сценограф е уметникот (сликар, вајар, архитект) кој ја креира инсценијата и ликовно/пластично го дефинира и опремува сценскиот простор.

Денес зборот сценографијата го прераснува некогашното значење на украсување и опремување на сцената (како застарен концепт) и ја изразува желбата да биде писмо во тродимензионален простор на кој му се додава и временската димензија. Театарската сцена не смее да се смета за материјализација на проблематични сценски упатства. Сценографијата/сценографот ја одбива улогата на „обичен статист“ во однос на некој однапред постоечки и детерминиран свет.

Архитектурата и театарот се двата образа на ликот, на постоењето, на животот (приватен и професионален) на Крсте С. Цидров. Тој е сценограф, архитект, дизајнер. Сè во него е споено низ посветеноста со која тој им припаѓа на театарот/драмата во сценографско/архитектонско/визуелната размисла и нивното финализирање на релацијата архитектура – сценографија – сценограф.

Таа љубов и посветеност го освоила уште во најраното детство: И до денес ниту тој ги изневерил, ниту тие го напуштиле. Прво ја засакал архитектурата. Сакал, решил, се образувал, се нурнувал во нејзините тајни, а потоа и во тајните на сценографијата. Како две гранки на исто дрво, уметности кои се мултиплицираат во низа кон која тој постојано додава уште едно, па уште едно ново гранче, ливче, по некое ново монистро. Планира, црта, изведува објекти, дизајнира, осмислува сценографии за театарски претстави, за истите изработува плакати или програмки, сценографии за филмски стории со долготражен, кусотражен или пропаганден карактер, понекогаш од малиот екран – во еден рекламен спот кој трае со години – ни нуди масло за јадење што, како добар готвач, ни го препорачува...

За луѓето од театарот, од филмот, со оние кои соработува и се дружи, тој е само Џиби. Уште кога бил на десет годишна возраст, според официјалните документи и во работата тој е Крсте С. Цидров (1950, Скопје), влегол во магијата на најживата уметност од сите останати: станал член на Детската радиодрама на Радио Скопје, во 1970/71 бил актер во *Театарот кај Св. Никита Голтарот*, во 1979 година дипломирал на Архитектонскиот факултет во Скопје на тема

Мобилен – патувачки театар, бил дел од екипата на архитектонско-проектантската група *Ајвар*, работел на заштита на спомениците на културата. Од 1980 година членува во *Театарската работилница ФФ* при Филозофскиот факултет – Скопје во која учествува во изработката на сценографијата на *Најмалото театарче на светот „Зелена гуска“*, паралелно е главен проектант на фабриката *Алумина*, работи сценографии за поетскиот театар *Скрб и утеха*. Едно време образува и млади кадри...

Она од што не се откажува во последниве две и пол децении е да чита драмски дела и за истите да осмислува нови сценографии. За претстави во речиси сите театарски куќи во земјава и во повеќе театри надвор од Македонија. Најмногу соработувал и соработува со режисерот Владимир Милчин. Уште како актер во *Театарот кај Св. Никита Голтарот*, па во „*Зелената гуска*“ и потоа во уште низа други претстави на домашни или странски сцени. Станаа „тандем“, за кој и не треба да се препраша: ако Циби каже дека работи на нова претстава некако и не мора да се препрашува дали е со режисерот Милчин, и обратно – ако Владо работи нова претстава тогаш, најчесто, се знае дека Циби ја прави сценографијата.

Приказната за сценографиите на Циби содржи повеќе од сто изработени претстави. Во сите нив, како дел од една голема и долга приказна, е основата и надградбата преку која се дефинира работата на сценографот и значењето на сценографијата во една претстава: доминантна е визуелноста на режисерскиот и на сценографскиот простор. Испочитувана е театрализацијата на одредената театарска предлошка или на драмскиот текст кој екипата го преточува во театарска претстава. Ликовното дефинирање и опремување на сценскиот простор се основата врз која натаму се одвива сценскиот чин.

Циби, паралелно со сценографскиот елемент на претставата, најчесто се занимава и со другата дизајнерска опременост на претставата. Осмислува и креира театарски плакати и програмски листови. Во нив битен е елементот кој, на еден начин, ќе биде „патоказ“ за новата претстава. Нешто што изложено/поставено на друг простор (вон сцената) ќе го привлече на прв поглед вниманието на идниот гледач на претставата. На плакатите или на програмскиот лист секогаш има елемент „што влече“. Како што тоа го прави при изработката на сценографиите: елемент/елементи кои го носат просторот, делото, играта, идејата на претставата.

Во 2000 година го искреира идејниот проект, а потоа и реализацијата за санација, адаптација и реновирање на некогашното кино *Напредок* во Старата скопска чаршија во кој од 2004 година работи Детскиот театарски центар – Скопје. Тој е целосно негова архитектонска и уметничка креација, како дел од сонот во дипломскиот испит со кој го финишираше универзитетското образование. Има учествувано на повеќе групни архитектонски изложби, има две самостојни изложби на тема сценографија.

Денес е творец кој со исклучителна посветеност поминал 25 години со/во театарот како сценограф. Животот така му се стокмил што додека планирал или проектирал, најубавите работи за/во театарот ги создава како тие да му се *под разно*. Ама примарно, посветено, со многу знаење, умевање, учење, планирање,

исцртување и кроење или изведување на сценографиите. Создал, реков, повеќе од сто сценографии од кои барем петнаесет се наградени, а за 50 од нив го работел и плакатот. Дел од тие плакати во март 2008 година беа изложени во Музејот на град Скопје (изложбата гостуваше и на театарските фестивали „Војдан Чернодрински“, „Ристо Шишков“, Актерот на Европа и ФААТ). Како дел од приказната во која се оние повеќе од сто сценографии што ги создава две и пол децении во кои е и меморијата на која и припаѓаат и ја паметат неговите театарски плакати, програмки и скици за претстави што ги работел од 1982 до 2007 година.

Џиби одамна има кажано дека сценографијата за него значи занимавање со архитектурата, „затоа што архитектот умее и знае на сценографијата да и даде побогата и просторно посодержинска димензија“. Токму тоа го има во неговите реки, библиотеки, станови, канцеларии, дворци, манастирски келии, балкански крчми, железнички станици, ситуациите во кои јунакот „сè свое со себеси си носи...“. Во нив Џиби не само што го „гради“ туку и го коментира дејствието и стилот на животот на јунаците. Постигнува раскошна сценска сликовитост, го поттикнува интересот на гледачот за театарот и, откако ќе дојде во него, да влезе во процесот на визуелна перцепција и асоцијативност.

Секоја сценографија или плакат за претстава има своја приказна, иако сите можат да се сместат во една по наслов „Сценографиите на Крсте С. Џидров“. Секоја од тие приказни е дел од театарската приказна на Џиби. Низ театарските плакати, програмчиња и скици, како сеќавање на создадените сценографии во одиграните претстави, тој ни ја прераскажува приказната за сопственото нурнување во она на што главно го посветил својот живот. Не потсетува и не информира што било и каде било. Ја брише судбината на мигот – дека претставата трае додека се игра – рекламниот материјал за неа останува Ликовите, предметите, знаците, бојата, печатот ги враќаат сеќавањата за *Бовча*, *Пепелашка во поправен дом*, *Баал*, *Крал Лир*, *Калуѓерички тишини*, *Глоговиот џбун*, *Мртви души*, *Лудиот Ибрахим*, *Ревизор*, *Мурлин Монро*, *Роберто Суко*, *Земјомерот*, *Чија си*, *Марисол*, *К'не*, *Вишиновата градинка*, *Сунѓерот и прачката*, *РЕ Пинокио* ... повеќе од сто.

Титлување

Титлување е релативно нов збор во јазикот на театарот. Производ е на современата театарска компјутерска технологија. Театарот го применува кога претставата што се изведува на сцената не е на јазикот на земјата од која е дојдена или во која се гостува. Постои и законска регулатива (и во Македонија) за задолжителен превод/титлување. Зборот, односно неговото толкување во театарска смисла, го нема во речениците со театарска терминологија, ниту во оние со книжевни термини, ниту во речниците. Филмовите и телевизиските производи (драми, серии, разноразни емисии, вести/изјави од светот...) одамна се титлуваат, значи се преведуваат. Титлување ќе сретнете само уште во најновиот јазик – компјутерскиот, зашто за него се користи посебна програма. Си има свои правила. Прво се преведува текстот од јазикот на кој се игра на јазикот на средината во која ќе се игра претставата, следува негово внесување во компјутерска програма и „водење“ на титлот додека трае претстава. Некаде законот за задолжително титлување е закон: претставата нема да почне (значи, нема да се одржи) ако нема титл/превод на она што ќе се говори на сцената.

Верувале или не, мене и тоа ми се случи: го водев титлувањето на една претстава. Ако не прифатев, претставата немаше да се одигра, иако со време беше селектирана, најавена, екипата на театарот уредно стигната.

Добредојдовте во 2006 година, на 26 октомври!

Пладнето во Сараево е сончево, па дури и топло. Во тек е 46. издание на Интернационалниот театарски фестивал МЕСС (15-30 октомври 2006). Во натпреварувачкиот дел на фестивалската програма е *Дон Жуан* на Драмски театар – Скопје, на сцената на Народното позориште, со почеток во 20 часот. Околу 13 часот, по разговорот на Тркалезната маса на критиката за претставата од претходната вечер (*Три сестри* на Чехов на театар од Хановер, Германија), тргнав кон дирекцијата на МЕСС, а со мене и Бранко Ѓорчев, неодамна именуваниот директор на Драмски, и актерката Снежана Стамеска. Не пречека Лејла Хасанбеговиќ, секогаш љубезната и кооперативна за соработка, прецизна во договорите, барањата и обврските, програмска менаџерка на МЕСС. Си ја отворив електронската пошта и одговарав на некои итни пораки... Случајно ја слушнав Лејла како објаснува дека вечерва нема да има изведба на *Дон Жуан* доколку не се обезбеди човек кој ќе го води титлувањето на претставата!

Подоцна, откако веќе се вклучив во разговорот во критичното време – *под разно* – ја сфатив Лејла: Босна и Херцеговина е федерална држава, строго се почитува законот за титлување/превод. Така беше и на сите претходни

претстави – превод на босански јазик, а од 2008 година задолжителен е и титл на англиски јазик –, фестивалот мора да го почитува законот. Нема претстава ако нема човек што од македонска страна ќе го води титлувањето (значи го знае јазикот и ја следи претставата), покрај оној што е одговорен за тој дел на изведбите од страна на фестивалот, техничко лице, би рекла одговорен компјутерџија. Ако Поповски, режисерот на Молиеровиот *Дон Жуан*, не допатува во Сараево. Актерите, што евентуално би го научиле/знаат тоа, ќе бидат на сцена. Директорот не работи на компјутер, не се знаеше каде е техничкиот директор Тошо Даевски...

Разбрав дека текстот од изведба бил на време побаран, на време испратен од Скопје во Сараево, фестивалската дирекција ангажирала преведувач, го платиле, го ставиле во програма за титлување, и сега нема кој тоа да го води на лаптопот, зашто сè си има свои правила... И пак слушнав, без таков човек нема претстава! Во еден миг ја прашав Лејла: а, може ли јас да пробам! Одговорот беше: зошто да не, ако знаете како! Никогаш не сум видела како се води титлување, никогаш не сум прашала, никогаш не ми притребало, никогаш не сум помислила дека ќе ми притреба. Ама, нели, сè во животот има прво! Во меѓувреме се расчисти ситуацијата: фестивалот за своите правила контактирал со претходната директорка Силвија Стојановска, таа не му го кажала договореното на Б. Ѓорчев, тој не ја прашал! Оној што, сепак, би требало за ова да знае и да го заврши – техничкиот директор – е некаде низ Сараево, на мобилката не му вклучен ролингот.

Јас бев на потег: побарав цела проба во 17 часот, иако во истото време беше договорен само прогон.

Во театарот бев десетина минути пред закажаното време за проба. Никола Ристановски веќе е на сцената. Тој го игра Дон Жуан. Дојдени се уште Ирена Ристиќ, Снежана Стамеска и уште два/тројца од групните сцени. Никола проба, се раздвижува, пее, ја испробува јачината на гласот, говори кон салонот, кон позадината, нагоре... Некој ми рече да се качам на вториот балкон, десно од сцената. Човекот кој беше одговорен за титлувањето е дојден и го вклучил лаптопот. Чекавме, чекавме, чекавме... Дојдени се и други од Народното позориште кои ќе ја опслужуваат претставата. Од Драмски нема никој друг. Долу во гардеробите ги вадат само костимите, ги пеглаа. Сарајлиите по 15/20 минути почнаа да ги гаснат светлата во салонот и на сцената. Гледаат нема да има проба. Зошто попусто да арчат струја. Мене, во темнината на вториот балкон десно, ми остана само теоретски да ја учам лекцијата за тоа како се води титлување на театарска претстава: не смеам да погледнам на сцената, не смеам да гледам на дисплејот над сцената на кој се појавува текстот. Морам да слушам, како да сум пред радио приемник, да гледам само во екранот на лаптопот на кој се појавува текст во два реда и кога ќе го слушнам последниот збор од првиот ред да кликнам на ентер, по што има доволно време публиката да го прочита и вториот ред, па на дисплејот да се појави следниот текст. Така некако ја принаучив лекцијата, теоретски и без пракса.

До 15.тина минути пред претставата, откако актерите и техничарите на *Дон Жуан* се комплетираа, бев пред гардеробите и во театарското бифе. Ни самата не се сеќавам колку пати се препотив. Во меѓувреме, Никола и уште

неколкумина други ми ветија поддршка: ќе го говори оригиналниот текст, толку колку што се сеќаваат. Од премиерата на претставата се поминати 15 месеци и многумина сега си играат „по свое“. Апелот за помош го упатив до сите. Кој слушнал – слушнал! Се упатив кон вториот балкон, и некаде кај пријавницата, на службениот влез на Народното позориште, го сретнав техничкиот Даевски, со неколку најлон ќеси в рака. Доаѓаше, чинам, од Баш чаршија... Запрев, ја отворив чантата во која ми беше ковертот со влезници (бев во едно од фестивалските жирија), го извадив билетот за вечерва и му реков (се разбира бесна) да седне во 7 ред, седиште 9, да го гледа *Дон Жуан* и после да жирира место мене, зашто јас одам да ја вршам неговата работа... Немаше поим што се случувало. Само ми одговори дека многу им верувам на актерите. Што е точно: отсекогаш и засекогаш во театарот најмногу им верувам на актерите.

Салонот се преполни: како и секогаш кога на МЕСС настапува Драмски театар. Веќе бев мокра, а имав пред себе речиси два часа работа што никогаш не сум ја правела. Дојде и првиот шок: од сцената слушав едно, на екранот гледав друго! Настана бркотница меѓу она што го слушав од сцената и гледав на малиот екран, побарав солидарно разбирање и помош од човекот до мене. Само ми велеше да побрзам, да не го чекам последниот збор од првиот ред, побрзо да удирам на ентер, да ги стигнеме: скратиле многу од текстот, еве го тоа подолу... Некако се воспостави ред: ги следев точно подолгите монолози на Никола, или кога говори Ирена, Снешка или Диме Илиев, во меѓувреме речениците од екранот и оние од сцената се плеткаа – најчесто во спротивни правци. Потоа, едно време, пак одеше добро. Сеедно, се препотував, да не раскажувам колку од страв мислев дека ќе се измокрам во фотелјата. И пак, настана бркотница меѓу говорот на сцената и текстот на малиот екран стуткан во мојот скут – светлината на екранот да не му пречи на светлото во салонот –, она што публиката го читаше на дисплејот над сцената и она што актерите го говореа, јасно ми беше дека не се совпаѓа. Едно слушав, друго читав пред мене. Некоја минута пред крајот на претставата, решивме да го исклучиме титлот, беше бесцелен...

На првиот аплауз молсакавично го спушит лап топот на подот и истрчав во тоалетот во подрумот на театарот. Кога се вратив аплаузот уште траеше. Публиката го извикуваше името на Никола... Му скандираше.

Потоа, во општата еуфорија од приемот на публиката, некои делови од приказнава расчистивме: бил преведен текстот што тие веќе не го играат. На пример, прологот од 4 страници го скратиле на 1,5... Отпаднал дел од оваа или онаа сцена, внеле нешто ново...

На 31 октомври имав директен лет за Скопје. Во рачниот багаж, едно тешко ќесе со книги од кои неколку беа за режисерот Љубиша Георгиевски и еден акварел/благодарница што од минатата година го чекала во Камерниот театар 55 во Сараево (доделена за годишнината на овој театар); во друга ќеса ми беше големиот Златен венец за најдобар актер на МЕСС 2006 (сигурно потежок од еден килограм, венец направен од некаков гипсен побронзен материјал и поставен го големо парче дрво) што меѓународното жири му го додели на Никола Ристановски за ликот на Дон Жуан; рачен багаж ми беше и мојот лап топ, и една моја ќеса, и, се разбира, големата преполна рачна чанта. Никола веќе

беше во Скопје, и немаше никаква шанса да стигне во Сараево и сам да си го прими венцот и да си го однесе со себе. Аеродромскиот службеник при чекирањето ми рече дека не можам со толкав рачен багаж во авион. Во патната торба веќе немаше место ни за игла за шиене... Ме упати некаде на горниот кат, на доплата за багаж. Не ми остана ништо друго освен да го прашам што да му оставам: наградата на/за актерот што синоќа не стигна на врачувањето, акварелот и кесата со книги (патем тешка 9,5 килограми) од која дел треба да му испорачам на претседателот на Собранието на РМ (тогаш Љ. Георгиевски беше на таа функција), мојот рачен багаж да го смести во авионот а јас да останам, или да ме пушти со се сè и да ми го даде бордингот за влез во авионот. Попушти тој.

p.s. Оттогаш, кога ќе видам титлување или ќе слушнам збор титл, како на дланка ја гледам маката низ која поминав, потта која излегува од мене и ми се впива во преубавото ново сако и во прекрасната нова сукња. Тоа е мое „трето“ искуство на истата работа: прво, второ и никогаш повеќе!.

Ќеф

Ќеф или *ќеиф* не е театарски поим, ама на луѓето од театарот многу ум е *ќеиф* (турско потекло) ако направат нешто добро и убаво. Нешто што ќе се памети и како реперотоар и како, на пример, ролја на еден актер, претстава што од/со *ќеиф*, значи со многу работа, знаење или ангажман, ја направил еден режисер, а во *ќефот* биле и сите други во и околу неа. И сите ќе речат: многу ми е *ќеф*! Таков *ќеф* ми се направи со *Маруша*, наслов на драмски текст, лик кој припаѓа на историјата на театарот во Македонија. Може да се толкува и како синоним за едно време: името се знаеше ама немавме поим за каков драмски текст станува збор. Текстот се сметаше за изгубен. Еве ја приказната за таа *Маруша*, драма напишана во 1925 година, истата година е поставена на сцената на тогашното Народно позориште во Штип, и по првата изведба/премиерата/праизведбата е симната од репертоарот. Значи, ги има сите елементи за голем *ќеф*.

Многу работи во меморијата на театарот во Македонија се недоистражени, некои само се пренесени од ваму во таму, зависно од опитот на оние кои тргнале во „авантурата да истражуваат“. Секој различно колку и до каде можел. Со настојчива работа – далеку. Со набрзина и непроверени искази – само до забуни што натаму се мултиплицираат – до поголем неред. Секогаш постои надеж дека еден ден работите ќе си дојдат на своето место, проверени и точни. Во нередот се појавуваат (и мултиплицираат!) неточности, „сознанија тркалезни па на ќоше“, без аргументи, без сведоштва и без паралелно изведени докази.

Има еден драмски текст со наслов *Маруша* кој е дел од историјата на театарот во Македонија од третата декада на 20. век за кој долго се мислеше (и повторуваше!) дека е изведен, ама драмата никаде не е сочувана. Сега веќе не е така. Копија од *Маруша* има и во Македонија. Значи, меѓу македонската научна и драмска литература конечно е и *Маруша*, напишана со ракописот на др Душан Будимировиќ, еден од двајцата автори. Потрагата по тој ракопис, по драмата, заврши на 3 декември, меѓу дел од учесниците на симпозиум „Театарски Нушиќ“ (Нови Сад, 2 и 3 декември 2004). И тоа благодареејќи на српските истражувачи/театролозите др Зоран Т. Јовановиќ и на др Весна Крчмар кои го нашле текстот и ми го дадоа за натамошни истражувања во рамките на македонската театрологија.

За постоењето на *Маруша*, практично, дознав некако *под разво*, – во паузата на тој симпозиум – и в раце го имав, како фотокопија, по речиси еден час.

Нештата (досега!), имаат ваков тек.

Во македонската литература меѓу двете светски војни, се вели дека драмата е еден од доминантните книжевни жанрови, не само како печатени книги туку и како театарски претстави. Согледани се и две интересни димензии на тој период. Постојат автори со биографија и со податоци за изведбите на нивните дела, но и автори за чии животи и дела нема податоци ниту пак ги има нивните дела што, исто, значи дека без аргументи тие ја немаат научната валидност. Меѓу нив се и драмите *Македонка* од Славко Нетков и Душан Будимировиќ и *Маруша* од Васил Хаџи Кимов и пак Душан Будимировиќ.

Значи, еден од авторите токму на овие две драми е Душан Будимировиќ.

Познато е дека театарологот др Будимировиќ го основал Народниот театар во Штип, бил негов прв управник, режисер, педагог... Театарот активно работел од 1923 до 1927 година, до 1936 година со проблеми од различен вид, а понатаму на исклучиво аматерски принципи и повремено (до по завршувањето на Втората светска војна). Се знае дека Будимировиќ во Штип ги режирал и *Македонка* (1923 г. за која има и податоци дека е играна шест пати, познати се и имињата на оние што ги играле ликовите), и *Маруша* (во 1925 г.). За *Маруша* пак се знае дека по првата изведба е симната од репертоарот. Сепак, го немавме најважното – драмскиот текст кој поради содржина не се играл повеќе, и околу кој натаму низ разни текстови и книги се „прераскажува“.

Од декември 2004 година, значи, отпаднаа „сите напишани аргументи“ дека текстот не е сочуван – не постои.

Исчитувањето на рачно пишуваната *Маруша*, кажува дека таа е „народна игра со пеење во три чина“ која ја „составиле“ Васил Хаџи Кимов (тогаш Василије Кимовиќ) и Душан Будимировиќ; има 3 чина, 18 ликови и гости, момчиња и девојки. Песните ги подготвил Риста Ѓорѓичковиќ: три се во првиот, две во вториот и седум во третиот чин. Ликови во драмата се Гано кој е богат чорбација, Павлина е негова ќерка, Перо е млад поседник, Коле е негов пријател, Сандо е служител, Ефка е селанка, Тимо и Ѓоше селани, Жаклина е пејачка, има лик на стар актер и актерка, ликови на господин и на продавач на кикиритки, лик на дама со цвеќе, Наце е келнер, Митар и Јован се гости... Првиот чин се случува во кафеаната „Три шешира“ во Белград, а вториот и третиот чин во Кочани, кај Перо, ликот од драмата – младиот поседник.

Македонската театрологија со драмата *Маруша* и со помош на упорноста на истражувачите на српската театрологија, сега е поблиску до своето минато. Ќе може конечно да се има свој став и за ова драмско дело. Колку пати во било кој сегмент кон сопственото минато се немало став и се манипулирало со мултиплицирање на импровизации? Главно, толку колку што сме го побарале!? Најчесто кога се истражува, на пример театарското минато, да повторам, се наидува на хаос: секој „истражува“ по свое, ги присвојува единствените документи, го прераскажува раскажаното. Тоа се сè само не научни докази за сложувалката која, се разбира еден ден, ќе ни ја даде валидната слика за минатото на театарот во Македонија.

Прилог кон тоа минато беше и симпозиумот што на 5 ноември 2004 година Штип, го организираше Центарот за култура „Ацо Шопов“, на тема 80 години

организирана театарска дејност во Штип, град кој во 2004 беше и македонска престолнина на културата. Низ дваесеттина дискусии (скратени форми, интегралните беше најавено дека ќе бидат објавени во зборник кој никогаш не е отпечатен) се слушнаа и нови сознанија за/на зададената симпозиумска тема. За *Маруша*, драма која е напишана и изведена во Штип, се повтори констатацијата дека текстот го нема. Текстот пак, го имало, ама оние што дошле до тој заклучок соработувале само со себе и им било доволно некаде кажаното или запишано „го нема“.

Душан Будимировиќ несомнено е еден од најзначајните делови на македонската театарска приказна во третата деценија на 20. век. Местото на д-р Будимировиќ, неговиот интелектуален профил, неговите интереси и дејноста што ја обавувал, особено при престојот и работата во Македонија, не се доистражени од повеќе причини. Пред и над сè од децениската негрижа кон минатото, или кога тоа е составувано користен е систем на прераскажување (често без тоа да се наведе), на кажано за недокажаното, не е сочуван валиден материјал, дел од него е исчезнат, а дел е најверојатно во приватни „колекции“ и во нечији визби.

Иницијативата за организирана театарска дејност во Штип во првите години на третата деценија на 20. век, потекнува од професорот во штипската гимназија Душан Будимировиќ (поранешен драматург и режисер во театрите во Осиек и во Нови Сад). Со негова заложба, во август 1923 година, е формиран Театарски одбор во кој членувале угледни граѓани и неколкумина гимназиски професори. Подоцна одборот е трансформиран во Штипско театарско друштво. Неговите членови настојувале да го интензивираат културниот живот во градот, организирајќи гостувања на *Народно позориште „Краљ Александар I“* од Скопје, а за цел си поставиле и да ги поттикнат на поголема активност резултатите што веќе ги искажувале/постигнувале локалните аматери во областа на театарската и на музичката дејност.

Според досега откриеното/познатото за еден од иницијаторите и создавач на тој организиран театарски живот во Штип, низ она што се достапни факти за тоа кој е Душан Будимировиќ, за неговата личност и за неговото дело низ акценти кои се вградуваат во она што тој го работи во Штип, е дека кога Будимировиќ дошол во Штип зад себе веќе има опус и биографија на изграден и образуван театарски интелектуалец. Во потрагата за профилот/портрет на Д. Будимировиќ, ми помогна и театрологот Александар Алексијев (1929-2006). Разговорот за Душан Будимировиќ, со согласност на како повеќемина сакаме да го именуваме „добриот човек Ацо“, го снимив на касетофонска лента (нападне, на 17 октомври 2004 година). Со Будимировиќ се познавал лично, подолго и добро комуницирале.

Кој е Душан Будимировиќ, пред и по работата/престојот во Штип?

Во биографија на Душан Будимировиќ, подготвена од Милица Бујас, стручен соработник во Библиографскиот оддел на Матица српска во Нови Сад, пишува: Будимировиќ, Душан. К. е режисер, професор, книжевен и театарски критичар кој се родил во Загреб на 30 јануари 1890 година, починал на 6 октомври 1959 година во Белград. Татко му Кузман бил полковник. Основното училиште го завршил во Загреб, а гимназија (од 3 до 8 клас) во Нови Сад, каде што татко му

се преселил со семејството поради настаните во 1902 година. По завршувањето на гимназиското образование (1909) Будимировиќ се враќа во Загреб, се запишува на Правниот факултет, но во вториот семестар се префрла на Филозофскиот факултет – група за славистика и германистика. Паралелно кај професорот Мусиќ ја изучува класичната театарска уметност. Заминува за Дрезден да учи драматургија, потоа престојува на Универзитетот во Берлин кај професорот Рајх каде пак учи драматургијата и режија на берлинскиот Deutsches Theater (од 1912 до 1913 година). Докторирал на Филозофски факултет. Како драматург во Хрватското народно позориште во Осиек работел од септември 1913, во Битола бил управник, а во Штип основал театар и му бил управник. Во Нови Сад бил режисер и управник на Српското народно позориште (1921-1922) и кусо време секретар на Друштвото за Српското народно позориште и подоцна пак управник на СНП (1926). Во Белград работел како режисер и предавач на Високата филмска школа која во 1950 г. и е приклучена на Академијата за театарска уметност, работел како режисер во Пожаревац (1951). Работел и како гимназиски професор во повеќе градови. По Втората светска војна работел многу на оспособувањето на кадри во библиотекарството и во театарот, држејќи специјализирани курсеви. Пишувал текстови за појави во театарот и уште како студент ги објавувал во „Српски књижевни гласник“ (1911); во „Браник“ известувал за театарот во Загреб и за српската белетристичка периодика (1911-1912); соработувал со „Летопис матице српске“ (1913), со „Народне новине“ (1914), со „Застава“ (1922). Во новосадско „Јединство“ (1921-1922) од број во број пишува за разни теми во врска со театарот и со претставите во СНП, во „Гласник историског друштва“ во Нови Сад прикажувал книги напишани на унгарски јазик, како и за старата српска периодика (1928, 1931). На предлог и по упатства на Стојан Новаковиќ, собирал материјал за „Преглед на алманаси и календари во хрватската и српската книжевност“, бил уредник на алманахот „Заштита“ (1936) и пишувал во него за уметност. Во 1920. година основал неуспешна уметничка агенција, а 1928. се обидел во Белград да го основа Југословенскиот библиографски институт. Во библиографија подготвена од М. Бујас се наведени само режиите на *Палјачи* (Р. Леонкавало) во Штип околу 1926; на *Женидба* (Н. В. Гогољ) во Нови Сад 1921/22; *Царство на темнината* (Л. Н. Толстој) во Нови Сад 1921/22; книгата *Нејзиното кралско височество кнегиња Олга*, Белград 1937 (ја приредил со Милан Шкорич). Изворите според кои е составена оваа биографија, Бујас ги наведува по следниот редослед: Споменица за стогодишнината на Српската православна голема гимназија во Нови Сад, Нови Сад 1910, 80; Каталог на книгите на јазиците на југословенските народи, 1868-1972, 2, Белград, 1976; Миодраг Матицки, Библиографија на српските алманаси и календари, 1, Белград 1986, 46-47, 76-77, преписката со Трив Милитар, Тихомир Остоиќ и Душан Радиќ, РОМС, а користена литература се и А. Нов секретар, „Застава“, 25. 06. 1926; „Политика“, 1959. бр. 16594, 15; Српско народно позориште во Нови Сад; „Споменица“ 1961-1061, Нови Сад 1961, 288, 574.

За Душан Будимировиќ театрологот Александар Алексијев (во мојот снимениот разговор со него) вели дека бил близок пријател со кралот Александар Караџорџевиќ II. Извесно е дека во 1923 година заедно со семејството се населува во Штип, како професор во Гимназијата во која раководи и со драмската секција и го основа Театарот во кој актерка е и неговата сопруга Даница Будимировиќ; ја формира и предава на Театарската школа во Штип во

која наставата ја воделе гимназиските професори и членовите од ансамблот. Школата, најверојатно, почнала да работи во август 1923 и згаснала по две години. Тој успева да го отвори и Музичко училиште кое исто работи две години – од март 1924, најверојатно, до октомври 1926 година). Со ентузијазмот на учениците и на професорите на двете училишта, во 1925 година во Штип е изведена и првата оперска претстава во Македонија, подготвена исклучиво со домашни сили – *Палјачи* на Р. Леонкавало. Операта премиерно е изведена на 29 август 1925 година, под диригентство на Сергеј Михаилов и во режија на Душан Будимировиќ. Таа е (според недоказан податок) 201 изведба на репертоарот што дотогаш се реализирал во рамките на работата на, како Будимировиќ го именува, Народно позориште – Штип. Во реализацијата учествувале и членовите на Штипското пејачко друштво што го раководел Драган Комарчиќ. Во изведбата на операта како солисти настапиле Андреј Шчербаков, Благородна Бурова, Славко Нетков, Ристо Ѓурѓичковиќ, Глигорије Курчиќ...

Во првата сезона, 1923/24, во Народниот театар во Штип, исклучиво во режија на Душан Будимировиќ, се подготвени шест премиери: *Гроф Мишка* од А. Де Флер, *Лилјак* од Хафнер и Желе, *Кир Јања* од Ј. С. Поповиќ, *Свет* од Б. Нушиќ, *Хасанагиница* од Милан Огризовиќ, *Македонка* од Славко Нетков и Душан Будимировиќ (народна игра со пеење во три чина), драма за која се пишува дека имала шест репризи, а по текстот сè уште се трага. Во евиденцијата на одиграни претстави се и *Станое Главаш*, *Доктор Робен* и едночинките *Чаша чај*, *Клуч* и *Стапица*. Во претставите ликовите ги толкувале: Иво Суиќ (кој и режирал), Даница Будимировиќ (сопругата на Д. Будимировиќ), Благородна Бурова, Божа Митровиќ, Олга Батистиќ, Миленко Батистиќ, Кирило Караџиќ, Роза Козаклиева, Васил Козаклиев, Љубомир Тасевски, Елена Парнаџиева, Раде Трниниќ, Глигорие Марковиќ, Глигорие Курчиќ, Риста Ѓорѓичковиќ, Загорка Протиќ, Радмила Лазиќ, Михајло Пенушлиевиќ, Јозеф Шварц, Иво Кентера, Благое Маневиќ, Тодор Поп Јордановиќ, Коле Кулумовиќ, Светолик Никачевиќ, Мира Буквиќ, Петар Караџиќ, Димитрие Муфтијевиќ, Дара Продановиќ, Нико Марчетиќ и други. Се раскажува дека најголем дел од нив биле учители, чиновници, матуранти, студенти, саатчии, капелници, поштари..., кои во слободното време, навечер, биле актери.

Во документација на Институтот за театрологија при Факултетот за драмски уметности во Скопје е фотокопијата и на едно писмо (оригиналот е во Театарскиот музеј на Војводина, со регистерски број 8636), до уште неидентификуваниот Марко во кое на почетокот е потпишано дека го испраќа д-р Будимировиќ, Белград, 27 март 1941 година, Француска улица 34/1. Во тоа писмо Будимировиќ на Марко (!) му пишува дека испратил понуда до господинот управник Сотировиќ (директор на СНП во Нови Сад) да биде ангажиран како режисер (Д. Б. зборува за себе, з.а.). Обраќајќи се со „Драг мој Марко“, Душан пишува:

... Не знам дали си уште во одборот, но те молам секако да се заземеш за мене. Ова место е потребно поради дополнување на моите години на служба. Биди љубезен, па направи што можеш. Му напишав и на г. д-р Петровиќ, во иста смисла. Сега предавам глума (во заграда е нешто уште неразбирливо) на курс и слободен сум од мај. Ти благодарам однапред, на заземањето и остани ми здрав и весел. Потписот е „Твојот стар Душан“. Во пост скриптом, уште пишува:

Мислам дека не морам да ти нагласам дека сакам само уметничка работа, далеку од секоја финансија и администрација.

Местото Будимировиќ не го добил.

Во биографијата на Будимировиќ пишува дека во бомбардирањето на Белград во 1941 му изгорела сета богата фамилијарна и лична библиотека и документација во која биле и обемните преписки со Стојан Новаковиќ, со Јован Скерлиќ, Павле Поповиќ и Тихомир Остоиќ, како и преписката на дедо му со Његош и онаа на татко му Кузман со Петар Прерадовиќ. Ова, меѓу другото, Будимировиќ го пишува и во писмото од 4 февруари 1957 година, кога живее на улицата 1 мај, број 31 во Белград, а е упатено до господинот Мишев (!) во Штип кој, според содржината на одговорот, бара од Будимировиќ материјали/докази за работата на Штипскиот театар во времето кога Будимировиќ го формира и раководи со него. Со многу нечитлив ракопис, наспроти оној што го имал и кој се гледа од другата преписка и документи на Будимировиќ – се претпоставува дека е доказ за неговата здравствена состојба. – кусо пишува и за пожарот во неговиот дом во 1941 и дека не поседува никаква документација за периодот додека престојувал во Штип. Како можен извор го наведува Театарскиот музеј на Војводина.

Во Театарскиот музеј на Војводина (во кој бев на 2 декември 2004 година) тврдат дека архивирана документација на Будимировиќ не постои и доколку Будимировиќ ја предал, таа и сега би била таму. Во архивскиот ракописен фонд на Матица српска во Нови Сад, е материјалот/извештај на Душан Будимировиќ, со регистерски број М.Д. 878, на девет бели страници напишани своерачно и со наслов „Преглед значајних европских позорница“, со знаци на ѕвездички меѓу одделни пасоси и фусноти – подвлечена линија под текстот, Будимировиќ пишува за претстави/репертоар што тој ги/го оценувал, нагласувајќи дека „... во овој преглед ќе се донесуваат сите најнови појави во театарскиот живот на главните европски градови...“. Пишува за претстави во разни театри во Виена, Берлин, Париз, Лондон (потпишан е како драматург во Хрватското народно казалиште во Осиек – 1913 година). Ги оценува како „циклуси, промени, лакрдија“, пишува за „новитетот“ на берлинскиот театар „Метропол“ со поставувањето на *Пат околу светот за 40 дена* ... и завршува „од овој преглед може да се види дека денес сè повеќе и повеќе уметноста опаѓа и постепено се индустријализира“.

Зошто ги селектирав биографските податоци и овие писма и ракописите на Будимировиќ?

Затоа што и само овие, од една страна говорат за неговата поврзаност со театарот во Македонија и, од друга, за каква личност е збор. Јасно е дека е највисоко образуван личност, театарски човек кој сиот свој живот учел, се образувал, образувал други, се школувал во Европа, го следел европскиот театарски живот, зборувал, читал и пишувал на повеќе јазици (па дури и на унгарски кој го научил во гимназиските денови во Нови Сад и подоцна додека таму работел). Интелектуалец кој потекнува од фамилија со традиција во културата, за што говори преписката на дедо му со Његош и преписката на татко му со Петар Прерадовиќ, која во 1941 година изгорела. Од неколкуте

индивидуални и групни форографии се гледа дека бил убав строен маж, а од биографијата амбициозен театролог и претенциозен човек со огромно познавање на театарот. Истото ми го потврди и театрологот Александар Алексиев.

Од расположивите податоците е јасно дека Душан Будимировиќ бил еден од најтеатарските луѓе што Србија во тоа време го имала и, кого во еден период, го испратиле на работа во Штип. Создаде театар во кој, иако не добил статус на професионален, работеле и професионални актери, исшколувал актери кои во како тој го именува Народното позориште – Штип, ги одбирал и обучувал во гимназиската драмска секција и во Театарската школа убавите моми и момчиња од Штипската гимназија и оние за кои оценувал дека може да станат добри актери, собирал во Театарот луѓе кои преку ден имале друга професија, попладне правеле претстави што навечер ги играле. Режираше, пишувал, создаде бројна и убава театарска публика и во Штип и во сите места во кои организирал гостувања на Театарот, ја испланираше и режираше првата опера во Македонија, ја организирал првата Театарска школа, Музичкото училиште, издејствувал изградба на театарскиот салон. Околу неговата работа, растргнат меѓу театарот/уметноста и организирањето на сите сегменти за вистинско функционирање, се плетат и можни финансиски „афери“, меѓу која е и онаа за никогаш не купениот клавијатура за кој парите, се раскажува, ги земал тој...

Докажано е дека Штип во тоа време бил културен центар кој имал организирана театарска и музичка дејност кои никогаш не добиле статус на професионални: иако се одвивале организирано и по принцип на осмислена аматерска работа во која учествувале граѓаните, учениците, професорите... Извесно е и тоа дека во меморијата на културната и на образовната дејност на Штип учествувале и оставиле длабоки траги во културното минато на градот и даскалите и револуционерите од 19. и почетокот на 20. век кои делови од своите животи поминале во Штип и по училиштата подготвувале и прикажувале претстави уште од доцните седумдесети/осумдесет години на 19. век. Една од поинтересните претстави, најверојатно, е од учебната 1894/95 година, кога учителите Дамјан Груев, Пере Тошев и Гоце Делчев ја поставуваат романтичната трагедија *Разбојници* на Ф. Шилер.

Во едно сочувано писмо од 14 август 1923 година на Душан Будимировиќ до Ристо Одавиќ, началник на Уметничкото одделение на Министерството за просвета во Белград, Будимировиќ се потпишува како управник на Народно позориште – Штип. Значи, двигател на организираната театарска дејност, малку пред ова писмо и во следните три години, бил театрологот Душан Будимировиќ.

На 29 август 1925 година таму е изведена и првата опера во Македонија *Палјачи* на Р. Леонкавало, под диригентство на Сергеј Михаилов, во режија на Душан Будимировиќ, докажан познавач, покренувач и двигател на организираниот театарски живот во Штип. Меѓу новите научни сознанија на симпозиум во Штип (2004), според реконструкција на најдени фотографии, на пример, се соопшти дека *Палјачи* е изведена како „драма со пеење“, зашто на најдениот плакат и на фотографиите нема оркестар!...

Во записите за дејноста на Будимировиќ и за Театарскиот одбор со чија работа се создава НП во Штип, се вели дека на тоа претходела активноста на неколкумина граѓани и гимназиски професори кои формирале дилетантска група во која биле вклучени ученици од гимназиската секција „Напредок“. Оваа група на гимназиските забави ја прикажувала својата драмска дејност. Во февруари 1923 година, само неколку месеци пред формирањето на Театарскиот одбор (август) гимназиската група ја извела *Женидба* од Гогољ, во режија на матурантот Методија Поповиќ, а се играле и претставите по драмите на Ј. С. Поповиќ *Кир Јања* и на Молиер *Скаперник*. Овие изведби биле помогнати (со костими) од театарот во Скопје.

Театарскиот одбор ја започнал работата без пари. Во сочуваното писмо на Будимировиќ (од 14 август 1923) испратено до Ристо Одавиќ, началник на Уметничкото одделение на Министерството за просвета, тој бара дотација и го известува дека основал и театарска школа, во која се школуваат актери, со единствена цел театарот да не биде дилетантска трупа. Будимировиќ известува и дека веќе гостувале во Брегалничката област, но и бара неколкумина актери од Скопје да бидат префрлени во Штип.

Театарот никогаш не добил статус на професионална установа, иако повремено добивал државни дотации – од Министерството за просвета, а во неговото финансирање учествувала и Општината Штип. Театарот, практично, работел и опстојувал (со прекини во дејноста и во програмата) со актери, режисери, музичари и други раководни или помошни соработници потребни за реализацијата на репертоарот, кои доаѓале и си заминувале. Се претпоставува дека тоа се случувало поради несигурната финансиска положба на театарот.

Досегашните, нецелосни истражувања, покажуваат бројка од околу четириесет подготвени претстави во текот на постоењето на театарот во Штип. Според бележењата (по претставите/насловите во првата сезона), во наредните години подготвени се и овие наслови: *Пороен дожд*, *Покондирена тиква*, *Голгота*, *Смртта на мајката на Југовиќи*, *Протекција*, *Караѓорѓе*, *Народен пратеник*, *Измама*, *Сомнително лице*, *Коштана*, *Сидањето на Скадар*, *Максим Црнојевиќ...* Од странската драматургија биле одиграни и претставите *Хамлет*, *Венецијански трговец*, *Царството на мракот*, *Сирано де Бержерак*, *Пигмалион*, *Ревизор*, *Лилјакот*, *Женидба*, *Злокобната кула*, *Страв од глушец*, *Близнаци*, *Свонарот на Богородичната црква*, *Вообразен болен...* (Дата/ФДУ, 2003)

Театарот уште во 1924 година почнал да гостува во други градови и населени места. Прикажувани се претстави во Кочани, Радовиш, Струмица, Гевгелија, Неготино, Кавадарци, Ерцелија, Свети Николе, Битола, Охрид, Тетово, Берово, Винаца, Пехчево, Царево село, Гостивар, Ресен, Прилеп... Со ваквата дејност тој помогнал/иницирал да се формираат нови аматерски трупи во средините каде што тој гостувал (дотогаш ги немало) како што се, на пример, драмските групи во Радовиш, Свети Николе и Неготино.

Будимировиќ настојувал театарот да го професионализира за што се ангажирал околу едукацијата на кадарот, и особено, изградбата на нова театарска сала. Најпрво била организира Театарска школа (во која наставата ја воделе

гимназиските професори и членовите од ансамблот, која најверојатно почнала да работи во август 1923 година, и згаснала по две години), а потоа успева да отвори и *Музичко училиште* (кое работи две години – од март 1924, најверојатно, до октомври 1926 година). (*Дата/ФДУ, 2003*)

Будимировиќ успева да собере и средства за изградба (адаптација) на нов театарски салон, лоциран во тамошниот и тогашен Гранд-хотелот. Дотогаш претставите се играле во бараката до истиот хотелот, повремено во Соколанскиот дом, и пред неговото конечно престанување со работа (само со гимназијалците) во гимназиските простории. Новиот театарски салон свечено проработил, според едни извори на 5 декември 1925 година со изведбата на претставата *Цар Душан*, а според други на 12 декември 1925 со претставата *Клетвата на девојката*. Во новиот салон (од декември 1925 до февруари 1926 година) на иницијатива на Будимировиќ биле прикажувани претставите: *Клетва на девојката*, *Чичковата куќа*, *Зулумкар*, *Циганин*, *Дебора*, *Два цванцика* и *Обичен човек*.

Душан Будимировиќ во 1926 година е преместен во Нови Сад, каде што е поставен за секретар на Друштвото за обновување на дејноста на Српско народно позориште, и каде што иста е мошне активен. (*Стојковиќ, 1979: 838*).

Театарската дејност во Штип, и понатаму се одвива, иако покажува недостиг на јасен концепт. За нов раководител на театарот (мај 1926) бил поставен Душан Цветковиќ, службеник во Поштата во Штип (бил и актер во Скопје). Следната година (1927) театарот престанал да работи, а претстави се играле инцидентно. Во 1932 година театарот повторно проработува, а за управник бил поставен Сергеј Михаилов. Претставите и натаму ќе се прикажуваат инцидентно и со многу тешкотии, а продукцијата ја реализирале главно учениците во гимназијата. Во почетокот на 1936 година театарот сосем ќе згасне. (*Дата/ФДУ, 2003*)

Во годините пред сосема да престане да постои, во времето кога работел со прекини, но и кога интензивно се пројавувал, во Штип гостувало *Народно позориште „Краљ Александар I“* од Скопје. Од сезоната 1926/27 па до сезоната 1939/40 гостувале претставите *Крале Марко*, *Милош Обилиќ*, *Велика недела*, *Зона Замфирова*, *Коштана*, *Ивкова слава*, *Нажалена фамилија*, *Печалбари*, *Вода од планина*, *Животот е убав*, *Училиште за жени*, *Семејството Бо* и други, а последното гостување е забележано на 2 мај 1940 со претставата *Кога среда е петок*.

Според досегашните (нецелосни) истражувања, Театарот во Штип прикажал околу 40 премиери, една интегрална опера, неколку оперски сценски/чинови и неколку оперети. Иако никогаш не го надминал аматерскиот статус (како во организациона, така и во естетска смисла) овој театар има несомнено влијание во утврдувањето на културните стандарди во градот и во местата во кои биле прикажувани претставите од неговиот репертоар. (*Дата/ФДУ, 2003*) Откако во 1936 година Театарот сосема се „повлекува“ во Гимназијата и му се враќа на поранешниот аматерскиот статус, во Штип до почетокот на Втората светска војна (освен оваа гимназиска драмска група), инцидентно се активни уште неколку аматерски драмски дружини.

Во целата таа приказна, истражена или уште недоистражена за организиран театарски живот во Штип, за постоењето и работата на Народното позориште, за првата изведена опера или „драма со пеење“ во Македонија, за првата Театарска школа..., за настојувањата сето тоа да се осмисли и награди, доминантно место има Душан Будимировиќ, иако таму бил околу три години.

За крај и едно прашање: дали Штип, или воопшто Македонија, на било кој начин, освен со симпозиумот по повод 80 години организирана театарска дејност во Штип (2004) на било каков начин, му се има оддолжено на Душан Будимировиќ за сето она што тој го има направено за театарот на македонска почва?

Одговор немам, и не го очекувам. Фактите се затурени во заборав, иако станува збор за реномиран творец со чија активност, идеи, реализација и заложби започнува организираната театарска дејност во Штип која трае и денес. Во основата на сето тоа, пред осум ипол децении е професорот, режисерот, учителот по глума и уште многу што Душан Будимировиќ, коавторот и на драмата *Маруша* која по првата изведба била симната од репертоарот затоа што во тоа време ширела неподобни политички влијанија. И токму таа *Маруша*, за која само се раскажуваше, сега и како текст е во фондот на драми изведени во Македонија, со два чина лоцирана во Македонија, праизведена во Македонија и забранета за изведба во Македонија.

Оттука е и мојот *кеф*: со наоѓањето на драмата *Маруша* чиј коаавтор е Душан Будимировиќ и натамошно истражување на неговото место во развојот на театарот на почвата на Македонија, нештата ќе тргнат кон напред. А *Маруша*, испишана рачно и како фотокопија (кај мене), го чека своето време...

Користена литература:

Дата база на Институтот за театрологија, ФДУ, Скопје.
Театарот на почвата на Македонија од антиката до денес (2004), Скопје, Македонска академија на науки и уметности, макропроект „Историја на културата на Македонија“, книга 13, стр. 276-313.

Улога

Улога или ролја, ама актерот/артистот/глумецот, никогаш (или јас не сум чула) нема да ти каже дека добил нова ролја во претставата што ќе се работи. Секогаш и со помала или поголема радост ќе каже дека добил нова улога. Без разлика дали ја очекувал, дали се надевал на друга, дали му „легнала од прво“, дали ја бара во околината, времето минато или сегашно на огромно растојание од себе и до себе. Актерот живее за новата, ја почитува старата улога, ја памети. Ако ја подзаборави да ја каже така наизуст, бидете убедени дека кога ќе застане на сцената, наспроти публиката, ќе се сети на сè, можеби ќе му притреба суфлерот или колегата да го „извади“, ама, главно, сам ќе си ја изработи својата улога.

Јоана Поповска во изминатите речиси шест децении на театарската сцена одигра повеќе од 160 ликови И таа никогаш не умее така „наизуст“ од себе, за тебе или за мене, да ја каже улогата. Особено ако не е на сцената. Ама кога ќе го облече костимот и ќе застане на сцената, кога почнувала и сега кога со децении е на неа, ќе си влезе во ликот и – толку! Под светлото на рефлекторите или во темница, во познат или непознат простор, кога наспроти неа е гледачот, знае сè: улогата, каде треба да се движи, што треба да покаже. Дури знае кој е и гледачот наспроти неа. Крадешкум сиркала кон гледалиштето и видеала кој познат е наспроти неа, кого не познава, ама ќе го запамети за следниот пат.

Да, тоа е нејзиното искуство од годините, децениите во „блиските“ средби меѓу неа и гледачот. Играла на сцената на матичниот Народен театар во Битола (од 1960 до 1979), на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје кој во еден период исто и беше матичен (од 1980 до 1993) и од него заминува во пензија. Потоа се врати во Битола и продолжи да игра, како гостинка на сцената на „својот битолски театар“, пак пред својата публика, стара и нова. Во 1994 година, направи избор од седум одиграни ликови и ги играше во ново руво, како претстава со наслов *Тоа сум јас*. Колку да си покаже и себеси и на сите што ќе дојдат да ја видат дека тоа е таа – Јоана, или како на галено ја викаат Жане, нашата Жане.

Играла и на други сцени, патувала и патува, гостувала и гостува. Добила и добива награди — домашни и меѓународни.

За она официјалното, кажаното, запаметеното, забележаното, за фактите од нејзината посветеност на улогата на театарот во нејзиниот живот.

Јоана (Џекова) Поповска (1943, Битола) на театарската сцена е уште од мала, кога имала само 7 години. Татко ѝ, актерот Коста Џеков (1912-1986), член на битолскиот ансамбл, учествувал во подготовките на *Печалбари* од Антон Панов. Им притребало и дете што ќе ја игра улогата на Кољчо. Таткото и другите што го знаеле девојчето, решиле Кољчо да го игра тогаш Жанче, односно Јоана. Почнала и не запрела. Во следните десеттина години играла и во други претстави што се поставувале и играле на големата, на детската или на аматерската сцена. Така било сè до 1960 година, кога веќе 17. годишна Јоана станува и официјално актерка, постојан член на Народниот театар во Битола.

Единственото театарско училиште на Јоана и е театарската сцена. На неа растела, учела, ги откривала тајните на професијата, се вљубувала во улогите, во ликовите, страдала со нив, ја откривала магијата што се создава во допирот/контактот меѓу актерот и гледачот/публиката. И денес се радува на секоја нова улога, на свој начин – возбудена до солзи, со поглед кој, потоа, бара уште.

Сцената и публиката за неа се живот, магија за која прави сè. Секоја улога и е ново љубопитство, нова и целосна посветеност на она што го учи, вежба, проба, игра. Иако одиграла многу главни улоги, таа е актерка која и на малата, најмалата и втиснува својот печат. На сите заедничко им е што низ разнородниот жанровски репертоар, постојаното соочување со нови карактери и со речиси катадневното соочување со публиката, во секоја од улогите, од стотина и педесетината улоги/ликови и, однегувала свој стил на игра: автентичен преку спојот на посветеноста и работа со режисерите, послушноста и грижата за односот со партнерите. Нив ги негува додека претставата се подготвува и потоа кога од салонот ги чувствува погледите на гледачите.

Посветеноста на гледачите кон неа ја чувствува одамна. Одамна таа е миленичка, особено на својата битолска публика. Ги знае и сите оние кои доаѓаат в театар со единствена цел: да бидат со својата актерка Јоана, во новата или постарата улога што веќе ја виделе еднаш и уште повеќе пати. Љубопитно да ги почувствуваат нејзините чувства и да бидат во приказната во која таа внела нова емоционална структура. Улогите ги доградува и во текот на секоја следна изведба, затоа што тие со секоја нова изведба и стануваат поблиски како личности, како што, впрочем, и сценскиот простор и контекст во кој се создадени го чувствува сè поблиски. Сепак, тврди дека премиерата и е најтешката претстава, тогаш чувствува најголем страв, трема.

И Јоана е од оние кои себеси се гледаат како глумица/глумец. И публиката ја гледа, памети, раскажува, за неа како за глумица. Тогаш таа е најсреќна, свесна за љубовта со која и се возвраќа на нејзината љубов и посветеност на театарот. Така заборава и на она што е животно секојдневие. Мисли, раскажува, трепери, се смее или плаче за театарот. И никогаш нема да помислиш дека тоа го прави *под разно*.

За тоа „отфрлање“ на настаните од животот и „префрлање“ во светот на театарот, има „одбрамбен“ систем кој и функционира со години, особено пред премиерата. Ја познавам и како голема тремаџика, ја фаќа паника пред секоја

претстава. Така вели, ама некогаш, се разбира пред претставата, тоа и ѝ го гледаш. Тремата пред да излезе на сцената и е постојана – *под разно*.

„Денот на премиерата го поминувам најтешко. Дома правам големо чистење, иако, според сè, тој ден би требало да се одморам. Нервите ми попуштаат од стравот и тремата, па затоа чувствувам потреба од физичка работа, како некакво мое 'бегане' од ликот што таа вечер ќе ја има првата средба со публиката. Сепак, вечерта се случува нешто необјасливо: колку сум физички поизморена, толку на сцената се чувствувам посигурна, подинамична. Ликот ми доаѓа како продолжение на она што сум го работела во текот на денот, но и натаму, во првите 15.тина минути, чувствувам трема. После сè е готово: заборавам на сè и исклучиво му се предавам на ликот што во тој миг го играм пред ширум отворените очи на публиката“.

Јоана одиграла улоги на деца, девојчиња, на моми и млади жени, сопруги, љубовници, кралици, слугинки, заборавени и напуштени жени, среќни и несреќни мајки, на жени кои грозничаво трагаат по својот идентитет, улоги на губитнички... Во драми од античката, класичната и од современата светска и македонска драматургија. Секогаш низ својата препознатливост за радоста или тагата која поминува низ ликот, со нежност, разложност или скршеност до солзи. Добила и многу награди, меѓу кои се „4 ноември“ на град Битола за Катерина во *Бура* (1963), „Трајко Чоревски“ за најдобар млад актер за Офелија во *Хамлет* (1966), „Војдан Чернодрински“ за Марија Лукјанова во *Самоубиец* (1974) и за Вера во *Јелена Четковиќ* (1976), Златен ловоров венец, Стериина награда и „11 Октомври“ за Мара во *Свадбата на Мара* (1977, Сараево, Нови Сад и Скопје), за животно дело „Војдан Чернодрински“ (1993), „Ристо Шишко“ за А во *Трите високи жени* (1990, Струмица). Во 2006 година, за Семирамида во *Столови* ги доби единствените награди на Фестивалот на монодрама во Корча и на Актерот на Европа во Отешево... Верува и натаму во нови ликови и, како и секој актер, во нови средби со публиката.

Во селективната театрографија на Ј. Поповска се и ликовите: Пере (*Дундо Марое*, 1961), Катарина (*Поглед од мостот*, 1962), Олимпија (*Дамата со камелии*, 1963), Мариола (*Ивкова слава*, 1963), Катерина (*Бура*, 1963), Стела Табрет (*Светиот пламен*, 1964), Ленче (*Бегалка*, 1964), Марјана (*Тартиф*, 1965), Ратка (*Лице в лице*, 1965), Наташа (*На дното*, 1966), Офелија (*Хамлет*, 1966), Паре (*Антица*, 1967), Косара (*Владимир и Косара*, 1968), Зона (*Зона Замфирова*, 1968), Маја Подгорска (*Чекор до есента*, 1969), Дездемона (*Отело*, 1970), Софка (*Нечиста крв*, 1971), Елена Андреевна (*Вујко Вања*, 1972), Ленче (*Бегалка*, 1972), Мара (*Тоа Радиовце во кое паѓам длабоко*, 1973), Живка (*Госпоѓа министерка*, 1973), Марија Лукјанова (*Самоубиец*, 1973), Мерима (*Омер и Мерима*, 1974), Цвета (*Македонска крвава свадба*, 1975), Хермиона (*Андромаха*, 1975), Вера (*Јелена Четковиќ*, 1976), Електра (*Агамемнон – Електра*, 1976), Мара (*Свадбата на Мара*, 1976), Ивета (*Мајка храброст*, 1977), Евдокија Ортакоска (*Време за пеење*, 1977), Марица (*Сомнително лице*, 1978), Лујза (*Кандид*, 1980), Драгица (*Кутрите*, 1981), Велика Мегленска (*Пиреј*, 1982), Сваќата (*Макавејски празници*, 1983), Ана Петровна (*Иванов*, 1984), Елмира (*Тартиф*, 1986), Газдарицата (*Баал*, 1987), Мица (*Мрестење на краповите*, 1987), Раневска (*Вишиновата градина*, 1988), Ана (*Црна дупка*, 1988), Елизабета (*Ричард Трети*, 1990), Марија Ванова (*Крик*, 1991), Ана Бижигробска

(*Notre femme de Paris*, 1994), Мајката (*Full house*, 1994), Велика (*Бегалка*, 1995), Цеси (*Добра ноќ мајко*, 1996), Дадилката (Ромео и Јулија, 1996), Аманда Вингфилд (*Стаклена менаџерија*, 1997), Дадилката (*Медеја*, 1997), Варвара Жешкова (*Последните селани*, 1998), А (*Трите високи жени*, 1998), Цвета (*Македонска крвава свадба*, 1999), Вдовицата (*Армагедон*, 2000), Божана (*Печалбари*, 2000), Вајолет (*Паметење на водата*, 2000), Актерката, Аркадина, Ана Петровна, Фирс (*Третиот чин*, 2000), Маруша (*Црквичето четириесет маченици во Битола*, 2001), Семирамида (*Столови*, 2002), Олимпија (*Болва в уво*, 2002), Евридика (*Спилиони*, 2003), Анфиса (*Три сестри*, 2004), Ескало (*Мера за мера*, 2004), Мајката на Пинтеровиќ (*Хасанагиница*, 2004), Жената (*Банкрот*, 2005), Војвотката од Јорк (*Ричард Трети*, 2005), Мери (*Долго патување во ноќта*, 2006)...

Актерскиот опус на Јоана Поповска може да се подели и на три дела: првиот е нејзиниот период на младост кога се развива, афирмира и созрева во актерка без која не се создава ниту еден нов проект во Народниот театар во Битола. Токму за улогите реализирани во тој период ги добива и најголемиот дел од наградите и признанијата, како потврда на високо вреднуваните креации. Вториот период е кога како зрела актерка (афирмирана и на тогашно југословенско ниво) добитничка на двете највисоки актерски награди – Златниот ловоров венец во Сараево и Стериината награда во Нови Сад – понесена од животот и од славата, станува членка на Македонскиот народен театар во Скопје. Тоа е и период во кој, во однос на бројот на остварените главни/носечки улоги, работи многу малку. Преминот од „провинцијата во метрополата“ практично и минува чекајќи нова улога. Тоа не е среќна позиција за ниту еден актер, а најмалку за глумицата Јоана. Поразена и, чинам, повредена, се враќа во Битола. Тоа и е оној третиот период, кога иако официјално во пензија, пак си е во својот театар, меѓу своите кои, како да не ги напуштила, ширум и ја отвораат вратата. Пак е на сцената, пак остварува и квантитет и квалитет, заедно со целиот ансамбл гостува во други простори, нејзините улоги пак се во центарот на вниманието, и одново фестивалските оценувачки комисији ја наградуваат токму неа и нејзината одиграна улога.

Од 2007/2008 е во позиција на опозиција. И тоа им се случува на актерите. Не се согласува со начинот и работата на НТ во Битола. Се појави во медиумите со молба за спас на нејзиниот Битолски театар. Борец е. Излезот од таквата состојба, со уште неколкумина свои истомисленици, го бара во формирање на нов театар кој, велат, „ќе донесе нова атмосфера и нов дух“! Се формира Малиот битолски театар и во репертоарот ете ја пак Јоана.

За Јоана тоа е нова радост: нова улога што ќе ја учи, вежба, ќе ја проба со режисерот и со другите глумци и, на крајот, ќе ја чека со возбуда и трема премиерата. Исто и секоја следна изведба...

Фарса

Фарса е средновековна театарска форма, вид/текст комедија базирана врз силни натуралистички акценти, настанати како своевиден инвектив кој се играше во паузите на почетокот на изведувањето на долгите приказки (моралитети, миракули); во подоцнежните епохи е самостоен жанр што се карактеризира со тематика од современиот граѓански живот и со учество на мал број драмски лица (од три до шест).

Моево писмо до Клара Цеткин е за праприказната во нашата приказна за 8. Март, и е навидум надвор од темата. Тврдам дека не е така. На осмиот ден во март, секоја година, доминантен е нашиот (мало)граѓански менталитет кој комично и со силни натуралистички акценти поминува (како пауза) од само еден ден во 365. дена во годината, во кој „глави актери“ се жените, ама приказната ја водат мажите. Тогаш се случува/гледа комична приказка во која театарот го нема, ама се случува друг театар – во кафеаните, на улиците, во некој од театрите. Ама тоа е ден кога во театарот веќе не се игра театар, а сцената и салонот стануваат простор за поинакво *под разно*. Токму затоа на еден недамнешен 8. Март и напишав писмо на Клара Цеткин.

Почитувана Клара,

Во праприказната за одбележување на Меѓународниот ден на жената – сега најчесто само 8 Март, сте токму Вие почитувана Клара Цеткин. Денес, сиркајќи во Вашата биографија, што не е ни малку женски – но тоа сигурно не сте го криеле, годинава (2008) би имале 151 години. На овој свет сте биле од 1857 до 1933 година, како родена Германка. На интернет најдов Ваша фотографија – убава жена со правилно издолжено лице, прав поглед, со темна коса веројатно зачешлана на тилот на главата, убав темен фустан кој ја отцртува Вашата тенка половина, под тенкиот врат имате голем раскошен карнер од убава нежна тантела која се спушта по деколтето до Вашите гради. Сликата е одамна – кога сте била млада и полна со енергија и идеи. Најдов и, според изгледот, Ваша понова фотографија (и таа не е датирана) на која Ви останала убавината, јасниот поглед, ама иако годините Ве навјасале, – умна сте и убава. Не можела да биде цветна како денешниве. Ама којзнае дали Вам – кога сте се бореле за рамноправноста на жената – Ви било до цвеќе. На 8. Март – цвеќето е главен симбол на жената која на денешен ден, речиси по правило е цветна – со облека во боја и цвет в рака. За цветот ќе Ви раскажам подолу.

За да дојдам до идеите за кои сте се бореле и избориле почитувана Клара, барав во некои стари книги – енциклопедии кои одамна не сум ги отворила. Само таму ја има Вашата идеја и победа. Вие сте го расчистиле и

поставиле/истрасирале патот за меѓународната солидарност на жените во борба за економска и политичка рамноправност. На Втората меѓународна конференција на жените во Копенхаген во 1910 година на Ваш предлог е усвоена резолуција за воспоставување на меѓународниот ден, во која се нагласува дека тој се организира во соработка со работничките партии и со синдикатите поради остварување на економска, политичка и социјална рамноправност на жените. Првите прослави на меѓународниот ден на жената, со другите жени од други земји на Европа, се одржани во 1911 година – во Германија, Австрија, Данска и Швајцарија за добивање на право на глас, а во Русија во 1913 година.

Побарав како се одбележувал тој ден во мојата земја, на Балканот. До Втората светска војна во мојата некогашна татковина Југославија осмомартовските прослави носеле обележје на борба против реакционерските режими, против фашизација на земјата, за извојување на политичка слобода и барања „за еднаква работа – еднаква заработувачка“. Во време на Втората светска војна основната содржина на прославите била активирање и мобилизација на жените во народно-ослободителното движење. По победата на социјалистичката револуција, жените на Југославија добиле законско право и политичко признание за полна рамноправност, па содржината на тие прослави се манифестирала со собирање на жените на обнова на од војната разорената земја, изградбата на социјализмот и борбата за рамноправни односи меѓу народите и зачувување на мирот во светот. (*Политичка енциклопедија, 1975, Современа администрација, Белград*)

Почитувана Клара, сега приказната добива нов тек. Всушност, одамна сè е поинаку. Денот за кој Вие се изборивте – 8. Март, одамна е измутиран во нешто сосема друго. Се сеќавам дека и јас го сакав: сакав на учителката да и подарам цвет, а на баба ми и на мајка ми да им го честитам со цртеж што сме го цртале под надзор на учителката. Моите дома, како изненадени а дотерани и намирисани, го вадеа на маса скриениот колач – направен за тој ден. Подоцна моите деца ми подаруваа пак цртеж-колаж од материјали (уште ги чувам), – изработени во градинката или во првите училишни години – со содржина која ја искажува нивната љубов, што пак ја пишувале под надзор на своите учителки. Сме носеле и добивале и по некоја гладиола – таа најдолго трае! Празникот имаше шарм, блискост и не беше комерцијален.

И после, еден ден почитувана Клара, ми се смачи од тоа како се празнува 8. Март, барем кај нас, и најмногу на Балканот. Главно, тоа е неработен ден за жените (уште повеќе за мажите!) – одаг на работа ама не работат. Мажите подаруваа пупка од неотворен каранфил, од роза (расцутените се малку на таа навалица од купувачи), дури подоцна дојдоа мимозите, фрезиите, калите, ѓерберите... Жените со тазе фризури, испеглани и во свечена гардероба (многу често купена за тој ден), со нови чорапи, понови чевли, лакирани нокти и задолжително нашминкани со јаки бои (шминката, како театарскиот грим, е ефтина и се гледа!), мажите ги водат во кафеани – од ручек до вечера. Едно време сите се околу масите, а подоцна се на масите. Ги видов и како си заминуваат сами – мажите останале да се довеселат. Сите спотнати, со растурени фризури, со разлеана шминка/грим по лицето, во истуткани фустани, со искинати чорапи од играње ора и чочеци, со набабрени нозе во чевлите со

високи потпетици, со свенатите цветови или паднати пупки добиени утрината... Се потсетив дека така беше и минатата и предминатата и уште години наназад. Гледав и мажи кои купиле цвеќе за своите жени дома, ама го купиле утрината и сега тоа е клапнато, а тие срамежливо го носат надолу, тетеравејќи се кој повеќе кој помалку, како и жените со кои дотогаш биле.

Комерцијата и идеите како тој ден да не се работи и да се развлече празнувањето на неколку дена со екскурзии кои се планираат/остваруваат во деновите пред и по 8. Март, станаа главни. Се нудат ефтини менија кои потоа чинат многу повеќе, продавниците и тротоарите се полни со глупосинки завиткани во целофан, во светликава хартија, со панделки... Добро е ако е само чоколада, зашто чоколада е чоколада...

Така, почитувана Клара, срам ме јаде на 8. Март. Гледам да ме нема на улица. И добро е што сум дома: треба и да ја сменам водата на цвеќето зашто е од пред некој ден. Знам дека на запад 8. Март не се празнува како на нашиот исток: го затуриле и се спомнува како некој „комунистички празник“, останале спомените, улиците или бистите по парковите (една Ваша видов во Копенхаген) во Ваш спомен, Ве има во некои учебници, книги, енциклопедии...

Не би сакала ни случајно, почитувана Клара, да мислите дека сум феминистка (башка што во некои речници го има само зборот феминист!). Ма ни буквата „ф“ во тој збор не ми се допаѓа. Само не сакам еднаш во годината да ме сакаат, еднаш во годината да ми подарат пупка од цвет, еднаш во годината од ручек до вечера да бидам во иста кафеана, еднаш во годината друг во кујната да ги суреди чиниите во машината за миење на садови, еднаш во годината да добивам СМС пораки со честитки за празникот... Затоа и ги сакам другите 364 дена во кои жените на своите плеќи го одржуваат овој свет (заедно со мажите). Да, 8. Март е убав, ама ваков!!!?? И простете што Ви ја упропаствивме идејата.

Со почит
Л. М.

р. s. Би сакала и да Ви дообјаснам зошто Ви го напишав ова писмо, и каква врска има со мојата професионална работа – новинарка, театарска критичарка, публицистка. Не прифаќам да ме третираат со машкиот род на именките за професиите кои речиси исклучиво се користат во машки род, а и во речниците ги има само во машки род. Тоа е мој цврст став – *под разно*. И затоа што 8. Март овде се претвори во грда слика за сите нас, во лоша претстава.

Замислете што сега се случува во театрите во Македонија! Ако некогаш за 8. Март се случуваше некои од синдикалните ограноци во работните организации да откупат билети за в театар и на тој начин да ги почестат своите колешки, тоа веќе го нема. Некогаш исто стокмени жени на 8. Март одеа в театар. Сега прикаската е сосема поинаква. Сите го заобиколуваат театарот! Театрите си најдоа причина (меѓу многуте други) како и тој ден да не работат, или евентуално да заработат. Претстави не се играат, а ако сепак ги отворат вратите за публиката, смислија разни комерцијални програми кои се сè само не се театар. Продаваат, организирано, многу поскапи билети за концерти со овој или оној пејач/пејачка, со набрзина составени состави: ред музика ред скечеви, реви на долна или горна облека, организираат забави со не-театарски

содржини, на кои жените доаѓаат изморени од ручеците и чочеците, спотнати, замирисани на скара и евентуално со на себе некој свенат цвет, па така и предремуваат во театарската фотелја...

И, толку, простете што за денот за кој се изборивте за резолуција за воспоставување на меѓународниот ден ... за остварување на економска, политичка и социјална рамноправност на жените. Ми останува тој ден пак да се срамам: и од она надвор и од она во театарот.

Хаос

Хаос е именка од машки род. Ја има и изведенката хаотичен, што, на пример, значи дека во театарот состојбата е хаотична. Значи, станува збор, меѓу другото, за театарско (не)време, а за уште појасно хаос пред кулисите Кулиса (culisse, француски збор) е дизајнирано/насликано платно затегнато врз дрвена рамка. Подразбира и дел од сценската опрема, средство со кое сценографот го поставува ликовниот изглед на сцената. Од 17. до крајот на 19. век најчесто е применуван како сценски елемент.

Зад или пред кулисата се одвива театар. Некогаш добар, некогаш лош. Некогаш продуктивен, некогаш крајно непродуктивен. Некогаш се чувствуваш горд и среќен што си го видел и што за времето додека траел си бил во него, некогаш се срамиш од хаосот во кој е театарот. И тогаш, *под разво*, си ги поставуваш безбројните главни прашања.

Прашање е како и колку, на пример, ни е исполитизиран театарот? Како партизацијата се одразува во театарот? Колкава е моќта на политичките кланови кои, во пракса, го разнебитуваат театарското милје во Македонија? Што и каква е рамката од која се гледа од сцената во гледалиштето и обратно: од гледалиштето кон сцената. Што се случува, како тоа го преживуваат тие од сцената и оние што се од другата страна?

Дел од одговорите, на пример, ќе се најдат ако се тргне од фактот дека во сè помали количини се смета на високи вредности, а сè подлабоко се заглибува во жабурникот на просечноста и подолу, а се развива/негува состојба на хаос која владее со театарот. Некако се навикнавме за сегашноста да се говори како за „театарско (не)време“, а за минатото како за подобро време. Се разбира, тогаш за тоа и таквото време се говори *под разво*, зашто под 1, 2, 3, 5 или 7, се говори за „актуелното (не) време“.

Слушаме/читаме/гледаме беспопштедни вербални препукувања што се случуваат вон сцената. Се навредуваат „моите“ и „твоите“, едни на други си ги кажуваат забелешките само преку медиумите. Меѓусебен дијалог не постои. Си кажуваат а тешко дека самите си веруваат во она што го кажуваат, секој покрива нешто свое и го напаѓа другиот, се „мери“ малото од/со уште помалото, се навредуваат од позиција на „моќник“ или „губитник“. Прекршени се речиси сите правила на домашно воспитание или култура на однесување. Се случува хаос. Не-творечки за кој, на пример, пишува Мајкл Фрејд во *Хаос зад кулисите*. Драмата го кажува спротивното: и во хаосот зад сцената — на сцената мора да има ред. Драмата говори за бркотницата зад кулисите која е творечка атмосфера на секоја претстава кога во салонот е публиката. Зад театарските кулиси се случува трка со себе и со времето: да се досегне врвот што го поставиле уметниците кога ја создавале. Публиката тој хаос не смее да го почувствува.

За артикулација на напнатите односи помеѓу театарот и политиката се говори и во третата книга на Платоновите *Закони*. Се изразува длабока недоверба кон политичките учиноци и се заклучува дека *театрокрацијата* (theatrokratia) како владеење со публиката и со театарот, е полоша и од демократијата. Од едноставна причина: демократијата почитува какви-такви правила, а театрокрацијата не почитува/не се придржува на никакви принципи на ниво на уметничка вредност. Без доверба и меѓусебен продуктивен судир на идеи од кои излегуваат вредности, победува примитивизмот! Кулисата е набрана, наместо оптегната.

Му се допаѓало тоа некому или не, со театарот во Македонија владее речиси идилична деконцентрирана дремка. Се манифестира низ репертоарска не-грижа, безидејност, хроничен недостаток на презентни уметнички критериуми. Намалените вредности влијаат и на постојните вредности. Од репертоарите отпадна речиси сè што е со поголема вредност. Под изговор дека за таквите претстави нема публика! И како ќе има ако од театарската сцена се нуди нешто со кое се идентификува јунакот од екранот, од етерот, од билбордот за пониска мобилна тарифа, намалена цена на телевизор или намален данок за компјутер, шпорет и фрижидер во пакет + тендере. На некои театарот и навистина им се случува како небитен и не го ставаат ниту *под разво*. Уште поточно – во меѓувреме на слободното време што го немаат.

Хаосот од пред кулисите стана дел од содржините на медиумите. Се множуваат не-театарските настани. Актер плука на директор, не дека нема право, ама стилот со кој тоа го прави не е продуктивен ниту за него, ниту за читателот/гледачот, ниту за медиумот кој тоа го објавува! Режиер плука на директор! Директор го враќа ударот. Патем, никој не ја кажува вистината за судирот. На сите им недостасува информација за другиот, за тука, за таму. Медиумското препукување е битка за „победник“ без дијалог, зад што стојат нерасчистените големи сметки од „твоео време“. Пресовите се претвораат во места од кои уметниците плукаат на новинарите, на неразбраноста од државата, смислуваат „нови форми за афирмација“, фалби во кои тешко да веруваат и оние што ги соопштуваат. Со светнати и закрвавени очи.

Актерите се одделна приказна во временскава театарска состојба (2007/08). Хаосот што од зад кулисите е пренесен пред кулисите, овозможува внатре да е мирно, да тече било каков репертоар, да се подготвува нешто ново кое е дел од системот „сега се на ред моите“, а квалитетот — па кому му е битно за него! Владее атмосфера на помиреност со „судбината“ и некаква не-театарска среќа: се има многу време и простор за други ангажмани и аранжмани. Па од актери кои ја сакаат и ѝ се радуваат на сцената, се претвораат во незадоволници, во емигранти во сопствената земја, во читачи на секакви реклами за мали пари, во водители на телевизиски или радио емисии, во свои или туѓи продукции и агенции, режисери на вакви или онакви производи, учесници во рекламни филмови, тркачи по сè и сешто, учители во студија во кои за пари некои родителите ги запишуваат своите деца (за кои тие имаат сè помалку време), набрзина се учат некои поголеми деца за убавината и вештините на сцената за приемните испити на некоја од високообразовните институции.

Се продава магла за уметност. Ликовите од квизовите, од телевизиските реклами, од забавните и ток шоуа заживуваат на сцената како ликови кои се вон театарската приказна. Недостасува времето за в театар. Трката по пари го менува ѝ човекот ѝ ликот на актерот на сцената. Кулисата во која се создавал театар е поместена некаде на друго место.

Продуктивниот хаос од зад кулисите, до разнебитеност е пренесен пред кулисите. И да не ти се верува: кај некои од тој и таков предизвикан хаос владее самозадоволство. Актерите затоа што не мора да играат во претстави што од нив бараат многу и не мора да соработуваат со многу амбициозни режисери. Режисерите затоа што целта на претставата не е да биде настан, туку задоволување на суетата, на моменталната моќ – тој е избраниот и „сега му е мајката“! Публиката, во намалени дози, ја има во театарот затоа што е подобар било каков „театар“ од оној на јавната сцена: политиката и транзицијата. Здодеано и е и од телевизиската порака: и по рекламите останете со нас!

Сè останува затворено помеѓу *нашите* и *вашите*. Се работи циклично: во своето партиско време. Има ангажирани и неангажирани, активни и пасивни, емигранти и домољубци. Во зависност дали *твоите* или *моите* се на власт, се менуваат троновите и процесите. Театрократијата е на прво место.

Симни се Курто, да се качи Мурто.

Тие емигранти театарот (колегите актери!) не ги зема во своја заштита. Стравот е во *грезот* кој може да се врати на не-театарски начин: да те снеса од репертоарот, да ти ја симнат претставата без разлика дали си нејзин автор, режисер, актер, да не добиеш улога или режија во новата претстава, во наредната сезона, во времето на мандатот, до следните избори по кои, по правило и без било каков резон, се менуваат и директорите на театрите. Како театарот да е парламент, влада, министерство ... па логично е оние што ја добиле довербата на граѓаните (власта!) да ги добијат и директорските места во театарските куќи.

Нема логика, ама терај Мишко... Слободните или отпишаните од оваа или онаа опција, стануваат или зајадливи, или бунтовници со своја причина, но и не се мират со фактот дека со промената на политичката гарнитура, за нив како актери во нивниот театар нема место за нив.

Вкупно, лошо му е само на театарот и на оние што не се ни ваму ни таму. Во претстави „со мои, а на твоите сега не им е време“, нема вредности. Има само лажно задоволство од самопрогласената „генијалност“, хаос кој не го води театарот никаде, театрократија во која е последна грижата за театарот.

р. с. Колку за потсетување: нема поголемо крвопролевање од самопочитувањето и самопоништувањето. А кулисата – таа веќе не е средство кое го почитува ликовниот или било каков друг изглед на сцената/театарот.

Цанкар

Во годинава 2008, во која се навршија 90 години од смртта на Иван Цанкар (11 декември 1918 – 2008) во Македонија објавивме книга со целокупното драмско творештво на Цанкар. Годишнината во Словенија, меѓу другото, е одбележана со нови поставки на драмите на Цанкар и со изложба во „Цанкарјевиот дом“ во Љубљана со нови и постојни изданија од неговото творештво, фотографии, материјали од и за проекти создадени од делата на Иван Цанкар. Годишната 2008 е прогласена и за Година на македонскиот јазик. Сега Цанкаровите драми може комплетно да се читаат и да се поставуваат на македонски јазик. Повторно и повторно да провоцираат нивната современост и севременост. Следува и зошто.

Иван Цанкар (1876-1918) е најзначаен и најсестран словенечки драмски автор и писател. Од неговата прва книга *Еротика* (1899) до последната (за време на неговиот живот) *Слики од сонитата* (1917), значи во време од 17 години, Цанкар објавил 37 дела, а уште 5 се објавени по неговата смрт. Пишувал драми, поезија, романи, новели, раскази, цртици, општествени и книжевни критики, полемички текстови, есеи... Живеел исклучиво од својата писателска работа.

Во мошне обемното дело на Цанкар, неговите седум драми – *Романтични души*, *Јакоб Руда*, *За доброто на народот*, *Кралот на Бетајнова*, *Соблазна во Шентфлоријанската долина*, *Слуги* и *Убавата Вида* – веќе три века (почнува да ги пишува во 19.ти век, играни се во 20.от и се играат во 21.ов век) имаат доминантно место во словенечкиот театар, вреднувани се во рамките на европската и на светската драматургија и театар. Преведени се на сите словенски јазици и на други светски јазици, изведувани се на балканските и на европските театарски сцени. Како најголем класик и современик на секое време во кое се поставуваат неговите драми, најмногу е игран во Словенија. Всушност, интересот на словенечката театарска сцена за драмите на Цанкар е постојан, ги има во континуитет (со различен интензитет) од 1900 до денес.

Разновидните жанрови на творештвото на Цанкар се поврзуваат во условна целина за која се вели дека е и „еден голем текст“ кој, како што Цанкар еднаш има кажано, ја опишува „страшната душевна мизерија, која се разлива како валкано море...“. Низ драмите на Цанкар, како и во другите дела, тематската единственост е со критички однос кон општеството и кон моралот, неправдата и лицемерието, малограѓанската средина, битката за човекови права, емоциите... Практикувањето/користењето на сопствената личност и биографија (некои тоа му го забележуваат!), е „матрица на својот наследник“. „Кој е уметникот ако не

создава од сопствената внатрешност?“, прашува Цанкар. Во таа искреност е, меѓу другото, и трајноста на Цанкаровите драми во минатото, во сегашново и во времето што ќе дојде.

На сцените на професионалните театри во Македонија, значи на македонски јазик (од 1945 година наваму) две драми на Иван Цанкар имале седум изведби. Драмата *Кралот на Бетајнова* е играна во Македонскиот народен театар во Скопје (1946), во Народниот театар во Битола (1946), во Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп (1954/55) и два пати во Народниот театар „Антон Панов“ во Струмица (1950 и во 1962). *Соблазна во Шентфлоријанската долина* е играна во Народниот театар „Антон Панов“ во Струмица (1976) и во Македонскиот народен театар во Скопје (1976). Значи, во Македонија најмногу е играна драмата на Цанкар *Кралот на Бетајнова*, и во превод на Илија Милчин и Милена Година-Аќимовиќ.

Во различни записи за присуството на драмите на Цанкар на професионалните театарски сцени во Македонија, постојат различни констатации: од игран автор до автор кој не е доволно игран, иако во неговите драми во континуитет се препознава/чита времето во кое драмите се поставуваат. Оттука е и идејата таа современост на/во драмите на Цанкар, собрана во едно издание на македонски јазик, да се согледа во целина која ќе се потврдува себеси. Како повод за повторно или за прво читање, за сценски читања на веќе играните две драми или сценски изведби на другите никогаш не играни пет драми на Цанкар на сцените во Македонија (на македонски јазик). Како литература или како сценска приказна која ќе ги открие сите вредности на едно дело кое своето време го има во секое едно време.

Според времето во кое се подготвувал и играл *Кралот на Бетајнова*, петте изведби во четири македонски театарски куќи од 1946 до 1962 година, интересот, најверојатно, бил ист – актуелноста и препознавањето на себеси во вечната тема за самопрогласени кралеви, манипулации со човекот врз кој некој/и постојано гази/ат, малограѓанштината (без разлика дали е лоцирана во село, паланка или град), покажување на жестокоста на капитализмот – преку поставувањето на драмата да се биде во времето во кое се живее, да се покажат негативностите од минатото, да се покаже социјалната и духовната состојба на народот (село), но и чувството за правда кое е погубно. Студентот Макс нема да ја разбуди совеста на Кантор – на самонаречениот крал на Бетајнова – напротив, ќе си ја предизвика смртта, иако и речиси сите други од драмата подлегнуваат на агресијата на Кантор.

Цанкар во секое време, се толкува и игра како современик на времето и околноста во кои се живее. Како театарски интенции/текови кои преку ангажираноста на драмското дејствие – текстот, толкувањето, интерпретацијата – го играат животот што се препознава и тука и таму, некаде и секаде: судбината на човекот, борбата за власт, бескрупулозноста при создавањето/грабењето на капиталот, човековата заблуда дека економијата и власта одат заедно. И се разбира, не *под разно*.

Безумноста со која се движи општеството/човештвото – напред-назад и в место – во кое свое владеење, свои хирови и свои принципи на нечовечност внесуваат

безобзирните луѓе на кои парите и власта им се единствен начин/стремеж на живеење. Збор е за севремен и суров драмски јазик, за препознавање со времето на Цанкар и во новите општествени услови – слободата и ослободувањето од човек/луѓе кои газат по живи луѓе и се хранат со несреќата на другите.

1976 година на сцените на повеќе театарски куќи во тогашната југословенска заедница/држава се одбележуваат првите 100 години од раѓањето на Иван Цанкар – на 10 мај. На македонските театарски сцени Цанкар се чествува во НТ во Струмица и во Македонскиот народен театар во Скопје. Се игра неговата *Соблазна во Шентфлоријанската долина*, острата сатира кон малограѓанскиот менталитет, кон малограѓаните и лажните родољуби. Неморалот, односно, неморалната средина која ги прифаќа измамниците, Цанкар ја сместува во родот на драмска фарса во која се мешаат реалното со фантастичното. Како тогаш, така и денес, затечен/соочен/вовлечен или само како набљудувач на тој неморал, но тоа лажно родољубие, се соочува и денешниот човек. Се бори против тоа, или летаргично се однесува кон состојбата како на живот кој се случува тука/таму некаде/секаде и треба да се изоди патот колку е можно понастрана, да се гледа на него како на гротескна или фарсична состојба што, евентуално ќе помине... Сатиричната фарса е слика на општество/време во кое се разоткриваат само навидум скриени нешта: лажните добродетели и родољубци наспроти уметникот/творецот.

Двете изведби ја покажуваат современоста и севременоста на драмите на Цанкар.

Квантитетот е мал. Затоа пак низ процесот на создавање на реализираните претстави во театарот во Македонија, во однос на квалитетот секогаш е во времето во кое драмите на Цанкар го барало своето време, заеднички се препознавале во била која тема од тие драми. Со објавувањето на сите драми на класикот Иван Цанкар на македонски јазик³, ги добиваме/имаме сите „живи“ ликови кои се во лавиринтите на животот и чија современост и севременост е отворена. Важно е што го имаме Цанкар со сета битност на неговиот збор и неговата мисла.

Првата драма *Романтични души* Иван Цанкар ја напишал во 1897, а е објавена постхумно во 1922 година. Во чест на 110 годишнината од нејзиното создавање во Драмата на Словенско народно гледалиште во Љубљана *Романтични души* ја постави Себастијан Хорват. Премиерата е на 26 мај 2007, и е оценета како радикален постдрамски театар, со сложен систем на театарски знаци, што потврдува дека Цанкар е современик на времето во кое се играат неговите драми. Режисерот С. Хорват, на сцената поставува и еден портрет на Цанкар кој „... меланхолично (одобрувајќи? критички? огорчено?) гледа на 'вулгарното, примитивното и хулиганското'...“.

„Сега целиот свет нон-стоп ни говори дека во суштина не може да има поинаков свет, утопијата повеќе не е можна. Дека мораме да бидеме задоволни со светот во кој сме: со таа влада, со таа демократија, со тој политички поредок или со било што друго. Јас, меѓутоа, тврдам дека ние секако мораме да веруваме во

³ в. Иван Цанкар *Драми*, (2008), приредила Мазова, Лилјана, Скопје, Матица македонска.

утопија. Ние мораме да се надеваме, да копнееме и да веруваме во иднината, во промени, во поинаков свет. И во тој контекст ми се чини дека претставата е извонредно современа“, изјавил С. Хорват по премиерата на *Романтични души*, во емисијата „Осмиот ден“ на ТВ Словенија, емитувана на 28 мај 2007.

Др Блаж Лукан, драматург, театарски критичар, поет, професор по драматургија на АГРФТ во Љубљана, во студијата/есејот *Цанкар, наш современик*, меѓу другото пишува⁴:

⁴ *ibid*: Лукан, Блаж, *Цанкар, наш современик*.

... Иван Цанкар особено поради својата постојана живост и актуелност, современост и темелност, со која го претстави словенството во неговите основи, сигурно во посебна смисла е „словенечки Шекспир“. Веднаш треба да се каже дека во овој запис не станува збор за (нова) канонизација. Формулацијата „ново читање“ се обидува да укаже на фактот дека Цанкар денес може да се чита поинаку, надвор од воспоставените литерарно-историски и театарско-историски интерпретации, при што мислиме на читање низ негово поставување...

Ете ја севременоста и современоста на драмите на Иван Цанкар. Сега сите и на македонски јазик, во книгата *Драми*. Во неа е сето она што Цанкар во секој миг одново го актуелизира како наш современик и севременик.

И ова: режисерот Миле Корун еднаш има кажано дека пред секои парламентарни избори има потреба повторно да ги постави *Слуги* на Иван Цанкар (досега 4 пати!).

Чија си

Чија си е песната, евергрин, што ја слушам речиси четири децении. Оригиналната во изведба на Славе Димитров, во разни преработки, во интерпретации на познати и непознати пејачи и групи. Прогласена е и за хит на 20.от век во македонската забавна музика. Чија си е спомен, радост, болка, искрено чувство кое ги разгалува сетилата. Кој еднаш ја слушнал, на второто слушање веќе ја потпевнува, на следното го знае секој збор.

До пред една година – минатата 2007 – некаде во мене се затурило, или воопшто не сум го запаметила сопственото учество во историјата на хитот на 20. век *Чија си*. Се ределе настаните, сум ја слушала и секогаш сум и се радувала на *Чија си*, ама не сум го запаметила податокот дека песната, како текст, своерачно напишана од авторот Славе Димитров, во еден разговор со Славе, сум ја објавила прва: во 1971 година веднаш, по завршувањето на фестивалот на забавни мелодии „Скопје 71“. Во состав на текст со наслов *Мирниот човек Славе*.

Податоков ми го кажа Славе, во дворот на црквата „Света Софија“ во Охрид. Се сретнавме пред еден концерт. Се немавме видено којзнае од кога. Додека чекавме да влеземе во црквата на закажаниот концерт, и натаму мирниот човек Славе, ми рече: Знаеш дека ти прва ја објави содржината на *Чија си*!

Не знаев, поминале години/децении, тоа било во 20.век сега е 21.век. Останавме на тоа, иако ми беше убаво на душата. Исто како кога ја слушам *Чија си*. И пак си ја потпевнував во себе или на глас.

Есента 2007, на 13 ноември, пак се сретнав со Славе. Во еден од просторите на Музејот за Град Скопје, градоначалникот Трифун Костовски ги врачуваше наградите „13 Ноември“. Му врачи една на Славе за значаен придонес во унапредувањето и афирмацијата на музичката култура и културното живеење во

Скопје и Македонија, а мене за долгогодишни остварувања во театарската критика и публицистика. Си честитавме еден на друг.

Подоцна, во гужвата на холот, секој со своите, свој разговор си поведоа мојата ќерка Ивана и Оливер, синот на Славе. Оливер беше тој што ми го повтори она што Славе ми го кажа летото во дворот на „Св. Софија“ во Охрид. Ми рече дека ќе ми го испрати тој текст, го скенирал и го има во компјутерска верзија. По неколку дена го имав текстот. И сега го имам.

На средината на текстот *Мирниот човек Славе* е Славе снимен од мајсторот на фотографијата Живко Јаневски. Фотографијата е планирана во круг. Славе има микрофон в рака, во позадината има еден канделабар со фенер и по два црвени и сини балони, се гледа и друга исцртана сценографија (како бранови), а меѓу сето тоа е една убава девојка со руса коса во мини фустан во беж боја и црни чизми до под колената. Славе е во светло кафен костум (можеби од сомот), со посветла кошула и широка шарена вратоврска. Има подолга, до под вратот, бујна црна коса. Горе десно, во рамка е целиот текст на *Чија си* што своерачно ми го напишал Славе. Како илустрација на прилогот за него.

Еве ја песната:

Чија си

*Има еден дом сред жолто лисје,
стаен е тој во сите мисли.
Покрив тој е твој и кошмар тој е мој,
редок миг пред куќен праг,
скриен поглед толку драг, 'ко пој.*

*Секој ден си ти под иста стрea,
гулабец в лет во воздух смеа.
Ладна како лед, но бујна како цвет.
Стојам долго, долго јас
гледам чудно и без глас, 'ко нем.*

*Чија си, на кого радост ти му носиш?!
Свезда си во некој облак како плам,
во некој облак како плам.
Чија си и кој ти гали долги коси?!
Свет си мој, а ниту име не ти знам.*

*Има еден дом што не се зори
скриен е тој во сказни гори.
Мора да си ти од него еден дел,
еден допир толку мал
еден бакнеж сосем мал, а врел.*

*Чија си, на кого радост ти му носиш?!
Свезда си во некој облак како плам.
Чија си и кој ти гали долги коси?!*

Свет си мој, а ниту име не ти знам...
... а ниту име не ти знам ...

Потпишана е само со *Славе*.

Тоа е времето кога Славе е веќе познат пејач, композитор, аранжер и кантавтор. Во текстот со Славе Димитров (1946, Битола) зборуваме за неговите почетоци како пејач во 1964 година, за неговата прва композиција *Кажми ми* во 1966 година на Фестивалот на младите во Суботица, за Вашиот шлагер на сезоната `68, за фестивалот во Опатија, за настапот во Загреб за избор на песна за Евровизија, за студиите на Музичката академија во Белград (1966-1970)... Тогаш е веќе автор на повеќе од 70 песни и околу 350 аранжмани.

Се разбира и за *Чија си*.

Прашувам: Чија е?

Одговара: Моја, ваша, на сите нас!

Прашувам: Кому ја подаруваш?

Одговара: На оние на кои им се допаѓа, кои ја потпевнуваат за некој убав спомен, можеби на некој дом сред жолто лисје, стаен во нечии мисли, во твоите...

И не е лут што *Чија си* доби само втора награда, иако за многумина е морален победник на „Скопје `71“. Само вели дека „имал трема која малкумина ја забележале. Важно е публиката да ја прифати.“ Тој е мирен, спокоен човек!

На крајот од објавениот разговорот од кој си го сочувал примерокот (јас го немам), го подвлекол редот во кој повторува: ... *И ја подарувам на сите, на оние на кои им се допаѓа и на кои им е блиска.*

Тука и би завршила приказната за *Чија си*, за она што одамна сме го направиле со Славе, токму околу *Чија си*. Песната сите ја сакаме, ја слушаме, таа е во меморијата на многу луѓе од различни генерации. Официјално е прогласена за хит песна, шлагер, на 20.от век во македонската забавна музика. Денес се вбројува во евергрините и ја има во речиси секое кафуле, кафеана, дом, на интернет, на забави од различен тип се свира во живо или се пушта од новите носачи на звук. На репертоарот е на многу пејачи и групи.

Она што за мене е додатно значајно е дека *Чија си* има и своја театарска приказна. Кон крајот на 1990 година Сашко Насев, драмски писател, имаше текст/драма со наслов *Чија си*. Текстот има две изведби: првата/праизведбата беше хит претстава на Драмски театар во Скопје во 1991 година и во наредните уште неколку сезони, а втората излезе во летото 2004 година, како фестивалска премиера/мјузикл на Охридското лето, во продукција на Универзална сала од Скопје.

Кога и да се поведе разговор за театар/репертоар кој публиката го сака, на кој се сеќава или за претстави на кои се одело и по неколку пати, незаобичолна е таа изведба на *Чија си* во Драмски. Праизведбата е на 9 февруари 1991 година во режија на Димитар Станкоски. Освен што насловот е директно земен од песната

на Славе Димитров, додека таа трае цело време во фонот е песната *Чија си*. Ја гледав по речиси една година од премиерата (не бев во тоа време во Скопје), а претставата веќе броеше околу стота изведба. За неа пред билетарата и влезот на Драмски уште се „бараше билет повеќе“, публиката стоеше од двете страни на салонот и по речиси два часа. И јас, како многумина други, *Чија си* ја гледав неколку пати, и по разни поводи. Мелодрамата на Насев со ликовите од тука, од Ѓорче Петров во Скопје, го „живеат“ својот маалски живот, своето секојдневие во пролетта 1980 година, кога почина Јосип Броз Тито. Смртта на Тито е само почетен настан во секојдневието на овие ѓорчепетровци. Тие се нашите мали/обични луѓе кои Насев ги создава како типични карактери на типичното време и типичната средина. Периферијата на градот е и периферија на животот. Ацо Шпрт има свој кобен знак, како и многу луѓе кои се од периферијата на животот. Тој сосема случајно ќе убие човек, ќе се најде зад решетки, во име на законот во затвор. Кобниот знак Ацо Шпрт го следи, како убиец, и натаму: тој во затворот ќе се самоубие, зашто не може да се ослободи од знакот на својата судбина и никому да докаже дека убил случајно. И тоа е драмскиот знак на трагичното, кој го има и низ другите ликови од драмата.

Меланхоличниот оптимизмот од драмата, го нагласува и хит песната на Славе Димитров *Чија си*. На неа „се лепат“ и актерите и публиката. Сите ја сакаме/сакаат сентименталната мелодрама, претставата, песната: ... *Чија си, и кој ти гали долги коси ... на кого радост ти му носиш ... свет си мој, а ниту име не ти знам...*

Во 2004 година драмата *Чија си* се поставува по втор пат, а евергринот *Чија си* си трае...Текстот на Сашко Насев и песната на Славе Димитров.

Во дворот на училиштето „Свети Климент Охридски“, на врвот на Варош, стариот дел на Охрид, на 16 јули се одржа фестивалската премиера на *Чија си*, најавена како мјузикл, во продукција на Универзална сала од Скопје и во режија на Виолета Цолева. Пак немаше место за сите: влече, влече кон себе *Чија си*. И сите дваесетина песни на Славе Димитров што се користат во изведбата на *Чија си*, меѓу кои се, исто хитовите на Славе: *Нежност, Цветај ми цветај, Има една мома многу убава...*

Најмногу *Чија си*, онаа што во 1971 година Славе им ја подари. На оние на кои им се допаѓа, кои ја потпевнуваат за некој убав спомен, можеби кога сме осамени и размислуваме *под разно* за некои наши и само наши нешта, можеби на некој дом сред жолто лисје, стаен во нечии мисли, во твоите, во моите... Онаа која ни ја подари Славе на мене, тебе, на сите...

Џумерко

Џумерко му е само додаденото име. Она по кое веднаш го препознаваме еден од најпопуларните македонски артисти. Познат е по својата надареност и шегобијност со која си го поминува векот. Секогаш во својот Прилеп. Мајтапчија на кој во театарот му нема рамен. По хуморот што го шири околу себе, по она како ги раскажува шегите, прилепските мајтапи, по она како живее со и во театарот, по улиците или чаршијата на Прилеп во која, верувам, нема да нема кој не го познава.

Благоја Спиркоски (1946, Прилеп) вака, официјално и без додавка, е напишан, веројатно само во официјалните документи. Прашање, дали и во сите. Сите што го знаат или слушале за него го знаат под прекарот Џумерко. Под официјалното име и презиме е заведен и во некои театарски програмчиња, ама и на многу од нив е додадено и она Џумерко. Како и во други прилики или добиени награди или признанија каде исто стои она неговото по кое сите го знаеме/знаете Џумерко. Практично и не се секавам дали и јас некогаш сум му се обратила со името од крсталниот документ, освен кога сум подзапрела за да му го напишам роденото име и презиме кога сум пишуvalа за него, за некој лик од некоја претстава во која играл.

Играл многу и игра. Не само на сцената на својот матичен театар Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп во кој е вработен како актер од 1966 година, па сè до 2007. Во чест на неговото заминување/исполнување на административниот работен век, на 29 јануари 2006 година, на сцената на неговиот театар (и публиката на сцена) се играше *Татко* од Елвис Бошњак (Хрватска) во режија на Димитар Станкоски, претстава што му беше и последна режија на Димуш, кој само десеттина дена пред оваа на сцената на Македонскиот народен театар ја постави *Оркестар Тутаник* на Христо Бојчев.

Откако се одигра *Татко* Џумерко на сцената имаше уште речиси цела една претстава: говори, подароци од колеги, од режисери, од градот, од публиката. Чинам Џумерко најмногу му се израдува на новиот часовник, рече дека иако отсега ќе има повеќе време, со времето секогаш имал проблем – да стигне на време. Правеше многу шеги на своја сметка. Како секогаш! За себе, за најважното, ама *под разно*.

Таа вечер и не значеше крај на Џумерко на сцената. Одигра и игра нови ликови во репертоарот на својот театар во Прилеп. Сега игра во *Светилникот*. И тоа не е сè. Вели и знае дека ќе игра, додека може. Онака, како од шега, ќе ги создава ликовите кои ќе влезат во неговата ризницата на одиграни карактери во повеќе од сто и педесет претстави. Во неа, во таа ризница, меѓу другите, се: Стојан (*Печалбари*, 1968), Куанг Лај (*Да се спаси надежта*, 1969), Гонтран (*Одам на*

лов, 1970), Влада Канринц (*Манги пијат чај*, 1978), Пејо (*Солунски патрдиш*, 1983), Омар (*Духот на слободата*, 1987), Силјан (*Силјан Штркот*, 1988), Митре (*Парите се отепувачка*, 1992), Порфириј (*Арсениј*, 1993), Исаија (*Марко Крале*, 1993), Коста Саруфте (*Коста Саруфте*, 1996), Пијаниот Турчин (*Македонска крвава свадба*, 1999), Јонче (*Градскиот саат*, 2000), Шаронсо (*Афера Едвард*, 2000), Ихарев (*Коцкари*, 2002), Јане Савески (*Собирен центар*, 2003), Миле Поштарот (*Грев или шприцер*, 2003), Итар Пејо (*Совршенство или смрт*, 2005)...

За тој голем опус, каква што е впрочем и судбината на добрите актери во театрите во внатрешноста – да играат во речиси секоја нова претстава, а после на репертоарот да се игра секоја вечер во друга претстава и актерот да влегува во друг лик – добил и награди и признанија: за Пејо најдобро актерско остварување на МТФ „Војдан Чернодрински“ (1985), за Јонче наградата „Димче Трајковски“ за најдобра епизодна улога (2000), Златна плакета за животно дело што ја доделува Прилеп, и нему веројатно најдрагата и тогаш востановена награда „Петре Прличко“ (2006).

Играл и во речиси сите популарни „Македонски приказни“, во телевизиски серии, на филм, во недобројните хумористични серии и вечери, направил и свои програми што ги изведувал или изведува самостојно. Гостувал и на сцените на другите театарски куќи, тогаш кога им бил неопходен актер од типот на Цумерко: сериозен, духовит, а публиката да го сака.

Секогаш е во својот „филм“: со бескрајно чувство за шега, за смеа. И што е најважно, кога ги кажува тие свои мајтапи, без разлика дали е на сцена, во импровизиран сценски простор, во кафеана или некаде во неговата „прилепска чаршија“, Цумерко е сериозен. И не паметам дека кога мајтапи, раскажува, се потсмева или било што, дека и тој се смеел. Кога го гледаш така, простум, гласен, мислиш дека е сериозен од посериозен, родено намкориште... Од шегата и со шегата се брани со стиснати веѓи и сериозен израз на лицето. Мислиш, сака да се скара. Еднаш и ми се скара. На следните неколку средби нарочно правеше да видам дека не ме видел. Мене ми беше необично. Верувам и нему. После, како ништо: во Прилеп бев, се погледнавме, го замолив и во миг ја прифати молбата – да однесе на доктор една моја заболена пријателка која треба да ја прими редовната терапија. Лично не се познаваа. Веднаш влезе во акција. Долго ги немаше и двајцата. Потоа кажаа дека откако ја завршиле обврската кај докторот, биле во кафеана: на пијачка и мезе!

Цумерко за себе тврди дека е еден од ретките актери кој целиот свој работен век, целиот свој актерски белег, цели 40 години, му ги посветил на Прилепскиот театар. Имало и други добри актери, ама по успехот – си заминувале... Тој останувал.

Од оние луѓе/актери е кои не сакаат да се враќаат и за нив да се говори како за поминато време. Ама, сепак, незаобиколно е дека тој повеќе од две децении го носеше репертоарот на Прилепскиот театар, ги привлекуваше своите сограѓани во театарот затоа што тие добро знаеја/знаат: штом е Цумерко, или на галено Цуме на сцената, вечерта ќе ја поминат убаво, ќе се насмеат во налудничавите

времиња на животот што го живеат, ќе се релаксираат, ќе се нашегуваат на и со шегите што ќе ги направи нивниот Џуме.

Сепак има два лика, и во сеќавањето на Џумерко и на оние што ги гледале и запаметиле: Силјан Штркот и Итар Пејо. Џумерко многу почесто го играл Пејо. Некако секој очекувал и очекува тој да е ликот кој Џумерко на сцената и во животот го игра цел живот. Се мисли дека му е легнат на душата, на темпераментот, тој и Пејо се од истото поднебје... Сепак не е така. Не дека Џумерко помалку го сака Пејо, напротив – го обожува, тој е дел од неговата дневна и ноќна градска приказна. Сепак, Џумерко вели дека во него најмногу траги оставил Силјан Штркот од истоимената претстава што ја постави Бранко Ставрев во 1988 година.

Вака Џумерко, во една прилика, го има објаснето својот Силјан: Силјан ми ја прочепка душата. Тој беше слоевит лик со многу чувства. Јас бев опседнат со него. Замислете како е да играте преправен штрк, да се качите на високо како што морав тоа јас да го правам. Ставрев не можеше да верува дека тоа сум јас, а и добро се чувствував. И сега не можам да кажам какви сè чувства имав. Страшно. Буквално влегов во ликот!

Имаше и има два сонa. Едниот му се оствари: неговата Марија стана актерка, исто во Народниот театар во Прилеп. Крката е сега на сцената, а таткото поначесто е во салонот. Среќен е што Марија, како дипломирана актерка, се врати во нивниот Прилеп. Вториот му е да го одигра Гркот Зорба. Во еден театар тоа му го ветија. Всушност, целиот македонски театар му го должи тоа на Џумерко: да го одигра на јаве својот сон. Било каде и било кога.

Шолја

Шолја нема никаква врска со театарскиот говор/речник. Веднаш асоцира на шолја за чај, шолја за млеко, на *ws* шолја. Евентуално шолја за кафе, ама таа обично се вика филцан за кафе, филцанче. И добро е што буквата Ш е последна во азбуката, со што се затвора мојата театарска приказна *под разно* според буквите од македонската азбука.

Буквата **ш** е една од првите, ако не и прва буква во мојот нов театарски ден. Оној кога сум надвор од дома, од Скопје, на некое мое театарско патување, на фестивалско гостување, на нова театарска авантура било каде, на било кој меридијан или паралела. Тогаш денот ми почнува со мојата *шолја* која, секогаш/некогаш *под разно*, ги знае сите мои големи и мали тајни, дијалози со самата себе во утрото/местото во кое ме разденило.

И сега е со мене, ова попладне (2008 година) кога во задушливата аеродромска чекална веќе неколку часа чекам лет за дома. Поради тероризмот кој беснее во светов, нас – транзитните патници – буквално не спроведоа од една во друга аеродромска просторија, без можност да излеземе на простор вон оној што е наменет за оние како мене – транзитен патник. Во обично едноличен збиен простор за долги празни одови во времето од еден до друг авион. Вообичаено, на оние за Скопје се чека долго, некаде се на опашката на денот и на аеродромот. Шолјава е до мене – во рачниот багаж. Во часовите за чекање до мојот лет имам време и да го отворам лап топот. Да, делови од текстов за мојата шолја скицирав во аеродромската чекална. Во задушливава просторија има и бифе, и кафето се купува во сосема поинакви, мали порцелански шолји за кафе.

Мојава шолја е од дебело „француско стакло“ кое така некако го викавме кога се појави. Значи, не се крши лесно. За овој вид на стакло, од други опити, знам дека ако се искрши се разбива во милион парчиња кои уште потешко се собираат. Во бела боја е, со запремина од два децилитра. На надворешната страна, по средината има сини цветчиња во четири големини, а меѓу нив се расфрлани граорикави гранчиња и уште поситни цветчиња кои би можеле да се идентификуваат и како цветче на камилица: срцевината им е жолтеникаво/окер, а наоколу се ливчињата исцртани само како контури на белата површината и во нијанса на беж боја. Белината во нив со точката која го одбележува толчникот на цветот, потсетува на цветче од камилица. Внатрешноста на шолјата, некаде на дното, малку е потемнета од количините на нес-кафе со млеко и топла вода од чешмата во купатилото на хотелската соба. Барем мене, не ми успева таа со години попримена и наталожена боја на кафе да ја измијам од шолјата. Или,

самата не сака да се измие! Веројатно и во неа се втиснати, забележани делови од безгласните дијалози помеѓу мене и шолјата.

Ако успеав да објаснам, да си ја замислите, кога би ја виделе, ќе сфатите дека таа не е ништо особено. Нема нешто што асоцира на стил, складност, емоции, приказни.

По оваа шолја не знам уште колку други сум купила: уникати, со напишани пораки, од најубав или помалку убав порцелан, керамика, глина, со слики/копии на познати светски уметници, колку сум добила на подарок од блиски или малку подалечни пријатели, деца, роднини... Со рачно цртани мотиви, по вакви или онакви поводи, шолји кои одбележуваат нечија работа/постоење, со усни или очи кои мрдаат, со бакнежи и насмевки, со хороскопски знаци, со петли и фолклорни шари, едрилицы, со дворци и принцези и принцови, со реклами за овој или оној производ или компанија, со ваква или онаква рачка, со разни форми, со различна височина или широчина, со уши и без нос, со обележја на градови и држави, со сонце, месечина или ѕвезди, со познати градби, цркви, мостови, езера, мориња и реки, со цртани, филмски или вистински јунаци на денот или ноќта... Една купив и во бутикот на Метрополитен Операта во Њујорк со црно-златни театарски маски. Изгледа одлично. Една добив со Шекспировите Хамлет и Духот... Изгледа одлично.

Од двете последни најчесто пијам чај или кафе со млеко, покрај комјутерот. Некогаш полни, празни или полупразни со часови се тука – до мене. На сите тие шолји има слики, по некој дел од некаква приказна – урбана, пријателска, љубовна, идилична, историска. Тоа се вкупно еден куп прекрасни спомени, радости, желби за среќа, љубов, работа...

Само оваа мојава *шолја* е со единствената функција: да биде со мене на некое мое патување каде во тишината и празнината на белосветската хотелска соба, е најполна. Полна со мене. Ме пази да не сум сама. Таа е првото нешто на што помислувам и посегнувам по будуњето во хотелската соба. Следува ритуалот на со години достапните кесички 2 во 1 = кафе + млеко и истечената топла вода од славината во купатилото. Некогаш и само студена вода. Потоа, започнува нашата приказна: дознава без зборови што било вчера, само таа знае што ме чека и што очекувам од денот, она што го одложувам или планирам за утре и понатаму...

Еднаш, ми се случи и ова! Во еден хотел, во кој сум престојувала повеќе пати, откако попладнето се прибрав во својата хотелска соба, слушнав тропане на вратата. Прашав кој е! Од зад вратата тивко слушнав: собарката. Отворив, а не знаев што и зошто доаѓа. Собата беше средена. Насмевнатата собарка ми кажа ја видела шолјата на ноќната масичка и знаела дека тоа сум јас, па почекала да се вратам за да ми посака добредојде.

Мојата, ајде нека биде *патувачка театарска шолја*, убедена сум дека памети многу. Не само што никогаш и никаде не сум тргнала без неа, на патување на, со и за театар, туку неа, некако по навика, и прва ја пакувам. Којзнае зошто: да не ја заборавам – не! Веројатно, да знам дека почнува брзинскиот систем на пакување. Се разбира многу често и со блуза, кошула, сако, џемпер, чевли,

сукња, панталони, кои ќе си ги вратам необлечени. Биле отповеќе, а попатно, женска работа – купуваш и нешто ново, за кое секогаш на брзина си велам: уф, она е што ми треба, тука ме чекало.

Шолјата знае многу од мене и за мене. Ако се вели дека дијамантот е најдобар пријател на жената, ако, барем јас така се изјаснувам – бундата и е најтопла пријателка на жената, мене мојата шолја ми е мојата најдобра другарка во хотелската соба. Некако, кога ќе ја извадам од торбата или куферот, и ќе ја ставам на ноќната масичка до хотелскиот кревет или на некоја друга маса, масичка или евентуално на прозорецот (ако во хотелската соба нема ништо друго посоодветно), собата ми станува моја. Шолјата ми го урива чувството на туѓо, непознато, нелагодно, студено, прегреано, задушливо, проветрено или не, го препокрива мирисот на прашина или непроветреност, на употребените средства за чистење после оној кој спиел или престојувал во неа пред јас „да се населам“ во неа.

Историјата или пра-почетокот на мојата дружба со мојата театарска шолја, ми е сосема избледен. Се сеќавам само дека ја купив во една скопска продавница во која имаше многу шолји, чинии, разни тацни, вазни, комплети, прибори, чаши... Ја одбрав јас, или таа ме одбра мене – којзнае зошто, ама не се сеќавам. Во меморијата ми се врти пролетта 1988 година. Што значи дека таа и јас се дружиме веќе две децении, дваесет години, повеќе од двесте и четириесет месеци, од минатиот век е, од вториот милениум а сега сме во третиот... Денови – е тоа навистина не знам. Би требало да ги пресметувам патувањата, ноќевањата во хотели на разни меридијани и напоредници. Тоа барем за мене е невозможно. Никогаш не сум водела таков дневник или евиденција. Се смени државата, се менуваа пасошите, еден необјасливо ми исчезна, следниот се пополни со разни визи и печати, на еден му истече рокот, последниов не е никаков релевантен сведок на историјата на моите театарски патувања/ноќевања во хотелски соби.

Парадоксот на дружбата со мојата шолја е уште поголем зашто таа ми дава и можност за бегане и дистрибуирање на сопствените видувања на стварноста. И никогаш нема шанса тие видувања да бидат релативни или помали. Ја собира мојата вистина, ги собира или одбива информациите + дефицитот на време = ентропија на мерење на важноста и смислата. Среди оваа равенка, како обликувана лична историја во времето и времево, во еден процес кој ми се случувал/случува. Кога ми е премногу, барам поинакво толкување од шолјата, посакувам одмор од таа историја, особено ако претходниот или новиот ден од мене барале работа/ангажман по систем на драгстор. На пример, „драгстор театар“ кој обично се случува на некој фестивал: по три-четири претстави во една вечер + дневните разговори, искази, текстови, дружби со драги луѓе со кои се среќавам од фестивал до фестивал.

Дружбата со *шолјата* ми е единствена. Можеби еден ден ќе ви дадам да ја видите вчера.