

*Лилјана Мазова*

***ТОЈ и ТИЕ***

Театарски сложувалки

Скопје, 2003 година

Факултет за драмски уметности

Едиција

Театралика

02

Уредник

д-р Јелена Лужина

## Содржина

**М**ој поглед

**Е**нергијата на мудроста и силата на огледалото

**Г**олемата, темна страна на животот

**Д**лабење во ритуалот и во етно традицијата

**А**кцент на убавиот збор

**Н**ашиот идентитет во контекстот на времето и светот

**С**пиралните патеки на минатото и на сегашноста

**О**дразот на измешаноста на животот и на смртта

**З**а вечното реми на среќата и на несреќата

**Н**еформален театар низ знакот за малиот човек

**А**ртикулација и идентификација со потрагата по љубов

**Ц**елосна естетика на сопствен архетип

**И**манентна приказна од драмското наследство

**Мегдан со знаци**

## *Мој поглед*

Зошто ТОЈ и ТИЕ!

Зошто Театарски сложувалки!

Одговорите мене ми се наполно јасни. ТОЈ е драмскиот автор, ТИЕ се режисерите.

Сè е сместено во контекстот на македонската театарска сцена. Во она што на неа се случувало на таа релација во последниве, да речам, три децении, кога сум сведок, гледач, оценувач, на театарските претстави во Театарот во Македонија.

Во Театарските сложувалки се ТОЈ – македонскиот драмски автор, неговиот нов или постар драмски текст, низ оптиката на ТИЕ – македонските театарски режисери. Фокусирани се во одбир на драмски автори чии драми во последниве речиси три децении се напишани/создадени и изведени/прикажани на македонските театарски сцени, во режија на македонски театарски режисери. .

Предмет на интерес на овие мои сложувалки се единаесет драмски автори (мој одбир) од различни генерации кои, како континуитет, во еден или повеќе наврати, биле предизвик за сценски реализации на режисери од, исто така, различни генерации. На различни сцени во Македонија, со различни актерски ансамбли и со други реализатори на чинот – театарска претстава.

Меѓу кориците на **ТОЈ и ТИЕ** се најчесто првите изведби/праизведбите на некои од драмите на Коле Чашуле, Живко Чинго, Русомир Богдановски, Благој Ристески, Горан Стефановски, Јордан Плевнеш, Блаже Миневски, Венко Андоновски, Сашко Насев, Дејан Дуковски и Југослав Петровски (поместени по годините на раѓањето на авторите), низ режиите кои максимално можат да го прикажат/докажат принципот на тандемска работа. Тоа не значи дека „се разбрале“. Има многу разидувања, многу подобри текстови од она што е нивна изведба и обратно: подобри изведби/претстави од она што е драмскиот текст. Не се разбрале, се промашиле, потоа во некоја друга изведба се нашле. Истиот текст со нов режисер и нова авторска екипа. Речиси секој драмски автор си има „свој“ режисер, и секој режисер си има „свој“ автор. Тандемската работа си има свои правила.

Збор е за модерниот и постмодерниот театар во Македонија.

Модерната како правец и стил од европскиот театар во македонскиот театар се доградува со театарскиот тандем, или двоецот Коле Чашуле и Љубиша Георгиевски, продолжува со Горан Стефановски и Слободан Унковски до постмодерната и по-постмодерната со Дејан Дуковски и Александар Поповски, и со драмите на Југослав Петровски кои пак главно се во „тандем“ со Театарот во Велес.

Има автори чии праизведби на новите драми се најчесто во ист театар, со ист режисер, речиси иста актерска екипа, ист сценограф, костимограф, автор на музика, кореограф... Тандемската работа се сложува низ многу исти или слични погледи, размисли и начини на работа.

На крајот на **ТОЈ и ТИЕ** е и еден режисер, значи обратно од поставениот принцип на сложувалките. Љупчо Ѓоргиевски е ТОЈ а ТИЕ се драмските автори, основоложници на македонскиот театар или на драмата во првата половина на 20 век, кои се сместени до драмското наследство или во категоријата автори на „битови драми“. Драмите на тие стари мајстори на драмскиот збор некогаш беа дела од тековите/столбовите на тој македонски театар. Потоа, новото време, модерната и постмодерната, па и по-постмодерната, ги истиснаа. Нивното поставување стана „анахроно“.

ТОЈ – режисерот Љупчо Ѓоргиевски им го откри новото значење во контекстот на театарската/режисерската изведба. ТОЈ од *Бегалка* на Васил Иљоски, од *Македонска крвава свадба* на Војдан Чернодрински, од *Парите се отепувачка* на Ристо Крле, направи нови претстави врз старите текстови кои се зачудувачки витални, модерни во структурата на драмата, на дејствието и на времето денес. Во тој циклус на „битови драми“ во кои се препознава сè од денес и кој исклучиво се негува во Народниот театар во Битола во време од помалку од една деценија, е и драмата *Печалбари* на Антон Панов.

Сите тие драмски текстови, во фокусот на различните изведби, го имаа своето место во создавањето на македонскиот театарски идентитет во и низ времето во кое се создавани и го живееле својот сценски живот пред и со публиката. Станува збор за претстави што се создадени врз текстовите од релевантните драмски автори во македонската драматургија, а ги работеле релевантни режисерски индивидуи кои, исто во периодот за кој станува збор, заедно со актерите од различните генерации, го создавале Театарот во Македонија, како дел од културата на оваа земја во составот на светското театарско семејство.

Значи, збор е за споредбена анализа на текстовите од наведените автори низ режисерскиот ракопис на Љубиша Георгиевски, Слободан Унковски, Владимир Милчин, Бранко Ставрев, Димитар Станкоски, Владо Цветановски, Сашо Миленковски, Александар Поповски, Љупчо Ѓоргиевски... драмските автори, театарските режисери, актерите и другите автори од тие претстави, застапени во **ТОЈ и ТИЕ**, со поднаслов *Театарски сложувалки*, се третирали во контекстот на целината, со творци/создавачи на модерната македонската театарска мисла, кои во обликувањето на театарската естетика понудија многу нови сценски прочити. Особено од режисерски аспект: како во обработката на тематската предлошка, така и во сценското оформување и поставување на драмата на македонскиот автор, откривајќи притоа различни сензибилитети и идејни концепти, а се во зависност од актуелниот временски и просторен миг. Во тој процес е испочитуван и свое високо место има и процесот на осовременување на традицијата и на митот.

Различната и обемна сценска продукција, третирана низ „тандемска“ – партнерска работа, значи претстави работени/создани на релација авторски тандем, како на пример Чашуле – Георгиевски, Стефановски – Унковски, Ристески – Милчин, Чинго – Ставрев, Плевнеш – Георгиевски, Насев – Станкоски... Тие, видени како сценска реализација/претстава, ги издвојуваат и стилските карактеристики на режисерските ракописи во кои што се пронаоѓаат или доминираат реализмот и апсурдот, политичкиот театар, постмодерната визија. Театарот на тоа/ова време. Низ сите тие авторски дела, без разлика дали станува збор за драмскиот текст, режијата или актерската роља, создадени се и автентични решенија кои македонскиот театар го подигнаа на високо рамниште, како составен дел од одразите и настаните на светската театарска сцена.

Станува збор за драмски дела и претстави кои токму во нивното време сум ги гледала и оценувала низ дневните критики на страниците на весникот „Нова Македонија“. Сега во **ТОЈ и ТИЕ**, истите се повод за поинаков споредбен, автохтон приод и разработка на најбитното во целината на театарската претстава низ текстот на македонскиот драмски автор, низ режисерски прочит и актерски ракурс.

Уште нешто. Во подготвувањето на *Театарските сложувалки* на **ТОЈ и ТИЕ** значително ми помогна капиталниот проект на Институтот за театрологија на Факултетот за драмски уметности во Скопје, ЦД ромот *Театарот на македонска почва* (издаден во 2002 година) во кој е поместено сè она што е податок за претстава, за автор, чинител, создавач на театарската мапа во/на Македонија. Во насока кога е изведбата на претставата, кои се нејзините автори, во паралелните хронолошки случувања, во точните имиња на авторите, на ликовите, на процесите.. Со тој ЦД ром и во контекстот на историјата на создавање и на создавачите на Театарот во Македонија, сега е се полесно. Имаше и места каде што запирав. Некој податок некаде се затурил, па ајде... Користев актери или грижливи собирачи/автори на своето театарско досие кои во своите тетратки запишувале, во своите папки или дебели големи тетратки ги лепеле исечоците (ах, тие стари весници и неделници) во кои некои други пишувале за нив, и се нивно сведоштво за нивната театарска работа. На сите им благодарам, затоа што само така можеше да се дојде до „вистината“.

Постои ли „вистина“ за Театарот!

Сè е релативно.

Вистина се само „биографските“ податоци за драмата, за претставата, за времето и за авторите. Секој за Театарот, за претставата, има своја вистина.

Сите други уметности, освен театарската, може да се сочуваат и оценуваат во разни времиња и околности. За една слика, сочувана во музеј или друг амбиент, може да се пишува и таа да се оценува и по години, децении или столетија од нејзиното

создавање; музичкото дело по секоја нова изведба има нова оценка; книгата може да биде предмет на критички осврт и по многу години, драмата како текст и по векови се поставува и пак преоценува, архитектонската градба и по милениум или два, скулптурата исто така... Иако некои од нив ги јаде забот на времето, може да се оценуваат и преоценуваат многу подоцна од создавањето

Театарската претстава е единствениот и главен чинител на сложувалката Театар, и ја има најнесреќната судбина во однос на сите други уметности. Театарската претстава е со најсурова судбина: трае од „кревањето до спуштањето на завесата“. Таа е друга и следната вечер – на втората изведба, и на секоја идна. Секаков обид да биде „овековечена“ како електронски запис, со камера, ја префрла во некој друг медиум/род. Снимката од претставата не е повеќе театарска претстава.

Таа и таквата судбина на театарската претстава има мала утеха во програмскиот лист, во плакатот или во фотографијата. Нејзиното бележење, значи постоење, барем кај нас најчесто останува да трае на страниците на дневниот весник, и во последнава деценија во неделните списанија. Но, и тие не се многу доследни и докрај заинтересирани за редовно објавување на критика, приказ, рецензија за новата претстава. Повеќе ги интересира опачината, потемната страна на Театарот (без која и не се може), за некој скандал или, евентуално, некој „врвен“ настан. Главно, ако има скандал во Театарот, место за него има и во списанието. Скандалот не е претставата, иако може околу неа и да се направи „скандал“. Во фокусот на „интересот“ за скандал „играчи“ се некои други, речиси никогаш авторот, режисерот или актерите. Од овие пак, исклучиво и само од нив зависи новата и старата претставата која се подготвува или е веќе на репертоарот.

Сакам да посветам внимание и на еден настан од јуни 1998 година. На 4 и на 5 јуни во Прилеп се одржува симпозиум на тема „Македонската театарска критика“, во рамките на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“. Присутни се релевантни автори/создавачи на Театарот во Македонија, научни театарски творци, историчари, уметници, професори и актери. Мојот прилог кон симпозиумот, во првата сесија, е на тема *Помеѓу синоќешната премиера и утрешниот читател*. Тоа е основната релација на мојата работа во и со Театарот. Премиерата е синоќа, денес до пладне се пишува критиката, утре (или доцна вечер) весникот е во рацете на читателот. На неговата страница Култура е и критиката од прексиноќешната премиера.

Некој/некои имаа свој став како, колку и што треба да има во таа критика. Беше сабота, околу пладне. За вечерта е закажано отворањето на Фестивалот, првата претстава во конкуренција за наградите, утре се уште две нови претстави. Во весникот во вторник (во понеделничните броеви обично нема страница Култура) треба да има текст/критички осврт за трите претстави. Рокот за текстот е понеделник напладне. На оние кои имаа свој „став“ како и што треба да содржи критиката, но и на сите присутни, им понудив: кој ќе го напише тој текст со „должина од шеесетина реда“ до понеделник напладне, кога се затвора страницата за култура. Особено што едната од тие претстави е сосема нова и не е рецензирана.

Чекав! Понудив уште еднаш и уште еднаш.

Чекав!

Понудив уште еднаш и уште еднаш. Никој не прифати!

Ова е Театарска сложувалка на „Театар на критичарот“. Прилог кон незаборавот и меморијата на процесите/настаните во македонскиот театар низ точно поставена форма: согледба низ сложувалка за тандемите во процесот на создавањето и опстојувањето на една театарска претстава.

Кај луѓето од театарот е создадена огромна заблуда. Тие од дневната театарска критика, значи од страниците на дневниот печат – односно во рубриката Култура сакаат да го добијат сето она што им припаѓа, а го немаат. Бараат анализа, сакаат суд за секој сегмент од претставата, оспоруваат, го бараат она што го немаат, сакаат секогаш тие да се во право и нивното мислење за претставата да си го прочитаат на страниците на дневниот весник. Во тоа сакање, барање, оспорување, сепак, не сакаат да сфатат само едно: дневната театарска критика во дневниот печат, пред сè му е наменета на дневниот читател на весникот, потоа на Театарот, па на историјата и на науката.

Читателот, тоа ние од весниците добро го знаеме, речиси никогаш не се навраќа на вчерашниот весник. За него весникот „го отслужил“ своето со датумот што стои во неговата „глава“. Оттука, театарскиот критичар во дневниот весник, притиснат во терминот од синоќешната премиера и утрешниот читател, го живее ритамот на премиерата и ритамот на создавањето на дневниот весник. Потоа весникот, заедно со театарската критика во него, заминува во историјата. Ќе им притреба само на оние кои од различен интерес или потреба ќе пребаруваат по него, ќе го бараат текстот, информацијата, веста, рецензијата, интервјуто ... кои ќе им послужат за реконструкција за некоја нивна цел. Тој служи за историска и научна реконструкција.

Меѓу тие стари весници е и Театарот. Доказот за него, за неговото постоење и работа, е меѓу другото, во стариот весник.

Додека ги работев *Театарските сложувалки* на **ТОЈ и ТИЕ**, бев со тие исечоци од стари весници, или во комплетите од стари весници полни со „документарки“. Има еден вид кафени бубачки (не се лебарки) кои љубат да живеат во комплетите со стари весници, а документаристите си ги крстиле по свое. Кога тие комплети ќе се отворат тие се разбегуваат, па слободно може да се вратат страниците од пред години или децении и да се дојде до сведоштвото за една театарска претставата. Компјутерот, во однос на Театарот и на весникот, е нов изум, машина со нов датум. Во него има малку од Театарот кој се играл, најавувал, оценувал.

Работејќи на *Сложувалкиве*, на секоја претстава што беше мој интерес, повторно ги „одгледав“ сите претстави на **ТОЈ и ТИЕ**. Секоја претстава од минатата година, од минатата или предминатата и пред неа деценија, сега пред екранот на компјутерот „ја гледав од почеток до крај“ токму со помош на исечокот од стариот весник. Чудно! Тие пет/шеесет или осумдесет редови, на две или три колони, сеедно каде поставени на страницата на весникот, ја враќаат меморијата. Ја оживуваат претстава која сега си ја гледав сама и со актерите на сцената. Зависно од моето темпо на работа, дневно „гледав“ по една, две или пет претстави. Претставата оживуваше од исечокот во стариот весник. Од она што некогаш е напишано за неа, а таа на сцената одамна си го одживеала своето. Конечно, како бескрајно неточно, отфрлив едно од тврдењата за Театарот: дека за Театар е потребен „еден актер и простор за игра“. Потребен и гледач/сведок на таа игра, на тој Театар, сведок кој она го видел и го напишал: за текстот, за идејата, за времето, за режијата, за актерите, за просторот/сценографија, за костимите, музиката, светлото... За сè она што го имало или го немало во претставата.

Во работата на *Театарски сложувалки*, на крајот дојдов до последниот наслов од книгава **ТОЈ и ТИЕ – МЕГДАН СО ЗНАЦИ**, што е составен од првите букви на насловите и текстовите. Се чита и во Содржината и на крајот од книгава. Како сонет за Театарот што е *Мегдан* во кој *Знакот* савек ја прави приказната за смислата на неговото создавање и постоење.

Мај 2003, Скопје

Авторката



## Коле Чашуле

### Енергија на на мудроста и моќта на огледалото

По повод Светскиот ден на театарот 27 март, во 1997 година Македонскиот центар на Интернационалниот Театарски Институт (ИТИ), емитуваше прва македонската порака, која паралелно со светската театарска порака, се читаше на македонските театарски сцени, пред вечерните изведби на претставите. Таа прва Порака до театарциите во Македонија (што сега е традиционална), ја испрати токму ТОЈ – драмскиот автор Коле Чашуле. Во неа, Чашуле, меѓу другото, порачува:

... Вечерва сите да се запрашаме: Има ли штогоде смисла да се верува во иднината на Театарот, денес и овде? Среде едно вакво померено, антитворечко, мисловно убого време? Во свет на тиња од разурнати вредносни критериуми. При планетарната закана со анонимност и при диктатура на кичот? Има! Театарот савек бил исконска потреба на човекот. Неговата исповед е огледало. Негов науч. Негова утеха. Негово паметење над и преку вековите. Негова мудрост и сила.“

Тоа *има* е веќе 55 години исконска потреба на ТОЈ – драмскиот автор Коле Чашуле (1921, При, паралелно и настојчиво да пишува драми. Без разлика дали времињата/времето е антитворечко (а, се чини, постојано е такво). Неговите драми, ги има 24 на број, се „негова исповед во огледалото ... негова мудрост и сила“. На македонските, на некогашните југословенски, на европските и на светските театарски сцени се играат драмите на Чашуле. Во литературата, значи во уметноста, стартуваше со проза со која и продолжи, со есеистика и критика, а паралелно си го создаде и создава и високото ниво на почитуван драмски автор кој може да се чита и препрочитува на театарските сцени.

Иако е веќе дел од македонската драмска реч, во 1957 година, по објавувањето на драмата *Вејка на ветрот* тој се смета и за родоначалник на македонската модерна, модернистичка драма, која со овој текст влегува во трендот на модернизмот.. Тоа е постпериод од Чашулевата прва напишана и изведена драма *Една вечер* во 1948 година на сцената на Народниот театар во Куманово и седум години по премиерата на неговата *Задруга* во Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје, на 30 април 1950 година, во режија на Димитар Костаров, и со 33 актери во исто толкуте ликови на драмата. *Задруга* „не одговарала на стварноста“, па се евидентира како прва забранета/симната претстава од репертоарот (веднаш по премиерата) во историјата на македонскиот театар. Значи, УБОГОТО време на театарот Чашуле го искусува уште во таа 1950 година, но тој продолжува.

Коле Чашуле и исклучително активен како драмски писател. Негови објавени, изведени и неизведени драми (неколку етиди) се:

*Една вечер* – 1948;  
*Последните гаврани* – 1949;  
*Задруга* – 1950;  
*Вејка на ветрот* – 1957;  
*Бразда* – 1958;  
*Црнила* – 1960;  
*Игра или социјалистичка Ева* – 1961;  
*Градскиот саат* – 1965;  
*Вител* – 1966;  
*Партитура за еден Мирон* – 1966;  
*Земјаци* – 1967,  
*Дивертисман за еден Стрез* – 1967/1990;  
*Тројца и вистината* – 1967/1970 година  
*Како што милувате; оставка на еден карипски министер за внатрешни работи или достага на самиот врв на највисоката власт* – 1975;  
*Житолуб* – 1977,  
*Роднокрајци* – 1978,  
*Суд* – 1978,  
*Тибурсио и Синфороса* – 1988/1988,  
*Вејка два* – 1989;  
*Сон прв* – 1991;  
*Сон втор и по него друг* – 1992;  
*Modus Morendi* – 1992,  
*Lacrimula* – 1993,  
*Маркучот во четири гласа* – 1995,

Убогото време ја следи и Чашулевата драма *Вејка на ветрот*. Драмата, со која подоцна ќе стане родоначалник на македонската модерна/модернистичка драма, и по која веќе ништо не е исто во македонскиот театар, на Чашуле во 1956 година (кога тој е прв министер за култура на НР Македонија) му е одбиена на конкурсот за домашна драма во Македонскиот народен театар како „целосно некавалитетна“. Следната, 1957 година, на 28 април драмата ја има праизведбата на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во режија на Мирко Стефановски.

Драма која не ја следи „убогото време“ во опусот на Чашуле се неговите *Црнила*. Ја создаде во 1960 година, и таа веднаш почнува да се работи во Драмата на Македонскиот народен театар. Ја поставува Илија Милчин, сценографијата е на Василие Поповиќ-Цицо, а костимите се на Рада Петрова-Малкиќ. Според записите на првата изведба на *Црнила*, речиси сите осум ликови од драмата се подготвуваат во алтернација. Ликот на Неда го подготвуваат и потоа играат изменично: Добрила Пуцкова и Годорка Кондова-Зафировска, Иван го играат Драги Костовски и Вукан Диневски, ликот на Милка е во алтернација на Вукосава Донева и Цветанка Јакимовска, Луков го играат Илија Цувалековски и Ристо Шишков, Методи во алтернација го играат Чедо Камџијаш и Дарко Дамески, Младичот го играат Ацо Јовановски и Чедо Христов. Само во поделбата на ликовите на Христов и на

Фезлиев режисерот Илија Милчин има по еден актер: првиот го игра Тодорче Николовски, а вториот Петре Прличко.

Премиерата/праизведбата на *Црнила* е на 26 јануари 1961 година на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје, во онаа театарска зграда, од левата страна на Вардар, на која по 1963 година (по земјотресот на 26 јули, оштетениот објект беше урнат) и публиката и сите сценски уметници се сеќаваат со носталгија. Претставата е прикажана, истата година, на тогаш најпрестижниот фестивал на југословенскиот театар – Стерииното позорје во Нови Сад, а жирито и додели две награди: на Чашуле наградата за најдобар текст, а на Петре Прличко стериина наградата за ликот на Фезлиев.

Во *Црнила* Чашуле применува принципи на модерната, при што дејствието и настаните се преклопуваат, ликовите се зависни едни од други, но и отворени во драмската структура на карактерот. Во смисла дека секој нив искажан збор е одраз на нивната изопаченост, на зависност од другиот, на зависност од општеството и бунт против него. Сето ова Чашуле во *Црнила* го поставува низ форма на апсурдот: Младичот, по налог на Организацијата и со мотив дека треба да убие опасен противник, го убива својот идеал, единствениот човек на кој му верува – револуционерот и визионер Ѓорче Петров.

Тогашната критика вредностите на *Црнила* ги оценува различно.

Александар Ежов, во критиката кон изведбата, објавена во „Современост“ (11/1961), меѓу другото, пишува:

„... Посебна вредност на драмата претставува дијалогот. Разговорите се во голема мера сценични, неусилено се заврзуваат и природно се разврзуваат; личностите ги говорат своите реплики со голема доза ангажираност; репликите, покрај тоа, имаат некоја посебна виталност, свој скок, за што придонесува и мошне еластичниот и богат сценски јазик. Во овој поглед, Чашуле, без сомнение ги надминал своите поранешни драмски текстови. Неговата драма *Црнила* носи во себе еден од најживите и технички најдотераните дијалози во македонската литература.“

Иван Мазов, во критиката за праизведбата на *Црнила*, објавена во „Нова Македонија“ на 5 јануари 1961 година, меѓу другото, пишува:

„... Треба да се рече дека Чашуле со *Црнила* направил сериозен обид и создал таков драмски текст кој, во секој случај, дава можност да се изгради претстава која се следи со интересирање... Дури ако се биде консквентен, ќе се забележи како на драмата ѝ недостасува, речиси цел еден чин: таа врви од долга експозиција што, мора да се признае, во значителна мера доведува до развивање на акцијата, но на извесен начин го оневозможува полното развивање на дејствието. Режијата (Илија Милчин) и изведувачкиот ансамбл направиле многу да се добие една приемлива претстава, што луѓето ќе ја гледаат со интересирање. Се разбира тие не можеле да ги пречекорат можностите што им ги дава самиот текст и оттука дејствието наместа се

одвива бавно, репликите понекогаш дејствуваат малокрвно, развојната линија на дијаграмот на претставата забележува паѓање, дефекти, недовршености, посебно недооформености во сликањето на карактерите и судирите.“

Натаму, токму режијата на Илија Милчин на драмата *Црнила* на Коле Чашуле и го отвора идниот пат/постановки на македонските и на другите театарски сцени. Драмата само во Македонија е одиграна тринаесет пати, ви сите професионални ансамбли во Македонија. По праизведбата во Драмата на МНТ, следуваат изведбите во НТ во Прилеп (28 февруари 1961) во режија на Благоја Дамески, кој *Црнила* на истата сцена ги поставува и десет години подоцна, а во негова режија драмата се игра и во НТ во Штип, исто така, една деценија подоцна (премиерата е на 8 ноември 1972); во НТ во Битола (8 март 1961) во режија на Душан Г. Наумовски; во НТ во Штип (8 октомври 1961) во режија на Илија Арев0; во НТ во Битола драмата на Чашуле има уште една изведба (премиера на 18 септември 1976) во режија на Димитар Станковски; во НТ во Струмица (30 јануари 1976) во режија на Александар Думов; во Драмскиот театар (19 март 1976) во режија на Љубиша Георгиевски; во НТ во Велес (8 април 1998) во режија на Ристо Мајсторов; пак во НТ во Штип (15 октомври 1982) во режија на Наум Пановски; во НТ во Куманово (24 декември 1993) во режија на Љубиша Георгиевски и како независен проект во продукција на Младинскиот културен центар во Скопје (21 јануари 2001) во режија на Виолета Цолева.

Знаковни претстави/изведби на *Црнила* во контекстот на македонската театарска сцена и на драмата воопшто, се праизведбата во режија на И. Милчин и режиите на Љ. Георгиевски во Драмскиот театар и во НТ во Куманово. Последната, во режија на В. Цолева, има други значења.

Во контекстот на современиот македонски театар во чиј темел е токму драмското писмо на Коле Чашуле, токму со неговата драма *Црнила* започнува процесот на модерната. Од денешен агол јасно е дека во тој процес заедно се Коле Чашуле и Илија Милчин.

Во богатиот и разнослојно цврст и сложен драмски опус на Коле Чашуле, предмет на мој интерес во контекстот на театарските сложувалки на ТОЈ – драмскиот автор со ТИЕ – режисерите, се пет драми: *Црнила*, *Градскиот саат*, *Вител*, *Житолуб* и *Суд*. Тие пет драми можат да се толкуваат и како три драми! Затоа што три од нив во драмскиот ракопис на Чашуле се и Трилогија на тема *Црнила* во која тие се толкуваат и како една драма со три чина: *Суд*, *Житолуб* и *Црнила*, иако не е таков редоследот на нивното создавање и на нивните изведби. Во тој трилогиски циклус именуван како *Црнила*, по времето кога се напишани прва е драмата *Црнила* (1960), втора е *Житолуб* а трета *Суд*. Со оглед на фактот дека станува збор за театрализирана македонска историја (20-тиот век), во која личностите и настаните се постојни експонати, трите драми „се поврзуваат“ низ следот на настаните. Но, многу побитно е тоа што тоа се драми, чинови во кои, како во бунар без дно, Коле Чашуле ги бара идентитетот, вербата, револуцијата и слободата Тука, низ нивното

значење за било каде и било кога во услови кога се живее под товарот/бремето на овие суштествени прашања за човекот/човештвото.

Тоа се три драми за апсурдот и за утопизмот. Точната тема или главната „личност“ на циклусот драми е Македонија, во која се драмските вертикали за Македонците – жртви и Македонците – предавници. Во нив Чашуле повеќе истражува во општите состојби на релација општество – човек, отколку што влегува во нивната интимистичка природа. Тоа е моделот на модерниот реализам на релацијата на авторовиот поставен (па и патентиран) Простум наспроти Црнила.

Првонапишаната драма *Црнила* е трета во Трилогијата, по што е сосема јасна авторовата определба циклусот да се сфати како драма во три дела, што е мошне значајно и за авторот и за современата македонска драматургија. Во центарот на *Суд* е неразјаснетото убиство на Христо Црнамара, во *Црнила* е убиството на револуционерот Ѓорче Петров, а во *Житолуб*, преку последните денови од животот и смртта/убиството на македонскиот револуционер Пере Тошев, и авторот ги разобличува бесмислените страдања и смртта.

Праизведбата на *Суд* на Коле Чашуле е во Драмата на Македонскиот Народен театар во Скопје, на 5 јуни 1978 година, во Театар „Центар“. Со *Суд* почнува да се создава театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Коле Чашуле со ТИЕ – режисерите, во која најголемо место има режисерот Љубиша Георгиевски. Тој драмата ја поставува повеќе пати по тогашните ју-театарски сцени, надвор од нив, а во 1982 година *Суд* се игра и на една театарска сцена во Лос Анџелес, САД.

*Суд* во Драмата на МНТ има и уште една обнова во 1985 година, и со оваа претстава се одбележува 40. годишнината на овој Театар. Сè во однос на авторската екипа од *Суд* од 1978 година е исто, сега се игра на 3 април 1985 година. Режијата е на Љубиша Георгиевски, сценографијата е на Бранко Костовски, костимографијата е на Рада Петрова-Малкиќ, музичката илустрација е на Андреј Бељан. Ликовите од драмата ги играат актерите: Дамјан е Петар Темелковски (како гостин), Дрен е Владимир Светиев, Темелко е Ристо Шишков, Даскал Наум е Славко Нинов, Дрварот е Александар Цуровски, Комита е Кирил Псалтиров.

Драмскиот настан во *Суд* Коле Чашуле во гради врз разврската на убиството на војводата Христо Црнамара, пред Смилевскиот конгрес, кога во Внатрешната македонска револуционерна организација се уфрлаат врховистите. Организатор на убиството на Црнамара е уфрлениот врховист во ВМРО, Даскал Наум, а извршител, кој практично не знае кого убива, е Андон Дрварот. Низ истрагата по виновникот, а можни виновници се сите, се открива потресната вистина на Македонецот во потрагата по најсветото – слободата. Се разоткрива длабоката психолошка драма на Македонецот кој, во сложените историски услови и настани, води борба и против самиот себе.

Чашуле за *Суд* користи настан пред Смилевскиот конгрес (во 1903 година) и на посреден начин во дејствието ги внесува врховистите од ВМРО што, подоцна ќе доведе до пропаста на Илинденското востание кое е едно од катастрофите на македонскиот народ. Убиецот на војводата Христо Црнамара е маскираниот врховист даскалот Наум.

Во што е разликата на читањето на сцената на оној *Суд* од 1978 година и овој од 1985 година. На еден начин, станува збор за две различни, но и слични претстави. Во 1978 година *Суд* е повеќе интимна психолошка драма, во која гледачите и актерите се на еден простор: сите се заедно во трлото по кое е распослана слама. Го нема четвртиот ѕид, а низ дејствието на длабоката психолошка драма, крајот, осудата на виновникот за убиството на Црнамара, гледачот го создава во себе, или сам за себе, по завршувањето на претставата.

Во обновената премиера, поставена на сцената наспроти публиката во салонот, одново се урива бариерата сцена-гледалиште. Гледачот е ставен во улога на сведок и пресудувач. Со својот глас, со гласачкото ливче што го добива на почетокот на изведбата, го одредува крајот на претставата. Значи, гледачот е оној кој „го допишува и го режира крајот“, прогласувајќи еден од осомничените за виновник за смртта на војводата Христо Црнамара.

Виновникот на првата изведба на обновениот *Суд*, врз кој е извршена и егзекуција, е војводата Дамјан! Така реши публиката. На секоја следна изведба публиката ќе решава кој е виновникот, па можеби, ќе биде егзекутиран вистинскиот виновник – Даскал Наум, или некој друг, во зависност како ќе тече претставата, и што ќе допира до гледачот. Во тоа е и провокацијата, стапицата што Георгиевски ја поставува пред гледачот, наоѓајќи од сознанието дека на театарот сè повеќе му е потребен активен, а не пасивен гледач. Георгиевски ја открива, пред сè, внатрешната структура на драмата *Суд*. Дејствието го води тивко и смирено, при што на површина речиси докрај избиваат длабоките психолошки знаци и вредности на Чашулевиот *Суд*. Тоа го бара и од актерската екипа. Шестмината актери: Петар Темелковски, Владимир Светиев, Ристо Шишков, Александар Џуровски, Славко Нинов и Кирил Псалтиров, смирено го водат дејствието. Ликовите ги откриваат низ нивните психолошки особености во вителот на времето. Нивниот труд и, воопшто целата претстава, заслужуваат внимание.

На македонските театарски сцени драмата *Суд* е поставена шест пати.

Ја следиме драмската трилогија на ТОЈ – Коле Чашуле.

Иако *Житолуб* (напишан е во 1977 година) е една година „помлад“ од *Суд* (драмата е напишана во 1978 година) праизведбата ја има на 27 март 1981 година, во Драмата на Македонскиот народен театар. Во театарската сложувалка на ТОЈ и ТИЕ, на Коле Чашуле со режисерите, влегува Владимир Милчин. Сценографија е на Бранко Костовски, костимите се на Рада Петрова-Малкиќ, а музиката на Ристо Аврамовски. Ликовите од драмата во претставата ги играат: Госпоѓата Јустинијана

ја играат во алтернација Јоана Поповска и Шенка Колозова, Катерина исто во алтернација ја играат Катина Иванова и Стојна Костовска, Пере Тошев е Владимир Светиев, Луков е Љупчо Петрушевски, Попов е Братислав Димитров, Костадин е Кирил Ристески..

Дејствие во *Житолуб* е сконцентрирано на последните денови од животот и на смртта/убиството на Пере Тошев, македонски револуционер. Чашуле во оваа драма на свој многу драмски начин ги разобличува бесмисленото страдање и смртта, во контекстот на историскиот настан врховизмот во времето пред Балканските војни кога се случува и поделбата на територијата на Македонија: на Вардарска Македонија, на Пиринска Македонија и на Егејска Македонија. На Пере Тошев му се нуди министерска фотелја. Тоа значи дека треба да се откаже од своите идеи за Македонија, и од Организацијата која ја идентификува со Македонија да го прифати она за што другите – врховистите се залагаат. Сè е кажано во една реплика на Тошев, низ која и за која Чашуле ја гради драмата. Пере Тошев вели:

„... Имено, затоа што знаете дека усмртувањето на Македонија, нејзиниот погреб ќе биде вистински, конечен и неотповиклив само ако го извршиме ние! Да, ние господа! Луѓето што и ја разбудивме свеста за самата неа, нејзината мисла и волја! Што и ја разбудивме – совеста. Само нашиот нож во нејзиното срце, може неа вистински и засекогаш да ја усмрти...“.

Основна карактеристика на претставата на Владимир Милчин е релативизирана интерпретација на историјата – настаните што се врзани околу смртта на Пере Тошев. Клучните сцени во претставата се интерпретираат по двапати, со цел да се постигне еден вид стилски идејна рашомонијада. Тие варијанти може да се именуваат како депатетизирање на можен патетичен приод. Претставата не иронизира ниту еден од нив. И едниот и другиот приод се работени сериозно, без хумор, а на гледачот ќе му остане да одлучи кој е поверодостоен, авторски. Во ова има уште една поента, а тоа е дека претставата тежнее да се претвори во сценски есеј, но не само историски, туку во смисла на актерската игра, зашто истиот актер штом ќе ја одигра сцената веднаш потоа мора да ја демантира својата прва интерпретација и во втората да биде исто така убедлив.

Ликовите и актерите во нив во *Житолуб* се во периодот пред Балканските војни (1912 година) кога доаѓа до политички убиства на претставниците на македонското револуционерно движење од страна на врховистите и конкретно убиството на Пере Тошев. Тоа е времето кога Македонија е разделена од нејзините соседи, кога се вршат масовни политички убиства врз македонските револуционери од страна на врховистите. Токму тогаш револуционерот Тошев сам ја го одбира својот крај но и како единствено можно решение, одбира да се врати во својот роден крај во Житолуб, за да биде убиен таму. И сето тоа со чудно спокојство, при што Чашуле развојната драмска линија ја насочува како соочување со смртта како морален акт. Револуционерот Пере Тошев оди во својата смртта, зашто смета дека само така може да и служи на татковината. Го убиваат предавниците. Црниот круг се затвора. Јунакот цврсто газејќи на почвата на родниот крај, погоден од куршумите на предавниците, влегува во историјата. Меѓутоа, мртвите остануваат да „живеат“ и

Чашуле драмскиот расплет го формулира како суштинско проклетство на времето за кое говори.

Во режисерската постапка на *Житолуб* Владимир Милчин строго се држи на два елемента: историјата и театрализацијата. Низ двата пристапа тој ја потенцира суштината на драмата при што создава театарски процес во кој се преплетуваат црната и црвената боја, како вечен симбол на потплатата на македонскиот народ. Во ова го користи методот на враќање на завршните секвенци од сцените (во три наврати). За еден ваков процес тој значително го крати текстот, при што се задржува само на клучните моменти од драмското дејствие. Во втората варијанта, при враќањето на сцените, настаните добијат поинаков тек – дистанца од историјата и нејзина театрализација. При оваа, во прв ред, освен актерите, значително му помага инвентивната сценографија на Бранко Костовски. Главниот реквизит – скалите што заземаат централно место на сцената, во миговите кога се движи ротацијата блескаат како безброј ножеви кои се забуцуваат на сите страни. Токму во овој контекст е и музиката на Ристо Аврамовски, градена врз народната песна „Црна се чума зададе“ што само ги нагласува и така драматичните мигови во драмата и во претставата.

Во таа прецизно изработена слика на настаните за кои се говори, во таа истакната грижа на сценскиот израз на *Житолуб*, Владимир Милчин не ги заобиколува ни идејните компоненти, како суштински преокупации на ликовите и на актерите. Во таа истеатрализирана градација на настаните, најголем успех во играта достигнува Кирил Ристески како Костадин. Неговата прецизност и јасност во водењето на ликот на човекот кој случајно станува жртва на теророт на врховистите, од самиот почеток до крајот на дејствието, открива најмногу од она што се текстот и претставата. Токму играта на Ристески и враќањата на сцените како идејна рашомонијада, добиваат потполно значење. Владимир Светиев како Пере Тошев, иако со вонредна смиреност и сведеност на гестот на минимум (освен во една сцена на повторување) создава лик кој е длабоко во вистината на она што е, каде оди и што треба да стори ликот. Љупчо Петрушевски ликот на Луков го толкува солидно и убедливо. Братислав Димитровски како Попов е лик кој во себе носи јасно извлечени психолошки мотивирани спротивности.

Во откривањето на двата женски лика во *Житолуб*, госпоѓата Јустинијана, Владимир Милчин се определил за алтернација. На првата премиерна изведба госпоѓата Јустинијана ја игра Јоана Поповска, а во втората Шенка Колозова. И двете, со мали нијанси, речиси подеднакво го донесуваат овој лик на жена што во драмата е практично единствениот туѓинец. Ако во играта на Јоана Поповска има поголема доза на строгост и алчност, тогаш во играта на Шенка Колозова повпечатлива е внатрешната мера за откривање на ликот. Катерина, млада девојка – бегалка од Егејска Македонија во Софија, во алтернација ја играат Катина Иванова и Стојна Костовска. Низ играта на Иванова се гледа сиот кошмарен свет на Катерина и тоа со чувство ликот да се вгнезди во мислите и во емоциите. Младата Стојна Костовска, на која ова и е прво значајно „сценско крштевање“, иако се гледа дека режисерот со неа има многу работено, речиси во текот на целото



нејзино присуство на сцената не може да се ослободи од возбудата на млад актер, и затоа на ликот му треба и нова надградба за да се доживува поавтентично од контекстот на драмата.

Коле Чашуле има „свој“ режисер. Тоа е Љубиша Георгиевски кој во континуитет и со творечка провокација ги поставува драмите на „својот“ драмски автор – Коле Чашуле. Неповторлив куриозитет (во многу поширок театарски контекст) е фактот дека во и со Чашулевите *Црнила* Љубиша Георгиевски е седум пати. Значи, на разни сцени, на разни простори тој ја режира драмата *Црнила*.

ТОЈ – Коле Чашуле *Црнила*, ги лоцира во 1921 година во Софија, Бугарија. времето кога ВМРО е уништена. Пак е збор за убиствата, за предавствата и за убијците. Ако *Суд* е драма за убиството по кое не се знае убиецот, а *Житолуб* драма во која жртвата го знае убиецот и во смртта поаѓа свесно и помирливо, *Црнила* е драма во која убиецот и самиот се самоубива зашто ја осознава заблудата според која „вршел добро дело“.

Во *Црнила* Чашуле, веќе реков, применува принципи на модерната, при што дејствието и настаните се преклопуваат, ликовите се зависни едни од други, но и отворени во структурата на карактерот; искажаниот збор е одраз на нивната изопаченост, на зависност од другиот, од општеството и бунт против него. Сè е во апсурдот: Младичот, по налог на Организацијата и со мотив дека треба да убие опасен противник, го убива својот идеал – револуционерот и визионер Ѓорче Петров.

Љубиша Георгиевски кој дефинитивно е „најдвоец“ во однос на поставувањето на драмите на Чашуле на разните сцени, во нивната „заедничка“ биографија, создава нови и значајни *Црнила* – негови петти по ред, на Драмски театар, а премиерата е на 17 март 1977 година. Сценографијата е на Бранко Костовски, костимите се на Рада Петрова-Малкиќ, а музиката е на Андреј Бељан. Ликовите ги играат: Неда е Мајда Тушар, Иван е Благој Чоревски, Луков е Петар Темелковски, Христов го игра Јон Исаја, Фезлиев го игра Ацо Јовановски, Методи е Ненад Милосавлевиќ, а Младичот во алтернатија го играат Диме Илиев и Братислав Димитров.

Во критиката за претставата Петре Бакевски, во „Вечер“ од 26 март 1977 година, пишува:

„... Георгиевски влегува во една мошне отворена битка, што ја води смело и самоуверено, убедувајќи нè дека драматургијата создавана врз пластот на позастарените драматуршки форми треба да се видоизменува на сцена, со помодерен театарски јазик и со оние театарски изразни средства кои од ден на ден сè помоќно завладуваат на театарската сцена на светот. Така Георгиевски ги разбира *Црнила* и ги извлекува од нивната традиционалистичко-класична подзаспаност и на сцената ни ги презентира во сценско видување во кое се напуштаат тесните, регионални, национални, емотивни импулси, а македонските *Црнила* ги воздигнува до една поуниверзална мисла, толку актуелна и толку присутна во модерниот свет

чии сведоци сме ... проблемот на тероризмот од историјата на Балканот го става во директен однос со тероризмот во светот воопшто...“

По 16 години ТОЈ – Коле Чашуле и ТИЕ – режисерот Љубиша Георгиевски се пак заедно. Георгиевски им се враќа на *Црнила*, сега по седми пат. А ги поставува на сцената на Народниот театар во Куманово.

Зошто се битни тие седми *Црнила* на Љубиша Георгиевски во сложувалката на Коле Чашуле и на режисерот Љубиша Георгиевски?!

Затоа што се нов двобој со вистината, а Георгиевски во насловот додава – Одново. . Премиера е на 24 декември 1993 година. Љубиша Георгиевски е автор и на изборот на музиката, и заедно со Љубиша Јовановски е потписник и на сценографијата. Костимите се на Мери Георгиевска-Јовановска. Ликовите од драмата во претставата ги играат: Луков е Горан Илиќ, Фезлиев е Митко С. Апостоловски, Младичот е Љупчо Хаџи Стојанов, Неда е Дубравка Киселичка, Иван е Александар Микиќ, а Методи е Горан Христовски.

Претставата сега има наслов *Црнина Revival*, а текстот на Чашуле докажува дека е ризница, извор на идеи за постојано нови и нови сценски читања. Враќањата се убави тогаш кога носат нова радост, кога одново откриваат, кога повторно оживуваат нешта кои денес радуваат. Токму таква е претставата *Црнина Revival*. Со жестокост и јасен театарски израз и знак, сцената е претвора во ринг на кој симултано се вртат ликовите и настаните. Сè е вешто водена драмско/театарска приказна, со одлично воден внатрешен и надворешен интензитет, со ликови и ситуации кои авторот ги доведува до состојба на своевиден раскол кој се мултипликува и во поединецот и во организацијата. Со речиси непогрешливо чувство за законите на сцената, јунаците во овие *Црнила* се со далеку поголем дострел на комуникација од конкретните личности во нив и поводот за нив: убиството на Ѓорче Петров. Тоа е малку необична драмска ситуација, но затоа можна на сцената: убиецот и убиениот да се познати речиси од самиот почеток.

Режијата на Георгиевски овојпат ја открива големата вистина на текстот: неговата актуелност во просторен и временски дијапазон. Како вчера, денес или утре се живеело, живее или ќе се живее под товарот на сопственото црнило и констатацијата дека сите излегуваме од плакарот на историјата во чии отвори секој пропаѓа во својата дупка. На сцената симултано се случуваат ликовите и настаните, низ амбицијата претставата да биде двобој со вистините. Двобој кој му припаѓа на актерот и неговата моќ перманентно пред очите на гледачот (и актерите и публиката се заедно на сцената) да ја доживува и одживува судбината на својот лик и на претставата во целина. Секој од шесте лика и на сцената и како личности од животот, е сам. Како фон ја имаат дворедната закачалка на која се нишаат костимите, како знак за историјата во која само привидно се менуваат личностите, а ликови само го менуваат надворешниот изглед, односно костумот. Низ зборовите и низ звуците на песните „Параходот пристигна...“ „Не плачи мила мајко...“, звукот на велосипедот на кој в место се вози Младичот (нарачаниот убиец на Ѓорче),

чекркот на бунарот (сопствената дупка во која кога-тогаш се пропаѓа), пиштолот кој чкрапа а не пука, звуците на солдатеските, светлото кое ги расветлува настаните, темнината која ги голта ликовите, мирисот на остатоците од изблуената храна и уште други знаци, со жестина и силно театарско темпо, го усвитуваат знакот и значењето на идејата: двобој со вистината.

По ова и по секој сценски знак по кој посегнува режисерот, се претвораат во знаци кои се распрснуваат низ сцената и актерот на неа. Оттука и констатацијата дека овојпат Георгиевски, по подолго време, му се враќа на актерот и неговата моќ на сцената да се остварува низ зададената и сопствена мисловност. Митко С. Апостоловски како Фезлиев, Горан Илиќ како Луков, Љупчо Хаџистојанов како Младичот, Александар Миќиќ како Иван, Дубравка Киселичка како Неда и Горан Христовски како Методи, целосно се во идејата на режисерот: низ сопствената игра ликовите и настаните да ги доживеат и одживеат низ сета горчина на вистината на историската вртелешка на животот. Особено Митко С. Апостоловски и Горан Илиќ кои во нив влегуваат со жестокост преплетена со емотивност.

Режисерот Георгиевски, како секогаш кога е во прашање драма на Чашуле (а и во други) е автор и на сценографијата чија идеја е да се прикаже историјата како куп ѓубриште или простор во кој дупките се отвораат по мерка на јунаците.

Има уште едни *Црнила* кои влегуваат во сложувалката на ТОЈ – драмскиот автор Коле Чашуле со ТИЕ – режисерите, а се во режија на Виолета Цолева. Овие *Црнила* се битни за сложувалкава на Коле Чашуле со ТИЕ – режисерите, затоа што се досложува и докажува дека во драмската структура текстот е крајно отворен. Во оваа драма на духот, на недовербата, на деградација на човечките страсти и односи, драма со политичко-криминален тон, или со карактери чија индивидуалност се открива во кусото драмско време, клучот за новото сценско читање на текстот е во неговата препознатливост во времево и во актерската игра.

Премиерата на овие *Црнила*, во Младинскиот културен центар во Скопје, како независен театарски проект, е на 21 јануари 2001 година. Претставата нема сценограф, нема костимограф, се игра на речиси празна сцена – со само неколку знаци/реквизити: стар клавир од кој е останата само црната дрвена конструкција на која има подавалник со неколку чаши, неколку столчиња и полупразните или празни шишиња со ракијата на Фезлиев. Ликовите од драмата во претставата ги играат: Луков го игра Петар Арсовски, Фезлиев е Емил Рубен, Неда ја игра Маја Вељковиќ, Христо, сопругот на Неда е Нино Леви, Младичот е Оливер Митковски, а Методи е Јордан Симонов.

Претставата низ играта на актерите заедно, сака да ни покажат дека во сите црнила на животот има и по некоја театарска белина. Во неа сè е во/низ докрај отворената модерна драмска структура на текстот и во силината на зборот во драмската ситуација. За врв ја има прецизната логика за трагичното недоразбирање. Во оваа драма на духот, на недовербата, на деградација на човечките страсти и односи, драма со политичко – криминален тон, или со карактери чија индивидуалност се

открива во кусото драмско време, клучот за новото сценско читање на текстот е во провокацијата за неговата препознатливост во времево и во актерската игра. Особено во играта на Маја Вељковиќ, на Емил Рубен и на Петар Арсовски, кои на сцената играат/создаваат нова драма на духот, нов темел на кој ликовите од *Црнила* – Неда, Фезлиев и Луков, излегуваат од евентуалната патетиката на историјата и се живи/расчеречени во времето во кое се соочуваат со злосторства, со наарачани атентати, со полициски доушници, со платеништва, со интриги... Сè како состојба денес.

Ако за Чашуле во овој текст одново не е битна приказната туку структурата на релацијата сцена – лик/карактер (што е важен дел на неговиот драмски ракопис) во ситуација кога речиси ништо не се случува – освен извршувањето на еден наарачан атентат, едно самобесење, неколку полициски доушници и платеници, тројцата актери – Вељковиќ, Рубен и Арсовски, но и Оливер Митковски како Младичот, Александар Миќиќ како Иван, Јордан Симонов како Методи и Нино Леви како Христов, ја остваруваат експозицијата на претставата. Таа е дека е драма на меѓусебна недоверба, во која е небитен податокот дали е историски автентична или не, дали во неа „лицата и настаните се измислени“, како што за нив вели авторот Коле Чашуле.

Во тој контекст битен е исказот на авторите на претставата – „лицата и настаните не се измислени...“, кој е различен од авторскиот. Тие го толкуваат/играат времево во кое сме сите, како настан кој се случува и во кој сè е вистинитото. Играта и настаните се како во античката драма. Трагедијата е најавена и неизбежна. „Ништо не останало чисто и неизвалкано, црнилата се насекаде околу нас“ – е репликата низ која се толкува изведбата на овие седум актери. Тие црнила околу нас, во оваа изведба се дел од нејзината биографија, сегашност и најверојатно сосема поинаква иднина. Претставата е одиграна во камерен простор, максимално прилагоден на бедните театарски услови на сцената на Младинскиот културен центар на кого, и тоа колку (како и на нејзините автори) им е важно таа да се игра сега.. Без сценографска, светлосна, костимска или музичка опременост, овие *Црнила* на Коле Чашуле се и нови црнила на црнилата театарски и „белилата“ на актерите во нив кои веруваат во театарот, во силината на драмскиот збор, во силината на неограничената тешкотија на постоењето на актерот на сцената. Актерите и режисерката, се единствени во определбата/изборот: само тие од Театарот на својот драмски автор Коле Чашуле му го честитаа, на свој најтеатарски начин, 80-от роденден. Нивните *Црнила* се тринаесетта изведба на оваа драма на македонските театарски сцени.

Има и уште една претстава која е битна во театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Коле Чашуле со ТИЕ – режисерите. Збор е за еден друг *Суд*, создаден од *Суд*, и со ликови и ситуации од други драми на Чашуле. Насловот е *Суд*, но веднаш зад него е допишано „Според *Суд* и други текстови од Коле Чашуле“. Премиерата е на 23 декември 2001 година, во Народниот театар во Куманово. Сценската адаптација и режијата се на Владимир Талески, кореографија е на Татјана Соколова, сценографија е на Владимир Талески и Марина

Цветановска, а музика е на Миодраг Неќак. Ликовите од адаптацијата ги играат актерите: Виктор и Даскал Наум ги игра Драгиша Димитриевски, Мајката е Љубица Гојковиќ, Орце е Зоран Љутков, Слободата е Несрин Таири, Дамјан е Горан Илиќ, Темелко е Илија Струмениковски, Дрварот е Горан Зарковски, Комити се Перица Ѓорѓевски и Роберт Симоновски.

Претставата е вредносен репер и за високо вреднуваниот и постојано во времето и времево превреднуван како автор Чашуле, кој непрестано се открива и поставува на театарските сцени, но и репер за Народниот Театар во Куманово и за младиот по стаж режисер, но искусен актер Владимир Талески. Таа е и вредност на пред сите високо поставената театарска цел.

Според она што се случува на сцената (на која е и публиката) во текот на седумдесетина минути, јасно е дека целата претстава е резултат на точната идеја на Талески, во која влегуваат и другите. Сите актери на сцената и сите што се нејзини реализатори, го затвораат кругот на претставата во кој сè точно е замислено и реализирано.

Суд на Коле Чашуле на македонските сцени е поставен шест пати. Сега Талески и со адаптацијата и со режијата создава нов Суд. Со текстови, реплики или ликови и од Чашулевиот Суд, но и од неговите *Црнила*, од *Градскиот саат*, од *Сонот и по него друг*. Создадено е ново гледање/читање на Суд врз неговото главно дејствие кое е длабоко во самоуништувањето, пролевањето „крв против сопствената крв“. Сè во контекстот на драмската тема за трагедијата на македонскиот народ во единствената цел – слободата.

Режисерот и автор на сценската адаптација Владимир Талески, вели:

„Дејствието на Суд се случува од пред Смилевскиот конгрес 1903 до денес. Суд е метафора на нашето постоење во сопствениот Време – Простор. Главното дејствие на Суд е САМОУНИШТУВАЊЕ. Процесот има принцип на античка драма: крв против сопствената крв за иста цел – СЛОБОДАТА. Суд е драма за трагедијата на македонскиот народ.

Правејќи го изборот на настаните, репликите или заокружувањето на ликот во контекстот на драмското дејствие, Талески направил целина која има своја структура. Таа тече во континуитет, создава чист круг на нештата, смело расчистува со она што не му се вклопува во идејата, и дејствието го инкорпорира низ делови и реплики од неколку текстови на Чашуле. Сè се поврзува во целина. И сè останува да биде одраз на мудроста на авторовото драмско писмо кое, раздвоено или споено, создава „нова“ драма од „старите“ ликови и состојби. Докажува дека Чашуле не ја испишува историјата како дефинитивен процес. Напротив, структурата на неговите драми која е постојано отворена, овозможува нејзино пресоздавање, но исклучиво низ веќе напишаниот и создаден лик од страна на авторот. Низ тој процес се манифестира постојаноста на авторовата умешност ликовите да ги создава вчера, а на сцената да се од денес и утре.

На еден начин филозофската тема на Чашуле дека на овие простори колењето е нормална работа, во оваа претстава на Талески се крева на друго ниво: во време кога се бара виновникот, смислата на постоењето има точен круг. Тој почнува со мигот кога почнува претставата со однапред „миење на рацете“ во леѓенот со вода, а потоа со нивно бришење во крпата во која кон крајот ќе се завитка и црвената шамија кој е дел од злосторот – убиството на Христо Црнамара. Се трага по неговиот убиец. Осомничениот за убиството го спасува оној што го обвинува. Сè се случува на под на кој сите се нестабилни во одот – се следи сечија несигурност. Тој простор кон крајот по средината се отвораа, сега се гази по камен/чакал во чија средина е една голема загреана рингла на која оној што ќе се обиде да си ги огрее рацете – ќе се изгори. Во оваа нова визура на настаните кои на овој наш простор се провлекуваат низ историјата на постоењето и функционирањето, крајот на претставата ја има вистината: секој мисли само на себе, на својата кука, небаре ако ја стави подмишка и ќе ја спаси. Или, така подмишка, може да ја постави на сигурно, побезбедно, поспокојно место за живеење. Разединувањето го затвора кругот во кој секој може да каже: јас сум твојот/вашиот спасител!? Или – јас ве ослободив!!!

Во таа игра за разединетоста, за однапред миење на рацете од било каква одговорност, на страв, на насилство, на сомнеж во секој и во сè, актерите се оние кои се во кругот на судот, без разлика на пресудата: секој има своја вистина и секој се сомнева (или така сака) во друг. Применет е процес на суптилна актерска игра во која сè е точно зададено и одиграно. Во таквата точност и комплетност на толкувањето на ликовите се Илија Струмениковски кој во одделни сцени доминира со едноставноста на играта, точно зададени и одиграни се и ликовите што ги играат Горан Илиќ, Драгиша Димитриевски, Јордан Витанов, Зоран Љутков, Горан Зарковски, Љубица Гојковиќ, Несрин Таири... Суд е претстава која, токму во ова наше време, му треба на нашиот ако не друг, барем замислен заеднички македонски театарски простор.

Во театарската сложувалка на ТОЈ и ТИЕ, Коле Чашуле со Љубиша Георгиевски има уште една битна претстава која е токму на сцената на Народниот театар во Куманово. Драмата е *Вител*, Љубиша Георгиевски е режисер и автор на сценографското решение, костимите се на Мери Георгиевска-Јовановска, а премиерата е на 11 јануари 1995 година. Ликовите од драмата во претставата ги играа: Иследник 1 е Митко С. Апостоловски, Иследникот 2 го игра Горан Илиќ, Затвореникот е Љупчо Хаџи Стојанов, во претставата се и, како затвореници, Антоние Пешевски, Богољуб Тодоровски и Илија Струмениковски и Драган Ивковски. Речиси е истата актерска екипа која во 1994 година, на истата сцена, беше во претставата *Црнила* на Коле Чашуле во режија на Љубиша Георгиевски.

Тогаш Георгиевски најави дека идната 1996 година во Театарот во Куманово ќе го постави и *Суд* со додавката 2, со што на таа сцена ќе го заокружи поставување на својата „трилогијата“ по пиеси од Чашуле – *Црнила*, *Вител* и *Суд*. Тоа не се случи, режисерот подоцна отиде во политиката, стана амбасадор.

Драмата и претставата се во метастазите на предавството.

Доследен на својот веќе воспоставен „ред“, Георгиевски на програмското ливче за *Вител*, како свое мото за нејзино создавање, пишува: „Се работи за застој во производството на предавници кај нас!“ Извичникот на крајот од ова реченица е, всушност, спротивноста од која поаѓа Георгиевски и врз која создава силна театарска вертикална оска околу која се вртат или согоруваат како ноќни пеперутки околу запалена ламба (а најверојатно ја продолжуваат својата репродукција) Затвореникот и Иследникот.

Две идеи вовлечени во ист вител, вртлог, метеж или како би рекол Чашуле „како што милувате“, во насловот на драмата *Како што милувате: оставка на еден кариписки министер за внатрешни работи или достага до самиот врв на највисоката власт*.

*Вител* е драмски текст на Коле Чашуле што тој го создава подолго време (период од 1959 до 1965 година) и е готов во 1966 година. Праизведбата ја има на сцената на Драмата при МНТ во режија на Бранко Ставрев (1969), потоа е игран на сцената на Народното позориште во Ниш во режија на Душко Наумовски (1976), а следуваат двете односно три, со оваа во Куманово, на Љубиша Георгиевски: *Вртлог* во Народното позориште во Зеница (1977) и *Вртинец* во Словенското гледалиште во Трст, Италија (1978).

Овој *Вител* е продолжение на неговите *Црнила* во 1995 година на истата сцена. Во нив жестоко се третираат црнилата во нашата историја – заговорите и убиствата во име на Идејата и на Организацијата. На сцената Георгиевски, едни наспроти други, ги постави историските црнила и публиката. Во *Вител* „затворени“ во својата идеја се системот или поредокот низ ликот на Иследникот и можниот предавник на идејата (на организацијата, на револуцијата, сеедно) низ ликот на Затвореникот. Кругот, вителот на Чашуле, во претставата на Георгиевски, е затворската ќелија која „не произведува“ победници. Се делкаат предавници пред очите на сведоците и соучесниците.

Иако *Вител* е драма во три дела во која Иследникот го води главното дејствие, со психолошки мотиви и долги монолози, Георгиевски токму во однос на текстот е радикален. Од односот меѓу Иследникот и Затвореникот, најмногу од почетните и завршните страници на текстот, создава претстава во чија основа се предавството и оние што него само го насираат. Или поаѓајќи од сценографијата, чиј автор одново е Љ. Георгиевски, дејствието се претвора во затворска ќелија во која тенкиот сид и малите прозорчиња во него, ги ставаат во иста ситуација и ликовите и гледачите. Овој и ваков однос на учесници и соучесници, Георгиевски го разработува радикално. На „сцената“, во кутијата затворена од четирите страни на светот, се ликовите – меѓу затворските сидови, а гледачот е зад сидот. Секој во својата ќелија од која „сирка“ низ малото прозорче во душата и умот на битката што се води на тема иследници – затвореници. Секој на својата страна, секој во својата идеја која е за него од витално или животно значење. Ликовите на Иследникот се умножуваат

идентично на човекот пред лавиринт од огледала. Затвореникот е во својот безизлез: дали е предавник, или – што натаму со слободата што му се нуди (пред отворената затворска врата), или – што со стравот од слободата, или – што го чека на слобода?! Кој, надвор – на слобода ќе е, или е жртва?

Вака поставената претстава, која поради специфичната сценографија – сидот на кутијата-ќелија во која се јунаците, а гледачот е зад сидот и „сирка“ во нив низ малото прозорче на „затворската ќелија“ – истражува во она што е суштината на драмата на Чашуле. Тоа е истражување/вивисекција на/во човекот кој е сам, наспроти множењето на предавниците. Како сведок или соучесник низ глетката од малиот отвор (но седнат во својата фотелја), Георгиевски гледачот го става во улога, на пример, на воајер. Како во секси-шоповите во кои за купениот билет се отвора прозорчето низ кое се следи голото тело на жена или на маж, а потоа, секој според своето чувствување на она што го видел, за свои пари, останува задоволен или измамен.

Во претставата на Георгиевски нема измама. Неговиот Иследник е еден ум во две тела, можеби во четири, во осум, итн. По системот на повеќеаголното огледалото, неговиот иследник се умножува, или иследниците се умножуваат. Со ист разум, со ист ум за бранење на својата идеја или поредок. Жртвата – затвореникот е затечена. Вплеткана е во методите на иследувањето во функција на предавство. На таквиот јасен и суров концепт режисерот е доследен докрај: низ звуците на песната за катил Ѓорѓи, низ живата изведба на неколкуте ромски песни за мачнината (а можеби и радоста) од живеењето, низ двата телевизора од кои се следат делови од порнографски филмови, тој цели директно во вистината која ја пишува Чашуле во драмата *Вител*. Таа, пак, за секој е различна: и за ликовите и за гледачите, кои на свој начин се и ликови во претставата.

Иследникот го играат синхронно во детаљот Митко С. Апостоловски и Горан Илиќ, а наспроти нив е Затвореникот на Љупчо Хаџи Стојанов. Наспроти жестокоста во играта и одбраната на идејата или задачата на Иследникот/иследниците, е резигнираноста на Затвореникот. Сеедно, секој од овие тројца актери се големи во својата сценска задача. Кога низ движењето, кога низ погледот, кога низ отпуштеното и претепано тело, кога во својата свртеност кон прозорчињата од кои сиркаат гледачите – сведоци или соучесници во вителот --во кругот надолу, во кој се преплетуваат две идеи: кој е предавникот, а кој злосторникот, кој е создавачот, а кој бранителот на идејата на која ѝ служи. Различноста се стопува во целина. Згуснувањето на дејствието, потенцирањето на битното за неговата идеја, повторувањето на одново за него битното, на актерите им отвора простор за создавање на цврсти ликови и уште поцврста идеја за ваков театар. Колку жесток, толку и метастазиран. И повторно докажува дека Чашуле за него е автор врз чии драми тој (режисерот Љ.Георгиевски) создава театар кој при секоја нова изведба има нов драмски и суштински поглед на нас, на светот.

Коле Чашуле има уште една драма – *Градскиот саат*, која на поинаков начин ги покажува другите црнила во животот тука, без разлика дали станува збор за



времето кога е пишувана, за времето за кое е пишувана, или за времето кога е нејзината прва сценска изведба.

*Градскиот саат* на Коле Чашуле праизведбата ја има во Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје, на 16 февруари 1966 година, во режија на Димитар Костаров. Драмата е напишана според расказот *Градскиот саат* кој Чашуле го објавил во 1953 година. Истата драма втора изведба, второ и ново читање на сцената, како драма со конотации во времево, се поставува и во 2000 година. На сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, премиерата е на 11 март 2000 година, ја режира Бранко Ставрев, сценографијата е на Валентин Светозарев, а костимите Марија Папучиева. Ликовите од драмата во претставата ги играат актерите: Марија е Виолета Чакарова, Ѓорѓија е Марјан Чакмакоски, Јонче е Благоја Спиркоски, Кочак е Најдо Тодески, Бреглија го игра Трајче Иваноски, Поп Ѓорѓија го игра Петар Димоски, Зелениот е Димитар Вандески, Конче е Андон Јованоски, Драга ја игра Лидија Иваноска, Верка е Јулијана Стефанова, Ханс е Игор Трпчески, Управителот Фејтонциев е Илко Стефановски, Невена е Иванка Ѓорѓиоска, Попадијата Ирина е Цветанка Чавлеска.

Театарот во Прилеп со *Градскиот саат* го одбележува 50. годишниот јубилеј на своето постоење. Се разбира, тоа е почит кон драмскиот автор Коле Чашуле, кон неговото драмско писмо, кон својот некогашен сограѓанин, родениот прилепчанецот Коле Чашуле.

Дејствието е лоцирано во Прилеп. Темата е од за прилепската чаршија во која се отсликуваат карактерните особини на луѓето: инаетот, шегата, мајтапот, и како што ќе каже авторот, желбата „да му умре козата на комшијата“. Се случува во 1941 година кога доаѓа бугарската власт, при што главен настан е доаѓањето на новиот околински управител Фејтонциев. Значи, збор е за настани предизвикани од смената на власта, во кои секој има претензии и си го бара своето место. Оттука е и количината/определбата на авторот времето и настаните да ги смести во жанрот на комедијата. И да ни покаже дека сè е исто кога на Балканот (и секаде) се случуваат промени, кога се јавуваат претензии за власт и за владеење, страсти за заземање на туѓи територии, за подаништво, идолопоклонство пред власта која доаѓа. Без разлика на тоа колку од таквите настани ќе бидат погодени и колкава ќе биде цената на таквото „задоволство“. Пак сме во црнилата на времињата, општествените околности, во цикличното повторување во тркалото на историјата: човекот во ситуации на беспомошност, како карактеристика на светот некогаш и светот денес во кој новиот/модерен човек е омеѓен во кругот на историјата. Но, и како драма која говори за нас дene, како што говорела и за времето кога е создадена.

Тие повторени и пак повторени елементи од минатото во драмската микроструктура на драмата, таа апсурдност и безнадежност во историјата на народот/народов, низ Чашулевиот експлицитен модернизам, го театрализира времето, повеќе времево во кое сите настани од „стариот“ *Градски саат* се настани од денес, во плурализам и демократија кои немаат никаква врска со зборовите со

кои се именуваат. Промената на власта секогаш се случува на ист начин, само колоритноста на боите се повремено различни. Претендентите за власт/владеење имаат иста страст: за заземање на туѓи територии, подаништво кон себе и од оние што остануваат или се качуваат „горе“, не размислувајќи никогаш за цената на таквото задоволство, кое секогаш има два краја. Без разлика кој неа ја плаќа.

На Градскиот саат во Прилеп е запишано „Чукањето на саатот не е секогаш означување на времето што минува. За животот и времето што минува саатот жали и вика Ах.“

Тоа е тоа драмско време на Чашуле кое отчукува во круг. Сигурно дека *Градскиот саат*, иако им припаѓа на неговите рани драмски текстови, сега и тука го заслужува вниманието, како драма со сегашен драмски прочит. Во неа сè е зададено, сè тече паралелно со ликови и карактери кои повеќе говорат за времево, отколку за себе. *Градскиот саат*, типолошки, е трагична фарса која во драмскиот модел „користи“ две техники на поврзување: преплетување на дејствието и на настаните, со преклопување на констелациите на ликовите, како две фази на приказната што следат една по друга. Меѓутоа, режијата на Бранко Ставрев е затворена во себе, во својот поглед и тоа назад во времето, наспроти фактот дека драмата и настаните во неа сега имаат дури и поголема актуелност во времево, во идејата и во пораката. Режијата на Ставрев е многу поназад во времето, наспроти она што драмата го има од и во времево. Режијата е сплеткана во замката/замките на драмата и, главно, е потпрена на фактот дека има текст, има славеничката атмосфера и сигурен почитуван автор. Користејќи ги тие елементи за себе, тој му штети на текстот, на драмата *Градскиот саат* на Коле Чашуле.

Најнапред, на претставата и недостасува поконкретна, јасна, исчистена режисерска идеја. Во смисла не назад, туку напред во времето. Не е доволно само текстот да се штрихува или некои ликови да се отфрлат, повеќе механички, и сè натаму да е само замената на жанрот кој е распнат од трагична фарса до комедија, а Ставрев го претвора во некаква нему замислена благо гротескна атмосфера. Кокетирањето со жанрот, не ја „осовременува“ драмата. Таа е доволно јака по себе и со доза на комичност се однесува кон настаните и јунаците во него. Проблемот е во тоа што режијата и од актерите во претставата бара само замислена доза на иронија и на подбив и, пак, сè е далеку под нивото на драмата на Коле Чашуле.

Ставрев ќе запише „Богот на времето Кронос ги јаде своите деца!“ Точно, но тоа во изведбата го нема.

Сега нудам и еден став/заклучок за драмското писмо на ТОЈ – драмскиот автор Коле Чашуле, го нудам она што до два разни повода го користам во текст за Коле Чашуле – по повод неговиот 80-ти роденден, објавени во „Нова Македонија“ и во списанието СУМ, а е цитат од студија од неговиот најголем подредувач и најстрог аналитичен критичар, неговата сопатничка Јелена Лузина, доктор по театрологија. Тој став е:

„...Чашуле е еден од оние автори чија што драматуршка постапка би можела да се дефинира како постапка на системско разурнување на сите можности за создавање на дејствие. Чашулевите драмски `прикаски`, сижеа, теми, тадури и ликови, всушност, се продукти на драмскиот модел (наедно и анти-модел на сета негова драматургија!), чија што единствена цел е да се умножи и да се одржува самиот за себе, самиот во себе, самиот за себе. Пишувајќи ги своите драми („драмски етиди“), Чашуле како да го споделува дамнешниот идеал на Гистав Флобер: да се создаде уметничко дело кое за ништо нема да зборува, туку ќе егзистира само благодарение на убавината, енергијата и на убиствената функционалност на својот стил...“

Убавината, енергијата и убиствената функционалност на стилот на ТОЈ – драмскиот автор Коле Чашуле, е убавина, енергија и стил за сите ТИЕ – режисерите кои постојано и постојано се навраќаат на нови изведби особено на неговата „драма во три дела“ – Трилогијата *Црнила* во која се драмите *Суд*, *Житолуб* и *Црнила*. Многу изведби и многу режисери „отворените драми“ на Чашуле ги „затвораат“ низ свој прочит/провокација/инспирација. Микроструктурата на драмата, апсурдноста и безнадежноста во историјата на народот/народов, низ Чашулевиот експлицитен модернизам, за режисерите кои се зафаќаат со поставување на неговите драми, е и состојба во која тие се однесуваат лагодно. Убиствената функционалност на неговиот стил за некои режисери е прејака, а за други предмет на постојано нова инспирација за ново и ново сценско препрочитување.

Во театарската сложувалка на ТОЈ – Коле Чашуле и ТИЕ – режисерите, најбитна е енергијата и стилот на Љубиша Георгиевски, и како претстава која радува и како претстава која обесхрабрува. Важно е што е провокација која предизвикува чувства/емоции. Тој најдолго и најсистематски го чита, пречитува и почитува драмскиот текст на Чашуле. Досега има поставено петнаесет претстави по три драми на својот автор Коле Чашуле: по *Црнила* седум, по *Суд* пет и по *Вител* три. Дури Георгиевски од овие три драми создаде своја „режисерска трилогија“. Во Драмскиот театар во Скопје ги поставил/режирал и *Партитура за еден Мирон* (1966) и *Како што милувате; оставка на еден карипски министер за внатрешни работи или достага на самиот врв на највисоката власт* (1975).

Сегментот на сите овие изведби е во провокацијата што ја овозможува ваквата систематска работа. авторот и режисерот се препознаваат еден во друг, се надоградуваат, се провоцираат еден со друг при секоја нова средба ма сцената. Овој пример на соработка е единствен, долгорочен и најтандемски во македонскиот театар. Низ него, низ системот на постојана ангажираност на режисерот Георгиевски со драмите на Чашуле, се докажува ангажираноста и доследноста на авторовото драмско писмо и неговото постојано опстојување. Како драма која може да се чита од еден човек/режисер секогаш на поинаков начин, со откривање на нови и нови елементи во контекстот на времето и на просторот на кој се поставува.

Тоа е и одговорот на прашањето на Чашуле: Има ли штогоде смисла да се верува во иднината на Театарот, денес и овде? Има! Театарот савек бил исконска потреба на човекот, на драмскиот автор Коле Чашуле.

## Живко Чинго

### Голема, темна страна на животот

Целокупното творештво на Живко Чинго се идентификува низ релација прозен писател – драмски автор. Главно, тој е еден од водечките прозни писатели во современото македонско милје, и со свое место и во сферата на пишаниот драмски збор. Токму од прозата на Чинго, онаа што се вреднува на многу повисоко место од неговото место во драмската сфера, се прават и драматизации кои, конечно, предизвикуваат поголем интерес во театарот од самите драмски творби на Чинго. Во смисла дека драматизациите се изведуваат повеќе пати, а драмите остануваат само на праизведбата.

Живко Чинго (роден на 13 август 1935 година, с. Велгошти, Охридско, а починат на 11 август 1987 во Скопје) е човек од Театарот. Автор е на седум драмски дела, според неговата проза/раскази од циклусот *Пасквелија* и *Нова Пасквелија* се направени драматизации, речиси деценија и половина е прв човек во Македонскиот народен театар во Скопје. Прво е директор на Драмата на МНТ – од 1975 до 1979 година, а потоа до 1983 е управник или генерален директор на Македонскиот народен театар, најсложена и најголема куќа за сценска уметност во Македонија, под чиј покрив работат три уметнички ансамбли: Драма, Опера и Балет. Од една страна е драмскиот автор, а од друга – неговата поврзаност или постоење во театарот и на сè она што тој го создава, живее, преживува, конструира, презентира... Она што е негово лице и негова опачина.

Ако во областа на македонската прозаистика се смета дека Живко Чинго е еден од нејзините водечки автори чија провокација/тема е македонското село и социјалистичките процеси во него, неговите драмски дела имаат и слична и сосема поинаква драмска тема: тие се и во македонското село, и во проблемите на социјалистичката „преродба”, и во проблемот на македонското иселеништо, во светот чија единствена преокупација е бизнисот и парите, во желбата за власт ... во своите пасквелиски теми... На пример, и драмата *Сидот, водата* е драматизација на неговиот роман *Големата вода* што ја направи самиот Чинго.

Живко Чинго е автор на драмите:

- Образов* – 1969;
- Кенгурски скок* – 1970;
- Сидот, водата* – 1976;
- Макавејските празници* – 1983;
- Сурати* – 1983;
- Под отворено небо* – 1984;
- Работници* – 1984.

Театарската сложувалка меѓу ТОЈ – драмскиот автор Живко Чинго и ТИЕ - режисерите, на македонскиот театарски простор не е многу голема. Во однос на поставеноста на неговите творби на театарската сцена, ТОЈ тандемски е врзан за режисерот Бранко Ставрев кој во Драмата на МНТ ги постави *Образов*, *Кенгурски скок*, *Сидот, водата* (за чија драматизацијата на романот *Големата вода* како претстава *Сидот, водата*, е добитник на Стериината награда за драматизација во 1974 година), *Макавејските празници* и драматизацијата на прозата под наслов *Писание*, а на сцената на Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје ја постави драмата *Сурати*. Еднаш во сложувалката на Чинго, на домашната сцена, е и режисерот Владимир Милчин кој со ансамблот на Албанската драма при Театарот на народностите ја режираше Чинговата *Големата вода* (премиера на 12 ноември 1977 година), работена според истоимениот роман, кој на сцената на Драмата на МНТ е поставен под наслов *Сидот, водата*.

Во оваа театарска сложувалка на Живко Чинго и театарските претстави што по негови дела се поставени на македонската театарска сцена, се и две драматизации. Првата е на режисерот Љубиша Георгиевски кој ја направи драматизацијата на *Пасквелија* (по истоимената проза и по *Нова Пасквелија*), на сцената во Куманово ја режираше Димитар Станкоски и на сцената во Прилеп самиот Љубиша Георгиевски (кој ја постави и надвор од Македонија). Втората драматизација на проза на Чинго е *Лазаревото писмо*, повторно направена од режисерот Љубиша Георгиевски, и третата е *Писание*, во драматизација и одново во режија на Бранко Ставрев, пак на сцената на Драмата на МНТ. На репертоарот на Драмата на МНТ е и една монодрамската изведба на проза на Живко Чинго – *Сказанијата од Аргилчета Петрониески* во интерпретација на Вукосава Донева и во режија на Илија Милчин.

Театарската сложувалка на ТОЈ – Живко Чинго и ТИЕ – режисерите на почетокот, на средината или на крајот е со режисерот Бранко Ставрев. Во голем дел од својот опус Ставрев е испровоциран од прозното или од драмското творештво на Чинго. Поставувајќи драмски дела или драматизации на прозни творби од Чинго, Ставрев јасно покажува и почит и творечка провокација кон она што е негов став и предизвик во драмското писмо на Чинго. Без разлика каква судбина имале тие, Ставрев секогаш се вложува во нив, создавајќи свои претстави врз драмите на Чинго, како автор на драматизацијата, на режијата, често и на сценографијата, на костимите или на изборот на музиката.

Во сложувалката на Живко Чинго и Бранко Ставрев, доминантен простор зазема претставата *Кенгурски скок* која премиерата ја има во јануари 1979 година. Таа се создава по една деценија од првата поставена драма по текст на Живко Чинго во режија на Бранко Ставрев – *Образов*, исто така на репертоарот на Драмата при МНТ (премиерата е на 1 март 1963 година), и шест години по *Сидот, водата* (премиера на 27 декември 1973 година), повторно во Драмата на МНТ. По многу најавувања, откажувања, манипулации со термини, манипулации со јавноста што е „затворена”, „отворена” или „премиера за вработените во МНТ”, премиерата и праизведбата на *Кенгурски скок* свој конечен датум на прво јавно

прикажување го има 20 јануари 1979 година, на сцената на Театар Центар и со ансамблот на Драмата на Македонскиот народен театар. Сценограф на претставата е Бранко Костовски, костимите се на Рада Петрова-Малкиќ, а композитор на музиката е Љупчо Константинов.

Карактеристика на драмските текстови на Чинго е и фактот дека во нив има многу ликови со имиња карактеристични за средината од која потекнуваат. Во *Кенгурски скок*, речиси сите нашинци населени во туѓина - Австралија, имаат тамошни имиња, приспособени на своите со кои таму отишле. Нив ги играат: Никодин, алијас Чали го игра Ристо Шишков, Мистер Френч е Кирил Андоновски, Крист Дидајко е Душко Костовски, Ана Шукова или Сукова ја толкува Љупка Џундева, Бошко Југославија е ликот на Чедо Христов, Ожујковиќ го игра Владимир Светиев, Џон Рафаел Панајотис е Славко Нинов, Пан Јадриковски е во интерпретација на Кирил Попов, Јан го игра Ратко Гавриловиќ, Џим Колевиќ е Тома Кировски, Администраторот е Мирче Донеvски, Егејчето е Томе Витанов, Чоркиј Васил е Љупчо Петрушевски, а во претставата настапуваат и актерките Катина Иванова, Емилија Андреева, Соња Каранџуловска и Катерина Крстева, девојки од разни националности во избезумениот австралиски свет на бизнисот, неморалот, отфрленост, во битката за себе..

Што е *Кенгурски скок*?

По изборот на темата и по драматуршката обработка тоа е драма од која се гледа како во човека може да се убие човекот. Поаѓајќи од ова, фактографски, хроничарски и натуралистички, авторот и однаatre и однадвор ја отсликува стравичната тоталитарна дехуманизација и аморализација на светот на современиот печалбар и средината која него, речиси без исклучок, го опкружува: светот во кој на сè се гледа низ призмата на бизнисот. Чинго го дофаќа несфатливо трагичното, невозможното, материјално натуралистичко третирање на човекот во светот кој се занимава единствено со бизнисот, со лесниот профит, со егзистенција на туѓа сметка.

Тој свет Чинго го отсликува низ Македонецот Никодин, кој заминувајќи преку океанот во „ветената” Австралија со себе го понесува и „торбулето” полно со соништа за стариот крај, за земјата, планините, најблиските, за во новиот свет во кој доаѓа како неначат добродушник да го смени дури и роденото име во Чали. Во тоа оттуѓено општество, во кое се преплетуваат судбините на луѓето од повеќе бои и националности, новиот Чали во духот на „искорнатиот камен и дете го тркала”, свесно влегува во крвавиот бизнис низ скокови кои ја деградираат човековата личност, сè до последниот скок – смртта која никому и не му значи нешто повеќе, зашто на пристаништето пристигнува нов брод, со нови печалбари.

Последниот скок на Никодин алијас Чали е оној, смртниот. Чинго го именува како кенгурски скок.

Во таквата атмосфера, во која дејствието тече без поголеми прекини (освен кон крајот на првиот дел), Чинго користи течен говор, жаргон кој се користи во светот на бизнисот, полн со вулгарности кои понекогаш од сцената прозвучуваат и невкусно. Сепак, текстот има повеќе прозна нарација, а помалку драмски дијалог. Влегувајќи во таквиот свет/текст на *Кенгурски скок*, Ставрев го поставува текстот со чувство за блискост и, што е мошне значајно, со сигурност дека претставата ќе има своја публика, ќе комуницира со гледачот.

Главниот лик Чали, што го толкува Ристо Шишков, режисерот не го чувствува како херој. Напротив, му дава можност да се издигне над своите желби со смислена и разложена градација, без оптовареност, форсирање и подвлекување. Впрочем, и неговата определба ликот на Чали да го толкува Шишков е добар избор, зашто ѝ самиот лик и она што Шишков во себе го носи како актерски хабитус, сраснуваат во недвојбена целина. Тој како Чали пред гледачот се менува онака како што се одвива дејствието, расте, се смалува. На сцената го има многу време, со многу желба и напор да издржи сè што е од авторот и од режисерот поставено во ликот и состојба на Никодин, алијас Чали. Колку ликот еднадвор е силен, толку однатре е скршен, а актерот не издржува во туѓата идеја. Другите актери во ликовите од драмата во поголем дел се стилски воедначени, иако имаат сосема мал простор за себе. Факт е дека во претставата создадена од Ставрев за Чинго, со меѓупростор за Шишков, актерите ги прифаќаат режисерските ставови, при што настојуваат колку што е можно повеќе да се најдат себеси на сцената и, сепак, сè да остане во функција на големиот дел од претставата која му припаѓа на Шишков.

Во *Кенгурски скок* има еден лик кој бара одделно внимание. Тоа е оној што го игра Љупка Цундева – Ана Шукова или Сукова – сопругата на Чали во Австралија. Интерпретирајќи го со силно чувство за смиреност и воздржаност, Цундева од овој лик прави мала претстава во претставата, особено во сцената на лудилото на Чали. Токму оваа сцена, во која едновременно се следат неколку паралелни дејствија: лудилото на Чали, плачот на отфрлената малескиња Лејзи, грчот на бизнисмените под чиј патронат е Чали и спокојството со кое Ана гледа на сето тоа, се кулминација на драмското дејствие кое може да заврши и тука. Но, продолжува! Ставрев користи и други можности за паралелни дејствија, како оние во сцените на љубовниот чин во кадата, или меѓусебното убиство на емигрантите (Владимир Светиев и Александар Цуровски), кои се отповеќе, го забавуваат ритмот на претставата, а дејствуваат по малку дилетантски.

*Кенгурскиот скок* има и една убава страна: тоа е ефектната сценографија на Бранко Костовски, која на свој начин ја надоградува и авторовата и режисерската концепција. Така решена, на зголемен простор кој дава можност за комуникација, таа лесно се менува, приспособува и се прифаќа како простор во кој сè на сцената е можно, доколку истиот и она што се случува во него, е сфатен како целина во која сè мора да функционира, како што функционира сценографијата на Бранко Костовски.



*Кенгурски скок* и пред да излезе пред публиката се развлекава во однос на премиерната изведба: те текстот се допишува, се преработуваат и дополнуваат монолозите на Чали, те претставата е готова те не е, те ѝ се ставаат пречки за да биде номинирана за фестивалот Стериино позорје '79, те „готово е – текстот, претставата, режијата, Ристо Шишков се единствени фаворити” за најпрестижните театарски награди на Позорјето '79 на кое се мерат вредностите на сè она што е врвно во тогашниот ју-театарски простор... Ништо од тоа не се случува, освен скандали и порази.<sup>1</sup>

Во 1983 година Живко Чинго е генерален директор/управник на Македонскиот народен театар, а Бранко Ставрев е директор на Драмата. За свеченото отворање на новата зграда на Македонскиот народен театар (дотогаш сите ансамбли: Драма, Балет и Опера работат во монтажниот објект на Театарот, сега Театар Центар, во кој главно се играат претставите на Драмата), ја подготвуваат претставата *Макавејските празници*.

ТОЈ е Живко Чинго, автор на *Макавејските празници*, ТИЕ – режисер на *Макавејските празници* е Бранко Ставрев. Во театарската сложувалка Чинго - Ставрев, уште се: Драган Вељановски, асистент на режисерот, сценографијата е, исто така, на Бранко Ставрев заедно со Владимир Најдоски, костимите се на Рада Петрова-Малкиќ. Ликовите ги играат актерите: Димитар Костов е Тацко, Кирил Ќортошев е Тате, Илија Џувалековски е Сватот, Александар Џуровски го игра Чапаев, Ристо Шишков е Веселникот, Томе Витанов е Вањка, Љупка Џундева е Натка Костеска, Чедо Христов е чичко Ѓорѓија, Славко Нинов е епитропот Ојлуле, Кирил Андоновски е Колка, Снежана Коневска-Руси е Пенка, Кирил Псалтиров го игра Попот, Емил Рубен е Стојанче воденичарот, Катина Иванова ја игра попадиката Бела Рада, Ѓорѓи Колозов е Кметот, Афродита Кирјаковска е Жена на војникот, Јоана Поповска е Сваќата, Душко Костовски го игра Тонко, Анче Џамбазова е Жената селанка, Кирил Коруневски е Петре/синот на Петре, Мирче Доневиќ е Митре/синот на Митре, Живко Никлески е Истре/синот на Истре, Никола Мадик е дете/внук на Тете, Гоце Влахов е Селанецот.

Конечно, на 10 февруари 1983 година, се крева завесата на новата сцена на Македонскиот народен театар, со премиерата/праизведбата на *Макавејските празници*. Салонот е голем, сцената има голем размер и многу техника, овозможува уметничко раскрилување и создавање сценско-уметнички спектакли. Токму од овие можности на сцената и од свечениот момент за паметење и за историјата – во употреба е нова сцена и нов театар, тргнал и режисерот Бранко Ставрев при реализацијата на *Макавејските празници*. Така и е. во речиси најбуквална смисла *Макавејските празници*, кои во текстуална и изведбена смисла имаат многу празнини, се демонстрација на техничките можности на новата сцена, наспроти

---

<sup>1</sup> За настаните околу *Кенгурски скок* опширно во монографијата *Шишков*, во текстот *Кенгурски скок – 22 години подоцна*, автор Лилјана Мазова (стр 111-123), приредувач Јелена Лужина, ФКТ „Ристо Шишков“, Струмица, 2002. Текстот *Ристо Шишков: Чали алијас Никодин во Кенгурски скок – 22 години подоцна*, објавен е и во книгата *Посветеност, процеси, персони*, (стр. 157-179), автор Лилјана Мазова, Силсонс, Скопје, 2008.

очекуваниот театарски настан: праизведбата на најновиот драмски текст на Живко Чинго.

Авторот настаните ги изведува низ драматуршкиот парадокс: дејствието да се следи, условно, на два плана – како хроника и како гротеска. Претежнува гротеската, но во рамките на стеснета и сиромашна драматургија. Дејствието што треба да го отслика периодот од нашето минато, превирањата во 1948 година сврзани за резолуцијата на Информбирото, познато како ИБ-е, во драматуршката потка остануваат без свој релјеф. Сите поизразени светлини и сенки во зададената рамка, се нивелирани од чувството на прелевање на добронамерната наивност. Тоа е авторовата опсесија/низ пишаниот збор, прозен или драмски, тој е во *Пасквелија*, или земјата пасквелиска – македонското село во кое се живее по правилата на судирот на примитивната средина и принципите на Револуцијата. Најголем дел од ликовите се маса, од која тешко се отргнува поединецот. Во судирот помеѓу материјата и идејата, во услови во кои натежнува романтичарско историската фреска, наспроти драмската мисла, се следи искршената линија на неподударност помеѓу настаните и моралните преокупации на оние личности кои тие настани ги носат, или во нив учествуваат само пасивно.

И кај Чинго, и во режијата на Ставрев, мотивите да се навлезе во времето за кое станува збор, од сцената доаѓаат сведени во рамките на едноставен цртеж, блед во своите трагични акценти. Од друга страна, во режијата доминира епска нарација. Во сферата, пак, на идејната надградба, режисерски тие се само упростени и сведени процеси што ги одржува компликуваната, но и ефектна мизансценска поставеност и техника. Не би можело да се говори за авторски и режисерски расчекор. Тие се еднододруго. Се поддржуваат, но и се разидуваат во субјективните ставови и определувања, во кругот на нивните мисли и асоцијации за настаните и за она што е во врска со нив. Многубројните слики, кои според законите на драматургијата овозможуваат секцирање на ликовите и настаните кои авторот само се обидел да ги смести ваму или таму, во режијата и во стилот на играта што оваа им го сугерира на актерите, сè се сведува само на сценски приказ во функција на големината и можностите на новата сцена.

Ликовите на драмата низ актерската игра не се усогласени во систем од кој ќе се добие јасна слика за двата света, за нивниот судир на кој Чинго инсистира. Дури и нивните илузии, нивната испразнетост или преполнетост, оние илузии што доведуваат и до лудило, во играта на актерите не наидуваат на потребата да заживеат како полнокрвни ликови. Стануваат бледи и меки човечки сенки, без да се насрат карактерите на разбранувани човечки индивидуи, со особености од ослободителна епопеја и пресвртната 1948 година. Во само осмислената мизансценска рамка, за која *Макавејските празници* се можност за демонстрација на сценската техника на новата сцена, има само двајца актери кои си го најдоа своето место во претставата. Прв е Кирил Кртошев во ликот на Тате. Тој, со пастелно прелевање, успеа ликот да го издвои од целото дејствие. Втор, изграден и без мака на релација лик и своја интерпретација е ликот на Сватот што го игра Илија Цувалековски. Овие двајца актери, Кртошев и Цувалековски, во

заедничките сцени, успеваат да влезат во атмосферата на времето, но и со своето присуство на сцената неа да ја исполнат.

Иако во претставата има дваесет и пет лика и исто толку актери, нивното присуство на сцената и во претставата, единствено се гледа во масовните сцени кои режисерот Ставрев ликовно и визуелно ги осмислува во функција на сцената: со ротацијата, отворањето на помошните сцени, богатиот светлосен парк. Низ тој евидентен визуелен процес се стигнува до музиката на Љупчо Константинов, која е значајна составка на дотераната слика на претставата. Во овој контекст се и костимографските решенија на Рада Петрова-Малкиќ кои се резултат на сложена и студиозна обработка. Конечно, *Макевејските празници* се некаква форма на масовен сценски спектакл, но со забележителна празнина во драмско/режисерскиот композициски епицентар.

По пет години, театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Живко Чинго и ТИЕ – режисерот Бранко Ставрев продолжува да се пополнува. По месец и половина откако Живко Чинго замина ненадејно од овоземниот свет, во/со Албанската драма и на сцената на Театарот на народностите во Скопје, на 26 септември 1987 година, е праизведбата на Чинговиот драмски текст *Сурати*. Ставрев е режисер, автор и на сценографското и на костимографското решение, а потписник е и на изборот на музиката.

Животот како карневал!

Карневализација на животот!

Тоа е она што сега го порачува Живко Чинго. Тоа е она што од текстот го извлекува Бранко Ставрев, сега кога физички го нема него – авторот Живко Чинго. *Сурати* е неизведен текст на Чинго. Значи, Ставрев повторно ја прави неговата праизведба. Чинго одново е во средиштето на своите пасквелиски теми, кои се секогаш поголема или помала загатка: и по темата и по начинот на разработката и по јазикот со кој говорат неговите јунаци. Пак е тоа драма за судирите во примитивната селска средина и желбата за власт на случајните. Инсистира да го прикаже токму таквото влијание на човековата свест. Тие теми и тој јазик за режисерот Бранко Ставрев се веќе совладано подрачје. *Сурати* се петта драма или драматизација на прозен текст на Чинго што Ставрев како праизведба ја поставува на сцена (по *Образов*, *Сидот*, *водата*, *Кенгурски скок* и *Макевејските празници*). И, како проверен познавач и поставувач на Чинговите дела на театарската сцена, Ставрев *Сурати* ги чита/поставува следејќи го текстот и надоградувајќи го низ зададените елементи.

По тој принцип на работа и *Сурати* на сцената на Албанската драма при Театарот на народностите, се во цврста спрега меѓу авторовата и режисерската концепција. На прво ниво е намерата да се исмее крунисувањето, односно детронизацијата на случајниот крал, во случајов овчарот, и да се покаже колку дадената или случајно добиена власт – крунисувањето, влијае на човековата свест. Власта, како и да е

дојдена, е слатка и кој и да е од неа тешко се откажува. Овој проблем/појава, Чинго го сместува во кругот на карневалската игра, меѓу џамалциите, или џамалата како обредна магиска игра што кај нас се изведува во време на некрстените денови, пред празникот Прочка. Целта е да се протераат лошите духови „кои врбуваат во тие денови”. Значи, станува збор за народен обичај, кој различно се именува. Во суштина е карневал чии учесници различно се викаат: бабари, ешкари, џамалци, василичари, а Живко Чинго ги вика „сурати”. Карневалот, пак, за сите и секогаш е ист: секој се маскира, се опушта, го кажува и прави она што го сака, секој учесник е рамноправен, нема потчинети и владетели, богати и сиромашни. Сите се исти: секој на лицето ја носи својата карневалска маска. Идејата е онаа што е суштествена и во животот: под секоја маска се крие нова маска. Или, дека човекот е сопственик на безброј маски кои по потреба ги „навлекува” или симнува од своето лице, а со тоа и од своето јас.

Ваквата појдовна позиција за Бранко Ставрев, кој е автор и на сценографијата, на костимографијата и на изборот на музиката (односно тапанот), за реализација е можна само доколку целата претстава биде сместена во едно карневалско деноноќие. И, се разбира, доколку актерската игра се сведе на колективна игра. Тоа е така поставено и така постигнато. Со нескриена верба во можната карневалска реализација на животот и Ставрев и дваесетмината актери се втурнуваат во таквиот проект. И, сè се подведува на колективната карневалска реализација на животот. Прецизно и, на места, сурово се открива „вистината” за ова сознание. Вкочанетите фигури, белите лица, карневалските маски со вистинските ликови на актерите што ги играат *Суратите*, вообразеноста и алчноста, стануваат силен адут на претставата. Актерите се во ликовите, ги играат навидум без поголема тешкотија, и како да си поигруваат со нив. Јасно е дека тоа е постигнато со прецизна работа со актерите во ликовите.

Драмата има дваесет лика а ги играат актерите: Вехби Керими е Црчко, Цветат Лимани е Дедо, Бајруш Мјаку е Мајсторот, Атила Клиниче е Еминче, Теута Ајдини ја игра Керката, Зекирија Џемаили е, пак, Мајсторот, Зијадин Муртези е втор калфа, Дијана Мехмети го игра ликот на Тетка, Дрита Алију е првата внука, Силвана Бајчиновци е втора внука, Камил Веинер е Петелот, Ајете Реџеџи го игра Зајакот, Бехџет Питарка е дедо на принцот први, Екрем Ахмет е дедо на принцот втори, Сефедин Нуредини е Зелкарот, Фазли Шакири и Мехди Ајдини се прв и втор принц, Агрон Бериша и Бекир Нуредини се прв и втор амал. Во претставата гостин е Мите Грозданов кој, играјќи го ликот на Крчмарот на македонски јазик, на претставата ѝ овозможува поголема комуникација. На еден начин ги толкува настаните, со што претставата добива во комуникацијата со гледачот кој не го знае албанскиот јазик, зашто системот за симултан превод не работи.

Во театарската сложувалка на авторот Живко Чинго се сложува и режисерот Љубиша Георгиевски. Тој ја направи драматизацијата на Чинговата *Пасквелија*, ја постави на театарските сцени во Нови Сад и во Риека кон крајот на седумдесеттите години, а во 1994 година ја режираше и во Народниот театар во Прилеп.

Во сложувалката на Чинго со режисерите, е и Димитар Станкоски кој на режираше *Пасквелија* според драматизацијата Георгиевски на сцената на Народниот театар во Куманово. Премиерата е на 12 октомври 1980 година. Оваа претстава има еден добар предзнак: таа е дел од процесот на трансформација на репертоарската политика на овој колектив, при што македонската драмска литература и проза добиваат доминантно место. Конечно, во изведбата учествуваат група млади актери, штотуку дипломирани на Факултетот за драмски уметности во Скопје, кои на Театарот во Куманово одамна му се потребни, а тие внесуваат нова свежина, нова димензија во овој колектив.

Програмското ливче за претставата го упатува гледачот дека „животот што се тркала во Чинговата *Пасквелија* е живот што ги урнал старите рамки, но на кој и овие новите му се тесни и несоодветни, тоа е живот кој еднаш исфрлен од лежиштето, не може одново да го најде својот вообичаен тек и кој мошне бргу ги прераснува сите облици во коишто го сместуваат”.

Текстот и претставата говорат за ситуациите во некои наши села „на југот на Македонија, покрај езерата”, веднаш по војната, низ судирот меѓу примитивноста на таа средина и принципите на Револуцијата. Низ тие судири стануваат видливи интимните односи и страстите на личностите во контекстот на општествениве услови. Чинговата *Пасквелија* е имагинарна, изсонувана област некаде на југот на Македонија, покрај езерата, но исто толку вистинска, постојана област во која некои села, веројатно, би можеле да се препознаат. И сè друго е на границата меѓу големите легенди на детството и на минатите векови и меѓу настани коишто по некои одеди во оваа проза, а исто така и во драматизацијата на Љубиша Георгиевски, сè уште можат да се распознаат и идентификуваат. Од сцената во режијата на Димитар Станкоски, овие состојби одекнуваат низ благородната форма на хуморот. Добиваат димензија на пресметано каламбурно сведоштво кое тежнее кон препознатливи состојби, што не мора и да се точни. Ова е оттаму што на мигови во претставата има и претерување во исмејувањето на тие состојби. Заради ова и пред гледачот се презентира различниот приод на авторот Чинго и на режисерот Станкоски. Но, добро е што разликите ги има, зашто тие укажуваат на посебноста на двајцата автори.

Кај Чинго сè е во препознатливи корени, со интелектуална чувствителност и огорченост до болка, двосмислено и често недофатливо до крај. Во режијата на Станкоски *Пасквелија* – земјата македонска, станува мрачна до црно. Од друга страна, бидејќи тоа го сугерираат и авторот Чинго и драматизацијата на Георгиевски, Станкоски се определил за колективна работа. Во тој процес актерот, како поединец, речиси го губи својот сценски примат. Дејствието се згуснува и станува целина во која се сите реализатори на претставата низ која се преплетува текстот: „секој си игра со нас како сака”... „разбуди се *Пасквелија*”.

Потегот на овој Театар да ја вработи најновата дипломирана актерска класа на Факултетот за драмски уметности, во овој прв проект го оправдува своето значење и е вистински погодок. Младите актери внесоа свежина во ансамблот.

Непрепознатлив е постојниот ансамбл, во кој веќе се чувствуваше и исцрпеност и едноличност. Свежината и сложеноста на актерите во претставата е и поради фактот што во неа е и гостинот Благој Чоревски, кој сугерира спонтано и сигурно темпо, во кое има силна нијансираност на ликот што го толкува – Климо Раштаков. Потоа, поради тоа што истото темпо го прифаќаат младите Јовица Михајловски, Драгиша Димитриевски, Вера Каевик, Душица Стојанова и Кица Ивковска, а овие тоа го пренесуваат и на актерите од веќе стариот ансамбл. Сè заедно е убава верижна преобразба во која сè е подредено едно на друго, во која колективноста ја оправдува својата намена. Ова особено (за „стариот” дел на ансамблот) се однесува за играта на Љупка Варциска. Во другите улоги настапија Живко Пешевски, Душко Ѓорѓиевски, Ѓорѓи Андов, Анастас Миса.

Академскиот сликар Владимир Георгиевски сè почесто на македонските театарски сцени се јавува како автор на сценографијата и костимографијата. Тој тоа и сега го прави во еден убав спој, низ кој овие две компоненти нераскинливо се дополнуваат. Опременувајќи ја сцената со едноставен дрвен реквизит и посипувајќи ја со слама, тој го нагласува судирот. И костимографските решенија се во тој дух: со изворноста на костимите се потенцира автентичноста на настанот. Во целата изведба на оваа *Пасквелија* свој тон за целосно заокружување ѝ дава и музиката на Групата „Леб и сол”.

Режисерот Љубиша Георгиевски е двојно врзан за опусот на Живко Чинго: ја направи драматизацијата на *Пасквелија*, според расказите за *Пасквелија* и *Нова Пасквелија*, ја постави на сцени во Македонија, а во 1994 година ја режираше својата драматизација на македонска театарска сцена. Премиерата на таа *Пасквелија* е на 23 септември 1994 година во Народниот театар „Војдан Чернодрински” во Прилеп. За оваа претстава Георгиевски е потписник и на сценографијата, костимите се на Мери Георгиевска-Јовановска, а музиката е на Христо Бојациев. Ликовите ги играат актерите: Најдо Тодески е Тацко Настејчин, Марјан Чакмакоски е Климе Раштаков, Блаже Алексоски го игра Аргиле Костаденоски, Билјана Беличанец е Евдокија, Трајче Ивановски е Блаже Зенго, Андон Јованоски е Фром, Кети Дончевска-Илиќ е Мороска Костоска а Ристо Гоговски го игра Кирил Пумпалоски (двајцата се гости во ансамблот), Благоја Ивчески е поп Антим, Димитар Вандески е Вецале, Цветанка Чавлеска е Киша Ѓорческа, Цане Настоски го игра Спиро Донеv, Лидија Ивановска е Сабакоска, Петар Димоски е Стражар, Александра Ѓорѓиоска е Агапија, Лилјана Батлеска и Иванка Ѓорѓиеска се прва и втора жена.

*Пасквелија* се подготвува во време на вжештена политичка атмосфера: во тек е предизборна кампања за нов парламентарен состав. Во трката главно се оние што се на власт СДСМ и оние што очекуваат да ја преземат власта – ВМРО ДПМНЕ. Секој е со своите симпатизери и коалициони партнери. Кампањите ги водат секој за себе!!! Во тоа и такво време, на програмското ливче на Народниот театар „Војдан Чернодрински” кон *Пасквелија* е запишано дека е праизведба, што не е точно, освен ако се мисли дека е прва изведба на македонска сцена! Авторот на

драматизацијата и режисер на претставава, Љубиша Георгиевски, на ова програмско ливче пишува: *Пасквелија* е драма за злоупотребата на власта: за предавството на утопијата.

Самата претстава, иако е работена сега, од сцената до гледачот доаѓа низ миризба на стара, изветвена работа. Како фотографија истргната од стар семеен или личен албум за кој никој со години не се грижел. Во неа главно сè е поставено на свое место, функционира, но враќа во некое минато време. Веројатно затоа што нејзиниот автор – сега само режисерот Георгиевски, не оди понатаму од она што некогаш сакал да го каже низ сценската презентација на Чинговите раскази. Последната сцена од претставата, допишана од режисерот Георгиевски, е мало и незабележливо покритие со кое би се оправдала неговата нова режија на *Пасквелија*.

Чинговите раскази за Пасквелија, земја што така тој ја именува, а се идентификува со неговиот роден крај, трагаат по автентичната човекова природа. Времето на нивното случување е по Втората светска војна, во првите повоени години во Македонија и тогашна Југославија. Тоа е време на брзи социјални промени, драматични пресврти, време на слободата која се искажува низ страдања, глад, болести, пожари, смрт... Среди тоа време жителите на Чинговата “Пасквелија”, учејќи ги буквите на аналфабетските курсеви, во името на Сталин, мајката Русија или светата револуција, ја живеат својата слобода. Автентичните ликови од прозата на Чинго, напишани со автентични карактери и судбини, остануваат такви и во драматизацијата на Георгиевски. Па дури и во режијата на претставата. Меѓутоа, почетокот на претставата потоа и нејзиниот тек, нè води до оној момент на пресврт, на оправдување на нејзината сегашна изведба. До оној очекуван миг: дека следува некоја нова *Пасквелија*, некој друг човек од Пасквел или од каде било, чии настани и време би ги виделе низ форма на нова актуелност и низ која ќе се види она што режисерот го запишал: *Пасквелија* е драма на злоупотребата на власта: за предавството на утопијата. Крајот на претставата се очекува и пречекува со прашање: зошто и кому сега му е потребна ваквата *Пасквелија* која, додека се прикажува, испушта од себе и миризба на старо, на бајато. Ансамблот – актерите со кои Љубиша Георгиевски ја гради претставата – е на рамниште на зададената режисерска стара (веќе видена) *Пасквелија*. Тие, заедно со режисерот, влегуваат во претставата како во стари, удобни чевли, но кои отскокнуваат од останатата гардероба, или, пак, не одговараат за временската сезона. Како да обуваш стари удобни чизми среди лето!

Кон крајот на 1996 година режисерот Љубиша Георгиевски одново е во сложувалката на Живко Чинго со драматизацијата *Лазаревото писмо* што ја прави според истоимената проза. Претставата ја подготвува на сцената на Народниот театар во Куманово, а премиерата е на 18 јануари 1997 година. Потписник на драматизацијата е и Томислав Спасовки, во неколку мандати и директор или в.д. директор на Театарот во Куманово. Георгиевски ја прави и сценографијата за *Лазаревото писмо*, костимите се на Мери Георгиевска-Јовановска, а изборот на музика е на Љубиша Јовановски. Во претставата се дваесет ликови кои ги играат

актери и статисти: Горан Илиќ, Роберт Вељановски, Јордан Витанов, Љубица Гојковиќ, Вера Ристовска, Жаклина Стефковска, Кети Дончевска-Илиќ, Илија Струмениковски, Живко Пешевски, Љупчо Хаџи-Стојанов, Драгиша Димитриевски, Давид Шоиќ, Мартин Србиновски, Сашо Нацев, Симона Тоскиќ, Ане Темелковски, Ивица Ѓорѓиевски, Бобан Милановски, Горан Јовановски, Дарко Цартовски.

Љубиша Георгиевски во повеќе свои наназад подготвени претстави, практикува на програмското ливче „своерачно“ и со ракописни букви да запише неко кусо „мото“. Го има и кон *Пасквелија* и, по којзнае кој пат, ја најавува својата пресметка, веќе како свој синдром. Кон *Лазаревото писмо* пишува:

„Ова е уште една, не знам која по ред, пресметка со македонскиот синдром на самоуништување!“

Тој синдром на самоуништувањето, во Чинговата проза *Лазаревото писмо*, е сместен во човекот, во живеачката, во македонскиот простор во шеесетите години од дваесеттиот век. Тоа е човекот во времето кое на сите ни е повеќе или помалку познато. Настанот околу кој е дејствието, е писмото што Лазар ѝ го испраќа на својата сопруга, во кое ѝ најавува време на немаштија, голема скапотија, време на недоверба. Таквата содржина предизвикува силна реакција и се бара виновникот што, всушност, и не е важно. Важно е да се проговори за предавства, за неверства, за немаштија, за време во кое брат на брата не верува. Време на луѓе - глупци и глупци - луѓе кои пустошат сè и сешто. Ваквата прозна структура на Чинго во *Лазаревото писмо* (и не само во него), јасно е дека е тешка за драматизација и за сценска афирмација. Но, не е ни важно кој, како и зошто се определил за сценско оживување на овој прозен текст на Чинго. Важно е што претставата, иако ги носи елементите на времето во кое е лоцирана, а тие важат и тоа колку и за денес, од сцената повеќе се носталгија за едно време кон кое денес секој има свој однос.

Темата или синдромот за националното самоуништување врз кое инсистира режисерот Георгиевски, како состојба од вчера но и од денес, на сцената е измешана со нагласеност за македонските црнила (има и директно „позајмени“ реквизити и сцени од *Црнила* што, според текстот на Чашуле, на истата сцена ги постави, исто така, Георгиевски), а целиот проект додека трае, потсетува на нешто веќе видено. Микрофони, велосипеди, црвени столици, тегли со туршија, растурени машини за пишување, црна јамболија, студ и снег, опустошено поле, глупци - па еден дури и во рацете на актерот-гостин Роберт Вељановски, новороденчиња што се раѓаат за в туѓина и новороденчиња кои завршуваат, според Георгиевски, во металниот контејнер за ѓубре. Сè во сè, една мрачна и тешка атмосфера во која чкрипат тркалата на велосипедите, во која сè оди во небо, а останува тркалото кое постојано го врти истиот круг: време на немаштија и предавства, време на национално самоуништување.

Во тоа морничаво и студено време, кое е еден од лајтмотивите на режијата, затеченоста на гледачот е и ваква и онаква. Оној што за тоа знае помалку или повеќе се прашува зошто сега и ваква, оној што сега се среќава со тоа - зарем така и зошто. Особено што на сите, веројатно без исклучок, им се познати, да речеме,



песните „Не плачи мила мајко...“ или „Овде е младоста на Југославија“... И покрај сите прашалници што ги сервира или, настојува да ги предизвика претставата, барем низ сега создадените драмски ликови од оние прозните на Чинго, актерите умеат да ги изградат и да ги издржат докрај. Најсигурни во студенилото на сцената и прашалниците што се поставени од неа, се во полна мера создадените ликови на Роберт Вељановски, на Горан Илиќ, на Љубица Гојковиќ, на Драгиша Димитриевски, потоа Илија Струмениковски, Живко Пешевски, Кети Дончева-Илиќ, Жаклина Стефковска. Прегласна и непотребно наметлива игра форсираат Јордан Симонов и Вера Ристовска. Сите актери, иако во служба на режијата, сепак, ги има на сцената. Но, во суштина, сè е далеку од она што сака да го постигне режијата: претстава со апокалиптична визија. Од друга страна, масовноста - на сцената има многу повеќе народ зашто, нели, на народот му се заканува национално самоуништување, „а добар човек не е за никаде“, го држи вниманието на гледачот со променливо темпо: повторување, злодејност, но и наместа возбуда и студенило.

*Лазаревото писмо* и прозата на Живко Чинго уште еднаш се провокација за Бранко Ставрев.

ТОЈ – Живко Чинго и ТИЕ – режисерите и конкретно Бранко Ставрев, режисер кој не се двоји од својот автор Чинго, на сцената се повторно заедно во 2002 година. Во Театар Центар на репертоарот на Драмата на Македонскиот народен театар на 7 март е премиерата на *Писание*. Кон својата нова драматизација Ставрев ќе запише дека *Писание* е според прозата *Лазаревото писмо и писание* и според други раскази на Чинго. Збор е за иста проза во која мала е дозата земена од други раскази на Чинго, а истата е веќе драматизирана од Љубиша Георгиевски и изведувана. Сега е со нови елементи во структурата кои и не ѝ додаваат ништо ново. Само покажуваат залудност на работата во создавањето на театарска претстава која како структура, како содржина и како изведба е повеќе жалова отколку што би се очекувало: да го оправда новиот интерес/провокација на Ставрев за обожуваниот автор Живко Чинго. Некаква вистина има во сценографијата на претставата која е поголема градба со цел да се смести и да има тек забавеното дејствие на драматизацијата и на режијата. Нејзин автор е Валентин Светозарев, а костимите кои се во функција на илустрација на времето од некогаш се на Благој Мицевски.

Ликовите во *Писание* ги играат поголема група актери кои во најголем дел талкаат по сцената за, одвреме навреме, да се почувствуваат и корисни. Главниот лик го игра гостинот Мето Јовановски, а тоа е ликот на Арсе, Владимир Светиев е Ристо, Митко Костов е Сиспа, Трајче Ѓоргиев е Силјан, Александар Шехтански е Корун, Кирил Псалтиров го игра Љупче, Снежана Коневска-Руси е во ликот на Талаша, гостинот Салаетин Билал е Мустафа, Славица Ковачевиќ-Јовановска е Бебица, Звездана Ангеловска ја игра Марушка Лазареска, Кирил Андоновски е во ликот на Макино сндрувче, Стојна Костовска е Стојна Гелеска, Борис Чоревски е Јонче бриченото, Магдалена Ризова-Черних го игра ликот на Агатија Крстаноска, Васил Шишков е во ликот на Цветан Галески, Борис Шумоновски е Круме Угрински, а Перо Стратов е Пуста глава.

*Писание* тематски е во едно поодминато време, во петтата/шеста деценија од дваесеттиот век. Темата од прозата на Чинго се сместува и во денешново време: малиот човек во неволјите со секогаш арогантната власт, на која истиот мал човек секогаш ѝ е жртва. Таа постојана релација, тоа време од некогаш, сега и зошто да не и утре, е она за што пишува авторот Чинго, а го драматизира и режира Ставрев. Но, драматизацијата и режијата не досегаат до повисоко ниво. Сè е таму, некаде одамна. Дијалогот може е и од денес, но изведбата е таму – одамна. Ароганцијата на власта наспроти малиот човек треба да се суштината на претставата. Но, *Писание* на Ставрев е тешка, мрачна и долга претстава. Во неа има неколку актерски остварувања кои, се над неа. Тоа се ликовите на Мето Јовановски и на Владимир Светиев. И уште сцените во кои се Снежана Коневска-Руси и Салаетин Билал, Звездана Ангеловска и Магдалена Ризова-Черних, и по мерка на публиката која, доколку „избегала“ од претставата седејќи и натаму во салонот и во своето седиште, ја враќа Славица Ковачевиќ-Јовановска, со комично поставениот лик, па гледачот се смее. На претставата практично ѝ се „враќаш“ низ делови. На претставата, која во суштина има наративен тек, само свој тон ѝ даваат Мето Јовановски и музиката на Драган Даутовски, која со точност ги следи сите случувања и атмосферата во неа, а со тоа и ја одржува.

Арогантната власт и нејзината постојана жртва – малиот човек, низ секогаш истата спрега со разлика во нијансите, најанализирано и најсуштински ја отсликува Мето Јовановски во ликот на Арсе кој, на еден начин, е водител/носител на целото дејствие чија судбина, како и на другите од ова поднебје, е од “посебен вид”. Арсе е ликот што го носи товарот на приказната, а Јовановски го игра со точно изграден став, со точен збор или реплика, со гест или 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. На таквата игра на Јовановски, но со поедноставена линија за контакт со партнерот или повеќе гледачот, Владимир Светиев го игра ликот на Ристо. Внесувајќи се себеси во приказната која длаби по душата на народот, или повеќе во народецот кој власта најчесто го множи со нула, Светиев ликот го игра низ дијапазон на надворешни емоции што, пак, кај Јовановски е длабоко во внатрешноста на ликот и во прозата на Чинго. Во темнината на сцената и просторот, под товарот на темата и преобемниот текст, особено тежат масовните сцени. Развлеченото дејствие забрзува и во сцените со Снежана Коневска-Руси како Талаша и Салаетин Билал како Мустафа. Тие му даваат поинаков тек на дејствието што, од друга страна, на претставата ѝ носи доза на динамика и ја сместува во некои актуелни, сегашни случувања во земјава – на релацијата за имплементација на Рамковниот договор за мир...

Дотука, тоа е она што е содржина на театарската сложувалка на ТОЈ – авторот Живко Чинго и ТИЕ – режисерот Бранко Ставрев кој е автор и на драматизации на прозата на Чинго. Карактеристика на режиите на претставите на Ставрев по текстови на Чинго е дека тој го следи текстот, без разлика дали станува збор за драма или за драматизација. Искужува огромна доза на доверба кон авторовиот збор, кон ликовите и кон времето од кое тие доаѓаат. Тоа се, во принцип, долго

работени претстави во кои актерите се некаде во втор план. Од друга страна, тоа се и статични претстави со епската наративност која публиката, главно, не ја прифаќа со поголема доза на внимание. Практично, тие и немаат поголем помин кај публиката. На актерите им останува да го паметат процесот на создавањето на претставата и работата со режисерот, при што тие се вложувале себеси, малку од тоа добиле и уште помалку и дале на публиката.

Имам секогаш и едно прашање – за себе, по одгледувањето на претставите на Ставрев според прозата на Чинго: да не е исклучителниот интерес/вознес на Ставрев кон прозата на Чинго, ќе го имаше ли Чинго на театарската сцена (се разбира и со драматизациите на Ставрев) и каков ќе е режисерскиот опус на Ставрев да не беше прозата на Чинго?!

## *Русомир Богдановски*

### Длабење во ритуалот и во етно традицијата

ТОЈ – драмскиот автор Русомир Богдановски (роден на 11 октомври 1948 година во Ниш) во ракописот на својата драма и нејзината структура, како карактеристика на својот драмски ракопис за тема главно ја избира фолклорната драматика која е составен дел од македонските народни обреди и обичаи.

Голем дел од драмскиот опус на Богдановски е во етно традицијата.

Македонското народно творештво, главно, за него е инспирација од која се раѓа темата. Преку неа потоа се создава интересен театарски сенс за пишување драми, а потоа и создавање на претстави кои во својата основа ја имаат приказната, песната, обичајот, митот... Неговите комедии, фарси или трагикомедии, засмејуваат и забавуваат, но идејата е преку нив, преку јунаците од некогаш или некаде по примерот од тука, или од другаде, на пример на ликот на Молиеровиот Скапен или на Помет од Марин Држиќ, да создаде свој/наш јунак, а сценскиот настан врз драмскиот текст да посочи на кризата во современиот живот, да се најде патот до љубовта и пријателството. Овие, во најширок поглед, најзатурени и најзагубени, најдевалвирани или најбарани елементи во човековиот живот, се негови теми. Ги испишува и систематизира во своите драми на свој начин – поврзувајќи ги со оние од некогаш опеани, раскажани или запишани, како народните песни, приказни, обичаи, митови...

Оттука, едни негови драми се комедии на кои слатко се смееме, а други низ минатото нè закопуваат во сегашноста која иако е горчлива, барем од театарската сцена нè засмејува, развеселува. Ги користи и еротските народни приказни и песни, а темите ги црпи и од разни народни празнувања и верувања, како што се Василица и Прочка. Целта на темата е речиси иста: ликови кои заедно создаваат интересно сценско шаренило, весели ситуации низ кои, сепак, веруваме дека на сите ни треба и љубов и пријателство. Во драмите користи и дијалекти и архаични, заборавени имиња, а некои од неговите ликови носат имиња на цвеќиња. Меѓутоа, не за да ни покаже колку се убави или мирисливи, или да се радуваме на убавината и на нивниот опоен мирис. Напротив, се работи за друга вистина: дека не е цвеќе сè што мириса.

Русомир Богдановски и по образование е драматург. Ги заврши студиите по драматургија на Факултетот за драмски уметности во Белград (1972), а таму и магистрира (1997) токму на тема од балканската етно-традиција и фолклорната драматика во македонските обреди и обичаи. Едно време е драматург во Македонската телевизија – од дипломирањето па до 1988 година, од кога е

професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје на кој прво предава филмско и ТВ сценарио, а од 1999 година - драматургија.

Во драмскиот ракопис на Русомир Богдановски се:

*На заборавениот остров* – 1968;  
*Фарса за храбриот Науме* – 1969;  
*Панургиј* – 1969;  
*Чудото на свети Ѓорѓи* – 1981;  
*Патентелија и Тантелина* – 1983;  
*Ништо без Трифолио* – 1986;  
*Вечерва Фалстаф* – 1993;  
*Ноќ спроти свети Василиј* – 1996.

Овие драми, комедии, фарси на ТОЈ – драмскиот автор Русомир Богдановски на македонската театарска сцена, на институционалната или на алтернативната, се изведуваат со различно темпо на интерес на ТИЕ – режисерите, кои ги поставуваат/претвораат во живи претстави. Некои имаат „чекано“, а некои изведбата ја имале веднаш. Тоа се комедии со своја структура и стил, без разлика кој колку во нив ќе најде убавина или празнини, според својот поглед кон нив. Токму според структурата на градењето на драмите, низ идејата да развеселуваат а да бидат во битот на народот, во неговата традиција, во обичаите или во митот, за Русомир Богдановски се констатира дека неговиот драмски ракопис е единствен и како поглед назад и како поглед напред во македонската драматургија.

Дека е без претходник и, засега, без наследник!

Иако повеќемина режисери се фатиле на јадицата на текстот на Богдановски, неговите драми со конкретен театарски концепт и истражена и надградена драмска форма, најсуштински ги чита и поставува режисерот Слободан Унковски. Театарската сложувалка ТОЈ – Русомир Богдановски и ТИЕ – режисерите се создава низ поставените драми/претстави на Слободан Унковски кои се три и се, чинам, најзначајни за драматургијата на Богдановски – *Чудото на свети Ѓорѓи*, *Ништо без Трифолио* и *Патентелија и Тантелина*. Тоа се три комедии кои како театарски жанр, заедно, се единствени во режисерскиот ракопис на Унковски. Тој е познат како „сериозен“ режисер, а во претставите по текстовите на Богдановски е во нов простор и за себе и за сите што се во истата претстава. Во сложувалката на Богдановски се и текстовите што ги поставува режисерот Коле Ангеловски - *Панургиј* и *Ништо без Трифолио*, режисерот Љубиша Георгиевски ја работи праизведбата на *Вечерва Фалстаф*, а режисерот Димитар Станкоски го поставува *Чудото на свети Ѓорѓи*.

Триесет и петгодишниот јубилеј од постоењето на Драмскиот театар во Скопје – на 19 април 1981 година, е одбележан со праизведбата на драмскиот текст на Русомир Богдановски – *Чудото на свети Ѓорѓи* во режија на Слободан Унковски. Сценограф на претставата е Владимир Георгиевски, костимите се на Ѓорѓи Здравев, изборот на музиката е на Михаил Бошковски.

Претставата се покажа како добар потег на Драмски во ориентацијата за негување на домашната драматургија и на посебниот однос кон институцијата праизведба. Факт е дека Богдановски има среќа што режисер е Слободан Унковски, кој празнините на текстот ги покрива низ својот поглед, со другите соработници и со грижливо избраната актерска екипа. Во ликовите во *Чудото на свети Ѓорѓи* на Богдановски и на Унковски се актерите: Ацо Ѓорчев како Царот, Лилјана Георгиевска е Царицата, Гоце Тодоровски го игра помалиот брат, Мајда Тушар е Невестата, ликот на Иван Петрушевски е именуван како Народот, Ацо Дуковски е постариот брат, Петар Темелковски е архангел Михаил, Мими Таневска е царската ќерка, а Димитар Зози е свети Ѓорѓи.

Режисерот и во/низ оваа претстава супериорно ја наметнува и остварува моќта за работа со секој актер, колку во колективната толку и во индивидуалната подготовка на ликот, а потоа и во целата претстава.

Русомир Богдановски драмското дејствие во *Чудото на свети Ѓорѓи* го гради врз народните легенди и песни за свети Ѓорѓија. Народните песни и легенди за селанецот Ѓорѓија, во контекст на комедијата имаат јасна цел и намена. Во драмата на Богдановски тие добиваат нова конотација, при што авторот значително ги занемарува стојалиштата од кои почнува и создава нови, свои ликови и настани. Уништувањето на царското семејство низ меѓусебните убиства со цел да се преземе престолот, е само рамка во која авторот ја сместува својата „фантастична трагикомедија“. Неговиот свети Ѓорѓи е симбол на изгубеноста, на манипулациите. Откако го изгубил својот идентитет, свети Ѓорѓи одново го бара, за да ја покаже минливоста на оние што се на власт и сличноста на сето она што се случува за да се дојде до власт.

Јунаците на трагикомедијата постојано се на границата меѓу смешното и страшното. Но, онака како што се создадени, тие се исти во едно: без секој од нив се може. Таков е и нивниот меѓусебен дијалог. Токму дијалогот, доколку секој од актерската екипа не му даде свој сок и свежина, во низа реплики може да отпадне, без да се почувствува. Втора желба на авторот е на текстот да му се даде свое толкување во контекст на денешна димензија. И колку тоа и да го има во целината на делото, сепак, во деталите се губи. Затоа, пак, режијата на Слободан Унковски е ефектна, доколку се одбегне чувството дека во сценските знаци режисерот се повторува во однос на некои свои други режии. Врз текст кој дејствието главно го создава низ контури, тој како разигран спортист, со богат регистар на изразна моќ и смисла за прецизно режисерско градење, претставата ја води како гротеска. Иако авторот немал доволно смелост за попрецизно кажување на деталот и на идејата, и на места го одвел текстот во ќор-сокак и во вербална самодоволност, режисерот во својот приод, со прецизноста со која е граден секој лик од претставата, не дозволува таа да се распадне. Напротив, потхранета од почетните идеи на авторот тој ја задржува докрај, над сè како продукт на својата работа со актерите и на цврстиот концепт сè да се изрази низ играта на речиси воедначениот актерски ансамбл.

Во најголем дел, во текот на целото сценско дејствие, актерите ги одигруваат ликовите со чувство за свежина, со прецизност и доработеност. Таква е играта на Гоце Тодоровски, Иван Петрушевски, Ацо Ѓорчев, Мајда Тушар, Лилјана Георгиевска, Ацо Дуковски и Ѓокица Лукаревски. Во мали нијанси, со делумни падови се карактеризира играта на Димитар Зози и Мими Таневска. Петар Темелковски и во оваа претстава остварува лик низ она што го „гради“ за себе – рамна линија на говорење на текстот, монотонија, па затоа и забелешката - како да е дојден од друга претстава.

Генерално компактната актерска игра, во која речиси секој со прецизност ја прифаќа и ја почитува режисерската концепција, колку од една страна е прецизна и ангажирана, толку ги разголува недостатоците на текстот, од друга страна. Токму оваа инверзија, со разните сценски ефекти, заедно со полната, чиста и ефектна сценографија на Владимир Георгиевски, па преку успешните костимографски решенија на Ѓорѓи Здравев во јарка палета од бои, до народната песна и рекламата на неизбежната „Кока-Кола“ (чија реклама, ете, од самопослугите, улиците, домовите и од радиото и телевизијата се пресели и на театарската сцена), се и елементи за парадоксноста на *Чудото на свети Ѓорѓи*.

Сценски тоа расточување, таа желба на авторот да се актуелизираат ликовите и да се дислоцираат во нашето совремие, да алудираат на појави за кои се говори е празна желба, па дури и јалово тропане на нечии врати. Оттука и чувството дека претставата носи една непремостлива противречност: врз текст која бара (самиот за себе) да биде доработен од почетната идеја до крајот, во гледачот предизвикува невидлива драма. Во текот на целата претстава, затоа што е затекнат и збунет, тој, колку и да сака, не може да го следи докрај дејствието. Затоа и е принуден да ја прима во фрагменти: спонтано или низ смеа, иронично или со чудење.

Во 1986 година ТОЈ – Русомир Богдановски и ТИЕ – режисерот Слободан Унковски, театарската сложувалка ја пополнија со две драми и две претстави. Прво, во јули, во рамките на фестивалската драмска програма на Охридското лето '86 во Охрид е праизведбата на *Ништо без Трифолио*. Во септември одново беа заедно: на сцената на Народниот театар во Битола со претставата *Патентелија и Тантелина*.

Предворјето на катедралната црква Света Софија во Охрид на двете фестивалски вечери, 17-ти и 19-ти јули, е простор на кој многубројната публика на драмската програма на Охридското лето ја следи комедијата *Ништо без Трифолио*, праизведба на текстот на Русомир Богдановски, во режија на Слободан Унковски. Претставата е во продукција на ансамблот на Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје. Користејќи го амбиентот на Предворјето, без сценографски реквизити (само една завеса), режисерот Слободан Унковски овој текст на Русомир Богдановски го гради со единствена цел: да биде лесна и забавна комедија, низ која гледачот растоварен од секојдневието, ќе следи необврзно театар, ќе се смее и забавува додека трае претставата и ќе им верува на нејзините јунаци. Во

претставата се актерите Душко Костовски како Кантарион, старец, Анче Џамбазова е Лавандула, жена на Кантарион, Мими Таневска е Петунија, ќерка на Кантарион, Синоличка Трпкова е Мелиса, ќерка на Кантарион, Кирил Ристоски е Трифолио, пријател на дело, Петар Арсовски е Милес Глориосус Розмаринус, Кирил Андоновски е Хибискус, старец, Ѓорѓи Јолевски го игра Линдус, а Александар Чамински е Адонис, и двајцата синови на Хибискус, Катина Иванова ја игра Камелија, вонбрачна ќерка на Кантарион. Костимите се на Ѓорѓи Здравев, крајно редуцираната сценографија е на Милица Ејдус, а изборот на музиката е на Михаил Бошковски.

Во комедијата *Ништо без Трифолио*, која во поднасловот е означена како „комедија во грчко-римски стил”, Русомир Богдановски на јунаците им дава имиња на цвеќиња. Колку тоа цвеќето ветува убавина и веднаш асоцира на боја, свежина и мирис, толку е појасна идејата на авторот, за онаа за која и сите други сме свесни - дека не е цвеќе сè што мириса... Текстот е создаден по методот да покажува радост и убавина, она без што не се може, но и да докаже дека секој си го носи својот крст. Да ги покаже реите, смрдежите, боцките на оние кои без нив се никој и ништо. Драмата е градена со модерен поетски артизам кој режијата го дооткрива низ сите негови/нивни заеднички сегменти: низ театарот и неговата претстава да се видат и убавините на животот но и отровите што во него ги внесуваат оние што се на власт. А, секоја власт е привремена/менлива.

Режијата на Унковски и комедијата на Богдановски, се надоврзуваат една на друга. Сè е како заедничко сценарио во кое се градат настаните и сцените. Низ јунаците со имиња на цвеќињата – Кантарион, Лавандула, Петунија, Мелиса, Трифолио, Рузмарин, Камелија, Хибискус... и низ нивните случки, го раскажува дејствието во кое речиси сè е подредено на љубовта, на љубовните случки, на пријателството, но и посочува на некои аспекти на нашиот современ живот – карактери на оние што се на власт –, а власта е привремена и, додека трае, носителите на власта ги покажуваат своите грди лица, карактери, немоќ за која сакаат другите да мислат дека е нивна моќ...

Текстот е структурирана слика на потребата од љубов и пријателство, на кои секогаш пречка им се интригите и немоќта на самопрогласените моќници. Драматургијата е чиста и сосема консеквентно конструирана, јасна и многу логична. Тече лесно и авторот нема никаков проблем во однос на драмското дејствие. Ликовите се драматуршки чисти и не би требало на ниту еден од актерите кои ги играат нив да им претставуваат каков било проблем, зашто тие, во драмска смисла, даваат можност за разни варијанти на актерска игра. Сепак, дел од актерите на оваа изведба, се покажа, нема докрај да дојдат до нив, онака како што се зададени од авторот и поставени во режијата на Унковски.

Сè се случува во Лихнида, се споменуваат Скупи, Хераклеа, Астибо, некогашни имиња на Охрид, Скопје, Штип. Љубовните јадови на јунаците, иако на почетокот се низ воздишки, на крајот во стилот на комиката со која е создаден текстот и врз која е поставен режисерскиот концепт, завршуваат среќно - секој ја добива својата



љубов, се разбира, со помош на пријателот без кој не се може, Трифолио. Тој ги разбира сите нив, сите нивни љубовни маки и секому, без тој да знае, му ја решава „болката“. Се знае, без пријателството на Трифолио, ништо не се може. Ваквите ситуации режисерот Унковски ги решава на едноставен, лесен и по малку каламбурен начин, во што значаен дел за разиграното шаренило на претставата имаат и костимите на Ѓорѓи Здравев, работени по кројот на оној од античкото и римското време, но во денес модерни бои – тиркизната, розовата, метално сината, сивата, портокаловата... Меѓутоа, колку Унковски и да инсистира на лесна и разиграна игра, за дел од актерскиот ансамбл таквата игра е помалку или повеќе несовладлива. Има ликови кои се преигруваат и ликови кои се добро замислени, но погрешно се играат: низ напор и со чудно темпо кое го сопира текот на дејствието. За некои од нив речиси непремостлив камен на кој се сопнуваат, се миговите кога преминуваат од една во друга ситуација. Особено кога треба да го прикажат двојниот живот на јунаците – оној што го живеат од една страна, и оној што го кријат или сакаат да го одживеат, на друга страна. Токму во тоа е и суштината на нивното сценско постоење.

Со осцилации во играта, односно донесувањето на ликовите, се следат интерпретациите на Душко Костовски, Анче Џамбазова, Кирил Ристоски, Мими Таневска, Драги Крстевски, Петар Арсовски, Катина Иванова, Александар Чамински и студентите на ФДУ во Скопје, Синоличка Трпкова и Ѓорѓи Јолевски. Но, како и од секоја комедија, и од *Ништо без Трифолио* (која актерите ја играа под отворено небо, пред прекубројна публика и врева вон сите страни на заградениот простор), треба да се очекува дека со префрлањето на сцената на Театар Центар на Драмата на МНТ во Скопје, ќе биде поинаку. Со секоја нова изведба играта на ансамблот да е сè посложна и повдахновено разиграна и продлабочена, со што нејзината цел да не забавува и да не насмее, ќе се постигнува и надградува.

Третата средба меѓу ТОЈ – Русомир Богдановски во театарската сложувалка и ТИЕ – режисерите, со режисерот Слободан Унковски е текстот/претставата *Патентелија и Тантелина*. Практично во истата 1986 година, по неполни два месеца, тие се повторно заедно. На сцената на Народниот театар во Битола, Унковски ја постави праизведбата на „безобразната комедија“ – *Патентелија и Тантелина*. Премиерата е на 5 септември. Сценографијата е на Марина Штембергер, костимите на Цветанка Јовановска, а изборот на музиката на Ѓоко Ѓеорѓиев. Ликовите од драмата во претставата ги играат актерите: Борис Чоревски е Патентелија, а Соња Михајловска е Тантелина, Петар Мирчевски е Зерзевул, Мајда Тушар (како гостинка) ја игра Мајката, Владимир Талески е Таткото, Илко Стефановски е Попот, Сашо Огненовски го игра Тимион вампирот, Сузана Киранциска е Цона вампирката, Слободан Степановски е Рогатиот, Радојка Димеска е Бабиштето, Сребре Ѓаковски е Стариштето, Јулијана Стефановска ја игра Жената шутка, Кире Сотировски е во ликот на Салчу касапот, Душко Јовановиќ е Ставре банкарот, Владо Јовановски е Спасе инкасаторот, Тони Алексиевски е Димитраки трговецот, во претставата се појавува и Елена Моше.

Драмското писмо на Русомир Богдановски повторно е длабоко во македонското народно творештво, во приказната, во песната, во обичајот... во животот тука, некогаш и сега.

Во *Патентелија и Тантелина* Р. Богдановски главно од народното творештво ги зема еротските народни приказни и песни. Имињата на ликовите или нивните прекари кои им служат како идентификација и точно го отсликуваат нивниот карактер и нивното место во комедијата се, исто така, од некогашниот незаборав во ризницата на народните имиња. Текстот и претставата, покрај насловот *Патентелија и Тантелина*, имаат поднаслов – „безобразна комедија”. Значи, во стартот предизвикува внимание кое, подоцна откако ќе се прочита или види како претстава, ги дели помалиот број читатели и многу, многу повеќе гледачи на оние кои еротиката ја примаат како нормален составен дел на животот, и на оние кои бегаат од својата еротика, и уште повеќе од нејзина јавност. Дури има и трети кои очекуваат да видат и многу повеќе во процесот на театарско оживување на еротските приказни. А кај народот има многу верзии, многу теми, многу песни и приказни, ритуали и обреди на тема еротика.

На режисерот Слободан Унковски сосема му е јасно што носи текстот, што тој сака од него, како тоа актерите да го одиграат и изговорот на сцената, особено кога станува збор за „срамотни работи”.

Предизвикот е силен и бара сигурност во постапката.

И постапката и предизвикот ја постигнуваат целта, иако ја подвојуваат публиката, особено онаа која мисли дека „се претерало”. Но, тоа не е точно. Режијата на Унковски има точен сенс: како и до каде да се оди токму во „безобразното”, или точно кажано, она со што се живее и за кое се молчи, иако еротиката е и дел од интимата. Но, во народната приказна и песна таа е по мерка на народот кој ја создал. Таква е и претставата. Таа нема претензии да биде театар од поголем или посложен формат, туку театар, или сценска игра која, оживувајќи го народното творештво, има за цел да забави и насмее. Унковски во режисерската постапка е докрај јасен. Тој го следи текстот на Богдановски кој од одбраните еротски народни приказни и песни гради драматургија која има свој тек и свое дејствие. Сè е подредено на доживувањето од приказните со јазик којшто произлегува од нив самите. На еден таков текст и не му е потребна режисерска надградба, освен создавање атмосфера во која актерите ќе се чувствуваат растоварено, а потоа таквото чувство ќе го пренесат и до гледачот.

Во стилот, или во служба на еротиката, се и сценографијата и објектите на Марина Штембергер и костимите на Цветанка Јовановска: шаренолики, велики и разиграни, големи гради, задници... Меѓутоа, во сето тоа доминира јазикот низ кој се говори, јазикот на еротиката, на гениталните органи, на спојувањето и љубењето на жената и мажот. И колку тоа актерите добро го имаат совладано – да говорат без стеги, толку на дел од публиката токму ова ѝ пречи. Јазикот на јунаците на Богдановски не пречи. Она што во помала или поголема доза го нема во

претставата е вториот збор од нејзиниот поднаслов – „безобразна комедија”. На сметка на точноста на „безобразна”, помалку ја има „комедијата”. Оттука, на претставата ѝ недостига поголем простор таа да биде комедија, да опушта, да засмева. Таа привлекува, забавува, но и не успева да извлече поголема смеа или опуштеност, односно ист степен на концентрираност додека се следи. Она што ќе се види, да речеме, во првиот половина час на претставата, продолжува или се повторува до нејзиниот крај. Можеби решението е во тоа таа да се скрати, со што, секако, ќе добие целината.

Од друга страна, актерите поаѓајќи од фактот дека работат со режисер кој знае да работи со нив до најскриениот детаљ во ликот и во целата претстава, а тоа значи тој да не „се гледа” зашто сцената е на актерот, во *Патентелија и Тантелина* го впиваат во себе она што го наложува концептот на Слободан Унковски. Затоа и постигнуваат игра која е во континуитет лесна, разиграна, ослободена од стегата дека говорат, на пример, неприменен говор или изрази кои во животот ги говорат, слушаат, применуваат, употребуваат...

Една друга комедија на Русомир Богдановски, со наслов *Панургиј* или *Прекрасни преправачи*, за сценска изведба почна да се подготвува кон крајот на 1979 година, за праизведбата да ја има во февруари 1980 година во Драмскиот театар во Скопје. На релацијата ТОЈ – драмски автор – Русомир Богдановски и ТИЕ – режисерите, е Коле Ангеловски. Режисерот е актер, но веќе го пројави својот афинитет за режија на комедијата која во идните години и децении станува негов главен интерес и на сцените на професионалните театри во Македонија, и со алтернативните театарски групи. По три години, во март 1983 година, *Панургиј* го подготвуваше и играше Театарската група „Модро окце”. Претставата, чија премиера на 12 март се одигра во неформалниот простор на диско-клубот „Мусандра” во Скопје, потоа во кафеаната „Деес” и по други разни неформални простори, нема режисер, еден од актерите игра и во праизведбата на *Панургиј* во Драмски театар, а тоа е Иван Петрушевски, а во оваа изведба на комедијата настапува и авторот Русомир Богдановски.

Театарската група „Модро окце” е формирана во 1982 година, а прва продукција и е, исто така, комедија на Русомир Богдановски, неговиот прв официјален драмски текст *На забравениот остров*. Станува збор за две тотално различни средини на изведби на *Панургиј* – комедија на Богдановски која во драматуршкиот процес на создавање има низа неотпорности, недоречености, а идејата и пораката се мошне едностранчиви.

Богдановски текстот го создава/пишува по мотивите на *Гаргантуа и Пантагруел* од Франсоа Рабле. Дејствието го сместува среде животот во една патувачка театарска група која се обидува да најде одговор на прашањето дали мажот треба да се жени и каква е неговата сатисфакција од женидбата. Се следат и горчините и тагата на актерот во патувачкиот театар, тој прекрасен преправач кој играјќи туѓи животи и својот живот го живее како „имитација на животот”.

Праизведбата на *Панургиј*, или со вториот наслов на комедијата *Прекрасни преправачи*, во Драмскиот театар на 5 февруари 1980 година, режисерот Коле Ангеловски ја смести на Малата сцена на Театарот. Сценографијата и костимите се на Владимир Георгиевски, а композитор на музиката е Димитар Масевски. Ликовите во претставата ги играат: режисерот Коле Ангеловски е Бахус, Иван Петрушевски е Лапало, Владимир Ангеловски и Младен Крстевски, како гостин, во алтернација го играат Пантагруел, Марин Бабиќ и Ацо Дуковски, исто така, во алтернација го играат ликот на Чурликало, а во изведбата танцуваат и потпевнуваат Викторија Анѓушева, Гордана Божиновска и Љупка Георгиевска.

Режисерското, како и актерското проседе на Коле Ангеловски носат во себе една специфика која, речиси без исклучок, на почетокот и додека не помина во извежбан манир (сите негови постановки на комедии да наликуваат една на друга), резултира во ведар и шармантен театар. Неговите убедувања, заложби, цели и љубовта кон таквото сценско видување се примаат со симпатии, пред сè поради динамиката што тој ја внесува во речиси секој свој проект, како и можноста да се задржи и ангажира вниманието на гледачот. За негување на ваквиот стил Ангеловски се определува најчесто за текстови кои овозможуваат претставата да биде повеќе игларија. И уште нешто: води строга грижа за актерскиот ансамбл. Всушност, од проект во проект тој соработува со екипа која длабоко е во театарот (!) за кој тој се определил.

Богдановски ги пишува *Прекрасни преправачи* или *Панургиј* како игларија која не му овозможува на режисерот, па и од типот на Ангеловски, да создаде подинамична и покомпактна комедија пред сè поради ограничените драматуршки вредности на текстот. Меѓутоа, во текстот има и места/сцени кои на моменти успеваат да ја предизвикаат публиката на реакција и размисла, иако главно и текстот и приказната делуваат распарчено. Не помага многу ни режисерската обработка во насока да се направи обид да се постигне покомпактна поврзаност и след на настаните кои ќе ги поврзуваат песната и играта/танцот на актерите. Не помага ни речиси спојувањето на актерите со публиката во просторот. Прво: текстот тоа не го овозможува. Второ: поради ограничениот простор на Малата сцена на која се прикажува претставата. Трето: Ангеловски се преценил, па се зафатил да биде режисер, еден вид водител на дејството и да ги свира на пијано музичките сонгови. Последниве три забелешки видливо го оптоваруваат Ангеловски и тој, покрај сите напори, покажува замор и растргнатост меѓу сопствените и заедничките обврски во претставата.

Ангеловски е сигурен во едно: во водењето на актерската екипа, во која секој има свое место и игра во контекстот на идејата: Гоце Тодоровски, Иван Петрушевски, Владимир Ангеловски, Марин Бабиќ, Ацо Дуковски и Младен Крстевски и покрај нагласениот хумор, убедливо ја одигруваат горчината и тагата на актерот во патувачкиот театар. Во таквите сцени нивната игра многу повеќе допира до гледачот, отколку во оние во кои се смета на комичната страна во делото. Целата претстава по малку губи и поради тоа што е сместена на Малата сцена која има стеснети и несоодветни димензии за ваков зафат. И покрај тоа, Владимир

Георгиевски, кој е автор и на сценографијата и на костимографијата, просторот го користи рационално, а костимот кој е во духот на ренесансата ја доловува атмосферата на времето што „прекрасните преправачи” го играат. Музиката е на Димитар Масевски, а во претставата се и членовите на музичката група „Андромеда”.

Автори на *Панургиј* на групата „Модро окце” се сите нејзини учесници. ТОЈ – авторот на текстот Русомир Богдановски во својата театарска сложувалка и ТИЕ – режисерите, во овој проект нема режисер. Тој и актерите Благоја Чоревски, Гоце Тодоровски, Иван Петрушевски, Ѓорѓи Колозов и Силвија Јовановска, создаваат претстава која лесно се игра на кој било простор, каде било и кога сакаат. Интензивно ја играат во 1983 година. Нивната изведба на *Панургиј* е лежерна, со желба да допре и до случајниот гледач, до оној што во мигот на изведбата се затекнал во тој простор, среде кафеански маси и публика со чашка в рака. Создаваат блиска комуникација со публиката. Но, каков театар?!

Нивната претстава е создадена за да биде лесна комедија со елементи на фарса, но за вон театарска употреба. Додека се следи, онака како што е градена, може да предизвика и најразлично чувство: од тотално прифаќање до степен на залудност. Како што милувате! Ако сте приврзаник на лесен, комуникативен стил на игра, како театар (што не е тоа) а тие го именуваат како „театар на лице место”, *Панургиј* ќе ја следите во еден здив, а ако не, тогаш и не настојувајте да ја видите, заобиколете ја кафеаната во која некои актери нудат некој свој театар!

ТОЈ – Русомир Богдановски уште еднаш, во друга своја комедија *Нок спроти свети Василиј* истражува во етно-традицијата, во еротските приказни и песни, во празнувањето на, кај народот популарните и почитувани празници – Василица и Прочка. Комедијата има континуитет, има драматика, во неа сè има свој ред во авторовото истражување на фолклорното, во македонските обреди и обичаи. *Нок спроти свети Василиј* првата изведба на сцената на Народниот театар во Куманово ја има на 20 февруари 1998 година. Режисер е Димитар Станкоски, а целата претстава е и резултат на еден веќе меѓу себе поврзан тим: драмскиот автор Русомир Богдановски, кореографот Рисима Рисимкин, сценографот Валентин Светозарев, костимографот Благој Мицевски и композиторот Венко Серафимов (зад нив е кореодрмата *Свадба*). Во ликовите се актерите кои имаат сенс за комедија: гостинот Благоја Чоревски го игра ликот на Царот, Љубица Гојковиќ е Царицата, Жаклина Стефковска ја игра Цветанка, Горан Илиќ е Цветко, Драгиша Димитриевски е Готвачот, Љупчо Хаци-Стојанов го игра Легачот, Живко Пешевски е Докторот, Илија Струмениковски го игра Попот, а Горан Јовановски ликот на свети Василиј.

За *Нок спроти свети Василиј* Русомир Богдановски ќе запише: „... Оваа комедија е од народот и за народот. Смешно е страшна, страшно е смешна. Со неа се истеруваат зли духови и секакви поганини. Составена е од она што се заборава, а не смее да се заборави! Во старото е новото и во новото е старото. Ова е “театар” за

кој нашите стари се мачеле, се преправале, живееле! Чувај нè Боже од народ без театар и од театар без народ!...”

Ова е и најточната дефиниција на сè она што е драмски интерес на Русомир Богдановски во создавањето на неговите комедии, и конкретно на *Ноќ спроти свети Василиј*.

Комедијата е токму за публиката, за народот и, се разбира, од народот. Текстот на Богдановски и режијата на Станкоски се насочени кон откривањето на народните обичаи по конкретни поводи празници, од кои народот, свесно или несвесно, од нив си прави свој театар. Во стилизираниот амбиент, во дизајнот на претставата кој е вчера во денес и денес во вчера, без разлика дали се работи за сценографијата на Светозарев или за костимите на Мицевски, комичното е колку смешно, толку и забавно. Можните содржински еротски ситуации, стиховите со еротска содржина или преданијата за обичаите, исто така, со еротска содржина, во комедијата на Богдановски, но и од сцената, ги одбегнуваат замките да се западне во некаква можна варијанта на вулгарност. Напротив, одбран е процес на стилизирана игра, во која сè е и гледливо и допадливо. Забавно и со дозирано количество на актерска чувствителност: да не се претера, да не се забегва во нешто што ќе биде комично на „прва топка”. Во целиот тој тимски ангажман во оформувањето на комедијата на сцената, се и музиката на Венко Серафимов и кореографијата на Рисима Рисимкин.

Јасно е дека Серафимов музиката ја создал по текстовите на песните, меѓутоа можноста да доминира фолклорниот звук ја надоградува и практично произведува етно стилизиран рок. Врз таквата музика Рисима Рисимкин, заедно со сите реализатори/учесници во проектот, одбира движења кои се, пред сè, во манирот на стилизираниот менует. Практично, се добива „слика” на пародија на атмосфера, на пример, на дворот на Луј XIV. Така претставата добива свој надограден манир со кој се одбегнува и единствената замка во која можела да западне: публиката да се смее на „лесната” содржина на песните за кои народот би рекол дека се „мрсни”. Вака сè е забавно, комично и со однегуван сценски манир.

Има две претстави во кои Русомир Богдановски е само драматург, но во кои неговиот драматуршки модел открива нов врв на неговата драмска форма. Во нив нема збор, има преттекст и сценарио за перформанс или станува збор за кореодрама.

Првата е *Туку така под облака*, а втората е *Свадба*.

*Туку така под облака* е проект на Културниот центар „Мала станица” во Скопје, со кој раководи Слободан Унковски. Има и мешовит карактер во однос на обезбедените пари, па едно време се подготвува и во градот Орхус, Данска, и таму ја има изведбата на 11 ноември 1994 година. Премиерата на претставата во Скопје е во изнајмениот простор – на сцената на Драмскиот театар (десет изведби), на 10 декември 1994 година. Драматург на претставата е Русомир Богдановски, а режисери се Александар Поповски и Дарко Митревски. Во проектот се актерите

Звездана Ангеловска, Искра Ветерова, Зорица Црношија, Владимир Јачев, Владо Јовановски, Тони Михајловски и Лабина Митевска, која по некое време ја напушта екипата.

Проектот е еден од меѓниците на македонскиот театар. Во него е собрана огромна енергија на млади луѓе кои создадоа континуирана драмска приказна без зборови. Го носи и предзнакот на најтеатарски проект во поновата македонска продукција и најпостмодернистички драматуршки зафат чиј автор е Русомир Богдановски. За преттекст го има сценариото со чудесниот наслов кој, практично, кажува сè – *Туку така под облака*, позајмен од една народна песна од собраните творби на Марко Цепенков. Почетокот е во една (потоа и во други) фамилијарна фотографија од албумите на нашите баби и прабаби од почетокот на 20 век: пожолтена црно-бела фотографија на чија средина е ковчег со починат член од фамилијата. Околу ковчегот, клекнати или застанати простум, се членовите на фамилијата кои низ фотографскиот апарат го овековечуваат простувањето со покојникот. Околу сите нив се распослале конците од клопчињата на црвена и црна волница. Се плетат двата конца на животот и на смртта, на црвената и на црната боја. И ова фотографирање со покојникот е дел од македонскиот обичај, од традицијата, од обредот кој го спроведуваат живите во спомен на покојните. Значи, Русомир Богдановски е повторно во традицијата.

Заедно со другите од проектот, над сè режисерите Александар Поповски и Дарко Митревски, создадена е драмска приказна без зборови. Со многу поетика и стил на неговите создавачи: од под облакот да се допре до ѕвездите. Значи, проектот не се занимава со ништо конкретно, или со нешто што е. Тој само бара. И наоѓа сè низ драматуршкиот концепт на Богдановски, низ неговата поставеност во режијата и во играта на актерите кои само в глава ја имаат „приказната“, а сè натаму се изразува низ играта на телото, низ музиката ... Сè до летот кон небото, на чиј „пат“ е облакот. Или: ... град градила самовила, ни на небо ни на земја, туку така под облака...

Се раскажува приказната за нашиот идентитет низ магичниот свет на чувства и умења, на знаења и низ процес на истражување. Истражувачи во тој процес по себе, се сите нејзини автори/реализатори кои и онака се млади и се во потрага по себе. Се сонува некој дамнешен сон како дел од тоа што е нивно денес, се пребарува по емоциите. Во неа има многу романтика, многу од нивните/наши соништа, од соништата на нашите баби и дедовци, од предците на нашите предци. Како промашена заедничка верба во дамнешен заеднички сон. Како претставата за глорифицирање на Македонија во нив/нас. Низ овој единствен модел во македонската драматургија за поимање на идентитетот низ движењето на телото, што заедно со актерите го создаваат Богдановски, Поповски и Митревски, е спроведен и еден друг процес. Врз магиската сила на народните обичаи, проектот се дооформува низ митот и низ рокенрол-музиката на групата „Наргиле“.

Дали генерацијата која трага по себе, е на вистинскиот пат да се најде себеси?!

Вториот проект во кој Русомир Богдановски е, исто така, само драматург, значи има само сценарио низ кое без зборови и само во етно-традицијата ќе се бара идентитетот на патот „да не се истребиме”, е *Свадба* или *Маски и слики*. Режијата и кореографијата се на Рисима Рисимкин, сценографијата е на Валентин Светозарев, костимите се на Благој Мицевски, а музиката е избор од хит песни на Горан Бреговиќ. *Свадба* е продукција на Културниот центар „Интерарт” од Скопје. Проектот е кореодрама и во него се само балетски танцовачи: Олга Боев, Олег Мануковски, Наташа Николова, Катерина Кипровска, Тамара Атанасова и Киро Павлов. Проектот се подготвува тука, завршните проби се во Лајпциг, Германија, има две премиерни изведби - на 16 и 17 октомври 1997 година на сцената на Театарот „Лофт Бајерхаус” во рамките на манифестацијата „Македонска инвазија” на Фестивалот МАНОВЕР 97. Подоцна, премиерата ја има и во Скопје, во Македонскиот народен театар.

Русомир Богдановски во *Свадба* повторно истражува во ритуалот: во обичаите кои се вкоренети во нашиот народ при подготовките на свадбата и на денот кога таа се одржува. Но, не како веселба, туку како процес кој ќе ги покаже нашите лица и нашите маски денес. Ритуалот на свадбата го користи за да дојде до распадат, омразата, насилството, неверството... До распадат на духот на општеството како целина, наспроти новата „вредност” – перверзната љубов како симбол/сведоштво за меѓучовечките односи кои се само голи тела што ја покажуваат борбата на половите и ги демаскираат перфидните карактери низ нивната грешност и предавништво. И уште повеќе: празнината, осаменоста, насилството, омразата и војната како неизбежност на таквите општествени констелации.

Ритуалот се претвора во хаос говори за нас. Како процес кој трае и во кој драматуршките зафати и драмските текстови на ТОЈ – Русомир Богдановски истражуваат, се создаваат и траат на театарската сцена низ она што тој го создава на темелите на традицијата и во драматиката на македонските етно-обреди, обичаи, приказни, песни, митови и легенди...

Во сложувалката на ТОЈ – Русомир Богдановски и ТИЕ – режисерите, најзначаен простор зазема Слободан Унковски. Збор е за комедии кои ги сакаат и режисерот и актерите и публиката. Во комедиите на Богдановски режисерот Унковски изнаоѓа (наоѓа) свој вентил за поинаков театар.

Сериозниот Унковски во режиите на трите комедии на Богдановски, работи со речиси сосема други актери од оние со кои, инаку, ги прави своите „сериозни” претстави, а ги „покрива” на свој начин, и преку актерската игра, драматуршките празнините на некои од овие текстови. Создава претстави кои се јасни во својата намена: да не насмеат, да не забавуваат, да почувствуваме дека актерот на сцената е сам во својот разигран лик во атмосфера на театар кој е на страната на животот кој се гледа и прима од публиката низ неговата лесна/смешна/вистинска страна. Со посебно задоволство тој од актерите бара да се сигурни во веселата страна на животот, да се во еротиката, во односот на љубовта меѓу жената и мажот во кој никој не се срами и не ги крие своите полови органи, големите гради или големите



задници... Тоа е сосема поинаков Слободан Унковски, инспириран и без стеги од животот кој се прелева од комедиите на Русомир Богдановски.

## Благоја Ристески

### Акцент на убавиот збор

Во театарската сложувалка ГОЈ и ТИЕ, македонскиот драмски автор низ режиите на македонските режисери и на македонската театарска сцена, авторот Благоја Ристески (роден на 5 март 1949, Прилеп), кој самиот и сите ние околу него, освен во официјалните обраќања го именуваме како Платнар, има свое место чии карактеристики во неговата елементарна содржина се колку возбудливи толку и противречни. Обелоденетиот драмски опус и не му е толку обемен. Станува збор за седум драми од кои една е со два лика, а една е изведена како монодрама.

Благоја Ристески-Платнар во театарот стартува со скандал/скандали, кои се нижат со и по изведбата на негова драма *Спиро Црне*. Од друга страна, сè она што е драмски ракопис на Ристески и кој има свое место во македонското театарско милје, е во режија на Владимир Милчин. Драмата *Спиро Црне* на Ристески, трета по ред а прва што е изведена во театарска куќа (Народниот театар во Прилеп), е од 1989 година. Таа е и прва што го открива авторовото драмско писмо. Покрај фактот дека таа во тој период на Театарот во Прилеп е оценета како „нова пролет“ на тој ансамбл, покрај петте награди што истата година ги доби на МТФ „Војдан Чернодрински“, ѝ се случи првиот скандал токму околу наградите. Но, подоцна и уште еден, и поголем, кога три организации од Прилеп го осудија текстот „кој си поигрува со светлите традиции на историските личности“, и побараа претставата да биде симната од репертоарот на Прилепскиот театар...

Скандалот/скандалите не влијае на неговото драмско творештво, но ете, се случуваа во 1989 година. До 1995 година му се изведени уште три драми: *Арсениј*, *Летни Силјане* и *Лепа Ангелина* и, како и *Спиро Црне*, и овие се во режија на Владимир Милчин. Во 1998 година Платнарот реши сам да ја режира својата драма *Венко*. Кажува дека се каприцирал сам да си режира текст, затоа што режисерот текстовите и суштинските работи во нив му ги заебал!!! По *Венко*, Ристески се нема пројавено со нов текст.

Драмскиот опус на Ристески главно се идентификува, оценува и се класифицира, во две насоки. Првата е во однос на темите што ги обработува во своите драми. Тие се без исклучок од македонското милје, од македонската историја но и политика, а во драмската приказна вградува и митови, легенди, обичаи. Втората важна компонента од драмите на Ристески е во јазичниот исказ кој, исто, главно се изразува низ две битни стојалишта. Збор е за авторовото внимание, откривање, применување и истражување во богатото милје на македонскиот говорен јазик. Тој користи зборови или изрази врз кои паднал правот на заборавот, ги чисти, ги вградува во своите драми. Подоцна, од сцената тоа јазично богатство блика во својот нов сјај, убавина, точна примена, восхит кон таа заборавена реч и се раѓа

желба да се запаметат и употребат тие заборавени богатства на македонскиот јазик. Има уште еден елемент во драмскиот ракопис на Благоја Ристески. Тие наши, како што обично се именуваат „архаични“ зборови, тој ги користи и низ стихувана форма во драмскиот текст.

Овој драмски автор на македонската театарска сцена се идентификува исклучително низ режиите на Владимир Милчин, и исклучително низ поимот праизведба. Без разлика дали станува збор за текст кој ја има праизведбата на сцената на Народниот театар во Прилеп, на сцената на Народниот театар во Битола, или на сцената на Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје, потписник на режијата е Владимир Милчин, во реализацијата на проектот е речиси истиот сценограф е Крсте С. Цидров, па дури и главните ликови ги играат исти актери, најчесто Кирил Ристески, но и уште неколкумина кои, исто така, се дел од театарската сложувалка на Благоја Ристески.

Во ова откривање на деталите од сложувалката стои и фактите дека по праизведбите во режија на Владимир Милчин, тие уште чекаат на ново сценско читање. Или, нив (по праизведбите) не ги поставил друг режисер во рамките на македонската театарска сцена. Значи, релацијата ТОЈ и ТИЕ, низ драмското писмо на Благоја Ристески ја следам, гледам и составувам низ режиите на Владимир Милчин.

Има уште еден дел од сложувалката на ТОЈ – Благоја Ристески. Во 1998 година ТОЈ се најде низ самиот себе. На релацијата драмски автор – режисер, во самостојниот проект *Венко* (личност од македонската историја, збор е за Венко Марковски), од двете страни е Благоја Ристески: и како драмски автор и како режисер на претставата. И овој текст досега не е режиран од друг режисер. Во драмската биографија на Платнарот е и податокот дека неговите драми се „преведени и изведени“ на англиски, чешки, полски, руски, француски, романски, српски, словачки, турски и на бугарски јазик.

Благоја Ристески низ својот светоглед/став тврди:  
... Императив е нешто да се стори, за да се преживее...

Драми на Благоја Ристески се:  
*Дилириум тременс* – 1980;  
*Carcinoma matae* – 1982;  
*Спиро Црне* – 1989;  
*Арсениј* – 1993;  
*Летни Силјане* – 1994;  
*Ибро Јаране* – 1994;  
*Лепа Ангелина* – 1995;  
*Венко* – 1998.

За првиот свој драмски текст *Дилириум тременс* авторот само знае дека е изведен во Сплит, и толку. Вториот *Carcinoma matae*, како сопствен проект го изведе

актерката Катина Иванова, во Салонот 19,19 на Културно-информативниот центар во Скопје во 1982 година. И помага еден режисер... Тој работата ја сведува на помош на актерката, и не се потпишува под режијата. Подоцна актерката Иванова повторно му се враќа на својот проект, но сега тој има и потпис на режисер – Стојан Стојаноски.

Други двајца актери, Благоја Спиркоски од Народниот театар „Војдан Чернодрински” во Прилеп, со гостинот актерот Миралем Зубчевиќ (тогаш како бегалец од завојуваното Сараево, Босна и Херцеговина), заедно со режисерот Коле Ангеловски, го создаваат проектот *Ибро Јаране*. Тој е во рамките на репертоарот на Народниот театар „Војдан Чернодрински” во сезоната 1993/94, но двајцата актери со него гостуваат и на други сцени и простори, главно како со свој приватен проект. Тоа е драмска приказна инспирирана од војната, од времето кога човекот бега од сè што е негово во друг простор. Ибро е бегалецот, тој е Јаранот, Пријателот.

Драмскиот ракопис на Благоја Ристески, неговите четири драми низ кои се чита/согледува неговиот драмски дискурс – и во однос на јазикот и во однос на темата, се *Спиро Црне*, *Арсениј*, *Летни Силјане* и *Лена Ангелина*, сите поставени на македонската сцена од режисерот Владимир Милчин. Сите како праизведби!

Речиси секогаш кога сум следела нов текст на Платнарот поставен на сцена, ми доаѓало на ум и прашањето: дали и кога по истиот текст друг режисер ќе посака да направи нова претстава!? Зашто само низ различните изведби се откриваат многуслојните драмски нивоа на еден текст. Доколку тој нив ги поседуваа. А драмите на Платнарот, барем досега, единствено функционираат низ театарската сложувала ТОЈ – Благоја Ристески и ТИЕ – само низ едината на Владимир Милчин.

Четири драми на Ристески режисерот Милчин ги постави на три сцени: две - *Спиро Црне* и *Арсениј* на сцената на Театарот во Прилеп, една во Театарот во Битола – *Летни Силјане* и една на сцената на Драмата на МНТ во Скопје – *Лена Ангелина*.

Екипата на *Спиро Црне*, чија праизведба на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински” во Прилеп е на 6 мај 1989 година, ја сочинуваат: Крсте С. Цидров е автор на сценографското решение, костимите се на Елена Дончева, музиката е на Златко Ориѓански и Мирослав Спасов, а во изведбата се актерите: Кирил Ристески кој го игра Спиро Црне, Тихомир Стојановски е Ѓорѓија Лажот, Илија Милчин го игра Петре Лажот, Трајче Иваноски е Тодор, Лилјана Батлеска е Тодора, Блаже Алексоски е Стојан, Благоја Ивчески го игра Кметот, Лилјана Ракиџиева е Евдокија, Сузана Киранџиска ја игра Благуна, Виолета Лазароска е Донка, Марјан Чакмакоски е Качак Сулејман, Димитар Вандески е Гајдарот, Најде Тодески е Заптијата и Андон Јованоски е Комитата.

Претставата/праизведбата е дел од програмата на 24-тите Театарски игри „Војдан Чернодрински” што таа година во Прилеп се одржуваа во периодот од 6 до 16 мај, *Спиро Црне* на 6-ти мај ја има праизведбата, но и го отвора Фестивалот: тоа е прва претстава во конкуренција за наградите „Војдан Чернодрински” за 1989 година.

Новата претстава на Прилепскиот театар *Спиро Црне* практично покажа дека нема лош театарски ансамбл, туку само лоша репертоарска политика и неуметничка ангажираност на оние што се во или раководат со театарот. Со години овој Театар само живурка, низ прифатеното сознание дека со и во него тешко може да се направи добра претстава. Се разбира, сè до *Спиро Црне* подготвена во годината кога Театарот ја одбележува и 40-годишнината од постоењето. Праизведбата покажа дека виталноста на ансамблот и уметничкиот резултат зависат од факторите идеја, ангажман и меѓусебна доверба.

Низ овој драмски текст на кој една од карактеристиките му е логичниот и течен дијалог, Благоја Ристески се отвора како драмски автор. За режисерот Владимир Милчин е повод за нова претстава врз неизведен драмски текст, но и за негова драмска/театарска надградба. Ваквиот однос на Милчин наоѓа силна поддршка и меѓу ансамблот за кој првото гостување на Милчин во него, заедно со четворицата актери-гости е и провокација и надеж дека од уметничката криза може да го извлече само поинаквиот однос кон работата.

Една епизода од македонското минато, односно мотивот за војводата од Прилепско – Спиро Црне (мошне често присутен во народните приказни и песни, а користен и во други драмски дела) за Ристески е призма низ која минатото се прекршува низ сегашноста, или обратно – сегашноста низ минатото. Текстот, од друга страна, трага по вистината. Трага по животот, по свеста, по судбинската должност на човекот: колку е можно нештата да се изменат во услови кога затајува разумот, недостига смелост, кога човекот е без човечко во себе, кога карактерот е без карактер. Спиро Црне, Петре Лажот, неговиот син - младиот јунак Горѓија Лажот, качакот Сулејман, Тодор, Стојан, Крсте или кој било друг јунак од драмскиот текст на Благоја Ристески, се ликови од нашата историја, од минатото, но кои доволно говорат и за сегашноста. Во него нема ниту лажна сентименталност кон минатото, ниту, пак, величање на историјата. Авторот го следи настанот/настаните низ магичност која на преден план става проблеми и примери од нашата историја кон кои и денес, сакале или не, освен што се однесуваме критички, мора да мислиме и низ призмата на можноста тие да се демитологизираат.

Режисерот Милчин во својата концепција – минатото да биде само појдовна точка за нашата сегашност и иднина, создава претстава-есеј, која низ сите свои елементи е наполно цврста. И уште нешто: во целиот настан внесува доза на нова магичност, го одбегнува можниот романтизам и го подведува под сомневање, односно сценски ги обелоденува можните илузии кон минатото. Во точната и повеќеслојно асоцијативна сценографска рамка на Крсте С. Цидров, која сценски е лесно адаптабилна, и мошне илустративните костими од тоа време на Елена Дончева, Милчин воведува свој однос и кон актерите, толкувачи на ликовите. Иако

носечките ликови ги толкуваат актерите/гости Кирил Ристески (Спиро Црне), Илија Милчин (Петре Лажот), Тихомир Стојановски (Ѓорѓија Лажот) и Сузана Киранциска (Благуна), тие во цврстата режисерска концепција на Милчин се силна провокација и поттик за ансамблот на Народниот театар во Прилеп да ги ангажира сите свои творечки сили кон иста цел: претставата да биде цврста целина на сите нејзини учесници. На таквата длабоко промислена и презентирана игра на гостите, се надоврзува и инспиративната игра на Трајче Иваноски, Димитар Вандески, Марјан Чакмакоски, Блаже Алексоски, Благоја Ивчески, Лилјана Батлеска, Лилјана Ракичиева, Виолета Лазароска, Петар Димоски, Најдо Тодески и Андон Јованоски.

И сè заедно, *Спиро Црне* во својата комплетност е проект во кој Народниот театар во Прилеп, секако, го гледа својот излез од уметничката криза, зашто тоа со оваа претстава и го потврдува. Тоа е претставата што е прикажана на првиот фестивалски ден на 24-тите Театарски игри (подоцна Македонски театарски фестивал) на 6 мај 1989 година. Да повторам: *Спиро Црне* е во конкуренција за наградите.

Првиот скандал:

Жирито на 24-тите Театарски игри, во состав Благоја Иванов, претседател, Кирил Темков, Васе Манчев, Љупчо Печијарески и Димитар Станкоски, членови, на 16 мај (на пладне), ги соопшти добитниците на наградите. На претставата *Спиро Црне* ѝ додели пет награди: за текст, за режија, за сценографија, за музика и на актерот Кирил Ристески за ликот на Спиро Црне. Незадоволни од фактот што не ја добија наградата за претстава во целина, а ги добија останатите пет во сите фестивалски категории, наградените ги одбија наградите, и не се согласија да бидат манипулирани: не прифаќајќи „игра секому по малку“, низ логиката сите да се задоволни. Вечерта на 16 мај кога на сцената се врачуваа наградите, од наградените од *Спиро Црне* наградата ја прими Благоја Ристески само својата – за најдобар драмски текст.

Незадоволни се и наградените и ненаградените.

Режисерот Владимир Милчин, утредента, на 17 мај, реагираше:

„...Секој театарски чин подразбира и суд на јавноста. Тоа се однесува и на претставите и на нивното вреднување, вклучително и вреднувањето на театарските фестивали. Секоја претстава подразбира еден неопходен праг на кохерентност и доследност, но кохерентноста и доследноста се неопходни и при вреднувањето на претставите, без оглед дали се работи за стручната критика или за оценувачките комисии на фестивалите. Жирито на тукушто завршените Театарски игри ја заврши својата работа на начин кој, поради недоследноста и компромисите, преставува културен скандал. Со своите одлуки оштети барем две претстави – *Кавкаски круг со креда* на Турската драма при Театарот на народностите во Скопје и *Спиро Црне* од Народниот театар во Прилеп. Го почитувам и ценам ансамблот на Турската драма и верувам (не сум ја гледал) дека направил добра претстава. Не можам да разберам зошто комисијата која едногласно ги донела одлуките,

пропуштила наградата за најдобра претстава да ја поткрепи со адекватен распоред на наградите. Од друга страна, ако на претставата *Спиро Црне* ѝ се додели наградата за режија, за сценографија, за музика и една актерска награда, а тие награди и се дадат на претстава според нов домашен текст, кој истото жири го наградува, а ја прескокнува таа претстава како целина – тогаш очевидно нешто не е во ред со одлуките на жирито кое, чувствувајќи ја сопствената недоследност, побарало измени во Правилникот за награди ден пред дефинитивното одлучување.

Не сакајќи да учествувам во ваквата „претстава“, прексиноќа не ја примив наградата за режија. Желбата да не ги повредам чувствата на другите наградени, не ми дозволи да ја одбијам наградата, но чувствувам обврска на овој начин да го образложам моето одбивање да примам награда што фрла сенка на мојот ангажман во Народниот театар во Прилеп и ангажманот на ансамблот на *Спиро Црне*. Можеби и ова ќе биде мал придонес во иднина без вчудоневиденост или засраменост да ги примаме одлуките на комисиите кои се едногласни во својата недоследност.”

Вториот скандал.

Во обидот/предлогот претставата да биде симната на репертоарот на Театар. Таа приказна почнува уште со излегувањето на списанието Стремеж број 3 од 1987 година (главен уредник на списанието е исто Б. Ристески) во кој се објавени три нови драмски текста меѓу кои и *Спиро Црне* (постојат и други текстови за Спиро Црне). По тој текст Владимир Милчин и ја подготви претставата на сцената во Прилеп. По премиерата (како, впрочем, и за сите други претстави во официјалната конкуренција), на разговорот на тркалезната маса, претпаднето на 7 мај, претставата е оценета, меѓу другото, како „нова пролет на Прилепскиот театар, зашто со текстот и со актерската игра е остварено ново и зрело дело и вистински театарски настан”.

На разговорот за претставата на ТИ „Војдан Чернодрински“ светнаа и првите искри на идната полемика. Благоја Алексоски, актер од претставата и Василе Димоски, професорот по литература, го изразија своето несогласување со користењето на Спиро Црне (историска личност од Прилепско) „при демитологизацијата на светлите ликови и светлото минато”. По неколку дена, несогласувањето на В. Димоски, како „главен актер” на полемиката, резултираше со јавниот ставот на три друштва од Прилеп – Друштвото за наука и уметност, Друштвото на историчарите и Друштвото за македонски јазик и литература – „претставата *Спиро Црне* да се симне од репертоарот”. Друштвата го оценија текстот на Ристески како „антимакедонски и штетен за македонската историја и народ”.

За Спиро Црне најзначаен извор на податоци има кај Марко Цепенков. Кон крајот на 19 век тој ја има забележано песната испеана за Спиро, а по повод нејзиното објавување има направено белешки за историските настани врзани за Спиро Црне, Ѓорѓија Лажот, Качак Сулејман и за други личности што учествувале во тие настани. Во 1903 година Цепенков ја објавува драмата *Црне војвода*. Оваа драма е значајна како прва наша драма печатена во тој период во која и авторовиот текст и

ремарките се на македонски јазик. Во неа Спиро Црне со помош на другарот Ѓорѓија Лажот го убива зулумќарот Качак Сулејман. Во оваа драма на Цепенков веќе постојат моменти различни од оние што за личностите и настаните можат да се најдат во запишаните народни песни и во сеќавањата на нивните современици. Во *Спиро Црне* на Ристески рамката на случувањата е речиси иста, освен што Ѓорѓија Лажот останува јунак, а Спиро Црне е мажиште што пие и игра комар, дури и оружјето мора да го продаде за долгови. Се нафаќа да учествува во обидот за убиство на Качак Сулејман, дури откако за тоа ќе добие пари. На крајот на драмата Качак Сулејман иако ранет, со измама успева да го убие јунакот Ѓорѓија Лажот, а Спиро Црне се дистанцира од сето тоа.

Во полемиката на страниците на „Вечер“, Василе Димоски изјави дека *Спиро Црне* е штетен текст за македонската историја и за народот и оти претставата треба да се симне од репертоарот. Истото го поддржаа и трите друштва на заедничка седница.

Владимир Милчин, врати:

„... Тие се бранат од себеси, а не од Спиро Црне. Фанатичната омраза и изсилените реакции ја потврдуваат актуелноста на претставата. Нивниот бес е доказ дека трагичната иронија на текстот на Благоја Ристески од сцената проговорила доволно сугестивно и силно за да ги погоди чистотниците, дежурните чувари уплашени од компликуваната стварност која ги потсетува дека е неопходна поголема смелост доколку сакаат да бидат нешто повеќе од падари во Прилепското поле...“

По четири години на истата сцена на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп режисерот Владимир Милчин повторно е со новиот текст на Благоја Ристески *Арсениј*. Праизведбата на текстот и премиерата на претставата се на 18 септември 1993 година. Најавениот авторско-режисерски тандем од 1989 година оди натаму. Сега веќе како потврден тандем, Благоја Ристески и Владимир Милчин, речиси со истата авторска и актерска екипа на *Арсениј* создаваат претстава со релевантен исказ. Зад сите нив е и опашката од двата скандала околу *Спиро Црне*.

Театарциите, почитувачите и проследувачите на театарот ја чекаат претставата, за која однапред се говори дека е нов театарски настан во Прилепскиот театар. Тоа и се случи: ансамблот на Народниот театар во Прилеп излезе пред публиката со претстава која низ своите сегменти е цврста, јасна и осмислено реализирана целина.

Во реализацијата на праизведбата на *Арсениј* одново е сценографот Крсте С. Џидров, костимограф сега е Благој Мицевски, а изборот на музиката е исто така на Владимир Милчин. Во ликовите од драмата се дванаесетмина актери, од кои двајца се пак гости во ансамблот, а се и од *Спиро Црне*: Кирил Ристески повторно го игра насловниот лик Арсениј, а Сузана Киранџиска ја игра Наталија. Во другите ликови се актерите од ансамблот меѓу кои повеќемина од нив играа и во *Спиро Црне*: Благоја Спиркоски го игра ликот на Порфириј, Трајче Иваноски е Климент,



Димитар Вандески го игра Антон, Најдо Годески ликот на Ромил, Лидија Иваноска ликот на Марија, Марјан Чакмакоски е Нестор, Благоја Ивчески е Мелентија, Цане Настоски е Захарија, Петар Димески е Христоволус, а Андон Јованоски го игра ликот на Мустафа.

Сите што се во претставата се еднакво нејзини реализатори/автори кои максимално се влезени во проектот, во она што сакаат да создадат од него, во она што го постигнуваат. Заедно се во искушенијата на времето во кое е сместен текстот и настаните кои се предмет на драмскиот интерес на Ристески: во македонско милје со личности од историјата на овој простор и народ.

Авторот Благоја Ристески во драмата истражува по настаните непосредно пред и за време на укинувањето на Охридската архиепископија во 1769 година, кога, со ферманот на султанот Мурат Трети, значи неканонски, таа е ставена под јурисдикција на Цариградската патријаршија. Меѓутоа, Ристески не го фокусира својот текст во историското време, туку се занимава со личностите и со искушенијата што влегуваат во контекстот на настаните.

Драмското дејствие е врзано за личноста на последниот охридски архиепископ Арсениј кој се врзува и за еден од најзначајните историски настани на македонската национална мапа: укинувањето на Охридската архиепископија, една од најстарите на Балканот, востановена уште во време на царот Јустинијан. Арсениј, за кого ќе кажат дека е душевен и колеблив но длабоко чесен човек, е опкружен со предавници кои не одбираат пат по кој ќе се искачат високо до власта, како ќе го земат во свои раце скиптарот, како еден на друг и секој секому ќе му стави јамка околу вратот. Ристески во драмскиот текст е испровоциран од оние кои водени од својата страст за титула и црковна моќ, всушност, се само извршители на туѓите страсти.

За авторот, Арсениј е распнат на две страни. Тој е соочен со парадоксалната и морничава страст по власт на оние што се околу него од една страна, и искреноста со која сака да се зачува Архиепископијата и притаената љубов кон младата калуѓерка Наталија која Мустафа паша ја бара како залог за огромната сума пари што Цариград ја бара за да не ја укине Охридската патријаршија, од друга страна. Арсениј е поразен и скршен: знае дека ништо не може да смени!

„На ситните души местото им е во калта” – е реплика со која завршува текстот на Ристески, а претставата на Милчин со констатацијата на Арсениј: „Пушти ги, нека си одат дребните во глибот”.

Ристески го пишува *Арсениј* во стихувана форма и со добар квантум на архаични зборови од ризницата на македонскиот говор. Зборовите се нижат во мисли кои од сцената се слушаат со задоволство. Поетската фактура е автентична и метафорично богата. Режијата на Владимир Милчин е во целосно откривање на текстот и негово безмалку и прецизно чувствување и кажување од страна на актерите. Во просторот на речиси аскетски празната и строга сценографија на Крсте С. Цидров, режијата

на Милчин го поедноставува митот за светите нешта (што и не е цел на текстот), и се вдлабочува во позицијата на индивидуата, наспроти општествените консеквенции. Оттука и режијата е студиска, логично изнијансирана и трезвено изведена слика, која овозможува претставата да се доживее како целина во која сè пулсира во името на идејата и на целта.

Ваквиот пристап е особено видлив во работата со актерите гости: извонредниот Арсениј на Кирил Ристески и ликот на Наталија на Сузана Киранциска. На таа вдлабочена и полна со верба разработка на драмскиот текст, на режијата во сценската изведба, во толкувањето на ликовите максимално од себе во работата врз текстот и со режисерот, се вградува и играта на актерите на Прилепскиот ансамбл: Трајче Иваноски, Лидија Иваноска, Димитар Вандески, Благоја Спиркоски, Петар Димоски, Најдо Тодески, Марјан Чакмакоски, Благоја Ивчески, Цане Настоски и Андон Јованоски. Стожер на сценската изведба е Арсениј на Кирил Ристески кој својот лик го создава низ и до најситен детаљ од себе во ликот и во неговата клучна позиција во претставата: низ говорот, движењата, чувствата. На таквата игра се надоврзува и Сузана Киранциска како младата Наталија и добро профилираниот лик на Климент од страна на Трајче Иваноски.

*Арсениј* на оваа авторска екипа е и претстава која во времето кога на македонските театарски сцени се случува своевидна трка по квантитет, со елементите кои таа ги изразува низ театарскиот квалитет, бележито покажува на која страна се релевантните театарски искази.

По неполна година театарската сложувалка на Благоја Ристески и Владимир Милчин повторно се пополнува. Платнар има нов текст *Летни Силјане*, Милчин е одново испровоциран од неговата драмска структура. Претставата се работи на сцената на Народниот театар во Битола и со него се одбележува 50-годишнината на Театарот. Праизведбата е точно на денот кога пред пет децении во штотуку ослободената Битола е одржана првата претстава – едночинката *Горе Магарески* од Владо Малески – на 14 ноември 1944 година, ден кој се смета и за почеток на работата на Народниот театар во Битола. Ден кога од првото професионално јадро на овој Театар преку следните пет децении, врз традицијата и многу премрежја, успеси и падови, многу шминка и пот, многу насмевки и солзи, е создаден овој Театар. На 14 ноември 1994 година, педесет години потоа, е праизведбата на *Летни Силјане*.

Претставата која е подготвена за златниот јубилеј на Народниот театар во Битола може да се толкува и како приказна за летот на овој Театар кон своето театарско небо. Таа го раскажува вечниот човек кој копнеж да полета, да се одлепи од земјата, да се вивне во височините... Ова на свој начин го покажуваат токму актерите кои се во него, а се од сите генерации на Театарот. Нивниот актерски копнеж кон највисоките дофати на својата професија го остваруваат во режијата на Владимир Милчин.

Како копнеж по крилја.

Актерите, или уште повеќе Театарот - славеник, во “Летни Силјане” се свои на своето. И во оваа режија на Милчин гостин е актерот Кирил Ристески, а во другите ликови се актерите на Театарот во Битола: Петар Горко го игра Силјан, Јосиф Јосифовски е Божин, Менка Бојациева е Божиница, Илко Стефановски е Смиле, Борис Чоревски го игра Аврам, Петар Мирчевски ликот на Крсте, Соња Ошавкова е Стојанка, Јулијана Стефанова е Румена, Ратка Захаријева е Донка, Елена Моше е Паца, Петар Стојковски го игра Ташули, Сребре Ѓаковски е Номче, Слободан Степановски е Трифун, Сашо Огненовски го игра Секула, Петар Михајловски и Душко Јовановиќ е првиот и вториот бавчанџија, Стевче Мицевски е Паско, а малиот Тони Алексовски го игра детето. Со В. Милчин повторно е сценографот Крсте С. Цидров, костимите ги работи Благој Мицевски, а изборот на музиката е на В. Милчин, заедно со Христо Бојациев.

Во драмскиот, но пред сè поетски текст на Благоја Ристески, чија вредност е длабењето по корените и традицијата на македонскиот јазик (но и со турцизми кои се, исто така, дел од архаиката на јазикот), низ приказната за Силјан Штркот се разоткрива највечниот човеков копнеж да се полета, да се одлепи од земјата, да се биде над земните грижи, настани и патила, да се биде птица за која авторот ќе рече дека е нешто повеќе од човек. Да се излезе од правот, калта, немаштијата, контролата, таторствата, подметнувањата, недоразбирањата и да се лета со раширени крилја. Драмата е градена низ силината на зборот поделен меѓу трагичното и гротескното, меѓу соништата на кои човекот има право и немоќта на сонувачот нив да ги претвори во реалност. Секој обид за полетување, како и оној од митот за таткото Дедал и синот Икар, во *Летни Силјане* се искажуваат токму низ истиот однос: таткото и синот кои во текстот на Ристески се Божин и Силјан.

На сцената е приказната која егзистира откако постои векот и светот, во која центарот е во никогаш недомерената мерка за вредностите на човековиот живот. Силјан сонува, безброј пати прави нови крилја од пердуви за нови летови, но постојано паѓа во глибот. Секогаш е со нови рани, скршеници. Додека тој лежи во глибот, и сите други почнуваат да го сонуваат својот можен обид за полетување, за одлепување од калта на животот, за крилја што ќе ги понесат кон нови вредности.

Актерите во *Летни Силјане* – нивната игра, се најсилниот адут за безуспешниот сон за полетување, за одлепување од глибот среде кој е нивниот живот. Идејата од сцената да се постигне обнова на вредностите, режисерот Владимир Милчин ја истражува и постигнува токму низ актерската игра. Низ тенденција приказната или легендата за Силјан Штркот да се доведе до денес пошироко, но и над сè тука. Во сцените кои се занимаваат со „актуелноста на мигот”, значи во обидите да се постави токму тука и токму во ова време, таа губи и од темпото и од поетиката и од вистинитоста на темата, од драмската приказна на Ристески. Тогаш кога е во текстот, особено првата и последната сцена во претставата, како и оние што ги следат овие две сцени, таа е и најсилна. Тие се во суштината на живеењето, на постоењето и на копнежот. Низ сцените во кои режисерот ја исполитизира претставата, таа само се развлучува. Тоа се они во кои се прикажува животот како

„смордлив полски кенеф“ од кој излегуваат полицајци со очила „рејбанки“ и прислушкувачи – записничари на секој кажан збор со црвени беретки. Или оние во кои на овој или на оној начин се исмејува, или се прават алузии на властодршци, заповедници, величини, водачи на задруги, пресметувачи, продавачи или прематари на магла, а се со окрвавени алишта и кошули за умно заболени луѓе. Понатаму, буквалните алузии на затвореноста на северната или на јужната граница, и многу „веќе видено и слушнато“ од она што се случува надвор од Театарот, на улицата, во домот или во која било фабрика или институција, само непотребно го оптоваруваат сè она што веќе е создадено како цврста, јасна рамка. Во тие сцени паѓа и актерската игра.

Настојувањето низ и со буквално отсликување и влегувања во она што е надвор, ја оптоварува суштината на претставата. Практично и без тие сцени кои се во времево, сè друго што е и во текстот и во претставата е кажано. Буквална илустрација непотребно го развлечува создаденото јадро. Тоа одвлекување и влегување во фундусот на желбите на режисерот да го прикаже своето гледање на нештата, буквално (видено во живо) животот овде и тука, е непотребно. Затоа, пак, остануваат чисти текстот и актерската игра во докрај асоцијативната, функционална и со многу симболики сценографија на Крсте С. Цидров и исто таквите костими на Благој Мицевски. Висока вредност на *Летни Силјане* се и актерите, и тоа од сите генерации на ансамблот: од доајените Јосиф Јосифовски како Божин и Петар Стојковски како Ташули, до претставникот на најмладата генерација Петар Горко како осмислено одиграниот Силјан, гостинот Кирил Ристески кој со нова сценска мекост комуницира со својот лик на Спирос Црне, заедно со актерите на сега зрелата генерација. Пред сè Петар Мирчевски како Крсте, Илко Стефановски како Смиле, Борис Чоревски како Авран, Јулијана Стефанова како Румена, Менка Бојациева како Божиница. Секој актер низ својот лик си има свое значајно место во целата претстава: Ратка Захаријева, Елена Моше, Соња Ошавкова, Сребре Ѓаковски, Слободан Степановски, Сашо Огненовски, Михајло Петровски, Душко Јовановиќ, Стевче Мицевски и малиот Тони Алексовски. Сите во режијата на Милчин влегуваат со моќта за одделна комуникација на ликовите со самите себе и сите заедно.

На крајот на летото и есента 1995 година ТОЈ – Благоја Ристески повторно е со ТИЕ – за него едината на режисерот Владимир Милчин кој, во Драмата на МНТ, ја поставува четвртата драма на Платнарот. На сцената на Театар Центар праизведбата на *Лепа Ангелина* е на 31 октомври 1995 година. Збор е за веќе широко поставена театарска сложувалка, театарски тандем кој продолжува да функционира заедно. Значи, секој нов текст на Ристески го режира Милчин. И само како праизведба.

Во ликовите се актерите: Магдалена Ризова како Лепа Ангелина, Никола Ристановски е Болен Дојчин, одново во претставата на тандемот Ристески – Милчин е актерот Кирил Ристески кој го игра ликот на Езакиј, Владимир Јачев го игра Жолта Евреина, Васил Шишков е Павле Плетикоса, Тони Михајловски е Митре Поморјанче, Даница Георгиева ја игра Света Недела, Валентина

Божиновска, Маја Вељковиќ и Весна Петрушевска се трите старици, Владимир Ендровски е Јован Ангел, Катина Иванова ја игра Ирина, Владо Јовановски е Роман Мистик, Нино Леви е Симеон Лакапин, Александар Шехтански е Либиецот и Александар Микиќ го игра Заповедникот. За сцената и за костимите е ангажиран Миодраг Табачки од Белград, а изборот на музиката е пак на Владимир Милчин.

За Благоја Ристески драмата *Лепа Ангелина* носи тема која, според него, „е извесно шокантна и бара сериозен напор да се оправда, а тоа е темата на инцестот меѓу братот и сестрата, во драмата Лепа Ангелина и Болен Дојчин. Тој е несвојствен ниту за класичната античка драма, а претставува исчекор понатаму и во друга смисла – текстот графички изгледа како проза, но е напишан во стих. Поезијата го освежува јазикот, бидејќи тој тежи кон ентропија што, всушност, се случува и со сите културални и општествени нивоа, и е неопходен за сета, особено национална култура, како нејзино основно обележје”.

Претставата *Лепа Ангелина* е сместена во општ временски контекст, на овие простори, а инспирирана е од македонските народни песни за јунакот од нив Болен Дојчин. Режисерот Владимир Милчин ја објаснува вака:

„... Инцестот паѓа на душата на светот, а не врз душите на Ангелина и Дојчин, убавото треба да се извалка, за да може да се сочува гнаското. Во драмите на Ристески класичното е модерно, а модерното е класично. Тој и во овој текст посега по античката драма за да биде актуелен. Актуелноста да биде естетска карактеристика, а не да биде кокетерија со современоста”.

За драмите на Ристески што Милчин во континуитет ги поставува како прайзведби, режисерот, пред прайзведбата на *Лепа Ангелина*, рече:

„... Драмите на Ристески во себе имаат соодветен класицизам, не во смисла на манир, туку драмата да биде прегнант, во однос на целата нејзина структура. Ова не е единствениот театар којшто треба да се прави, но и таков театар е кај нас потребен. Сево ова е тоа што не сврзува нас како автори, но и со останатата екипа, што ја сочинуваат актери од младата генерација. Режисерското обликување на овој текст, неговото поставување на сцената е без каква било насилност. Претставата е, всушност, катализатор на сето она што кога публиката ќе дојде во салонот го носи со себе. Поточно, асоцијации и препознавања за кои, можеби, и самите автори не се свесни дека ги предизвикуваат”.

*Лепа Ангелина* отвора многу прашања кои ги провоцираат и текстот и неговата изведба на сцената на Театар Центар. Меѓу нив се, на пример, најдените допирни точки меѓу легендата и современоста, потоа прашањето за реактуелизација на приказните за сестрата и братот Ангелина и Дојчин, прашањето за навраќање во традицијата, во наследството, во народната умотворба... Сето тоа искажано и прикажано од сцената, заедно со прашањата, носи и заборава. Зашто додека *Лепа Ангелина* се гледа – таа трае, потоа она што таа го поставува лесно го притискаат времето, настаните, бледеат сеќавањата. Остануваат текстот, актерите во одредени сцени, слики што низ својот колорит бргу пожелтуваат. Иако станува збор за

легендата, онаа за Дојчин, познат како Болен Дојчин, од сцената на МНТ, како и во текстот на Ристески, не е лоцирана во конкретно време. Извесен е просторот – овој и наш. По жанр драмата е трагедија во која окосница е инцестот меѓу брат и сестра, во кој жестоко се преплетуваат гревот, проклетството, страста за власт, страста и прошката, гревовите што ги плаќаат безгрешните или помалку грешните и одново инцестот кој паѓа на душата на светот.

По формата на пишувањето и по начинот на водењето на дијалогот, тоа е проза пишувана во стих во која, како и во другите свои драмски творби, авторот Благоја Ристески го користи своето умење за почит кон јазикот. Прекрасните заборавени или никогаш ненаучени јазични наследства од македонскиот јазик, тој ги сместува во контекстот на дејствието, во мислата на јунаците на драмата, во увото на гледачот низ нивната чистота, функција на блескавост. Ова трае сè додека текстот се чита или слуша, за потоа да ја постави на размисла, во глобална, која е целта на ваквите текстови чија трајност е само низ еден “сценски живот”. Зашто, територијална определеност е само неговата затвореност. Повеќе од очигледна е врзаноста на Владимир Милчин кон пишаниот драмски збор на Благоја Ристески.

*Лена Ангелина* се подготвуваше речиси една година. Тоа и не е толку важно во контекстот за оценката на претставата, доколку не е празнината или празнините и проблематичноста во изведбата, кои се токму последица на празнините на текстот и на неговата сценска изведба. Се инсистира во претставата да се толкуваат настаните во функција на идејата за туѓите гревови што ги плаќаат безгрешните.

Има ли такви!

На чистотата на Ангелина, на Дојчин и на неколкуте други ликови, спротивставени се ликовите кои манипулираат со сè, кои се заробени во своите идеи за власт, за насилство, измама... Како ново авторско видување и решавање на идејата за нов, поинаков сценски мит.

Малата и несоодветна сцена на Театар „Центар” за ваков тип на претстави – кога визуелноста се наметнува како најсилен елемент на претставата – во сценографското решение на Миодраг Табачки се отвора на дури и неможно убав начин. Трите нивоа на кои се случува претставата, на актерите им отвораат простор на кој тие, во атрактивните костими на Миодраг Табачки, ги раскрилуваат своите ликови во убава сценичност, но и со едноличност во нивното толкување која е во концептот на режијата на Милчин. Голем дел од нив ја завршуваат претставата онака како што и ја започнуваат: без градација, но и без падови. Достоинствена и со почит кон ликовите е играта на двата главни лика од драмата. Интерпретацијата на Магдалена Ризова како Ангелина и интерпретацијата на Никола Ристановски како Дојчин. Актерско откритие и најцелосно остварен лик на сцената е оној на Даница Георгиевска како света Недела. Прецизни во идејата и во она што од нив го бара режијата се и, условно, триото на стариците што ги играат Валентина Божиновска, Маја Вељковиќ и Весна Петрушевска.

*Лена Ангелина*” има и уште една вредност: по словенечкиот театар кој ја има својата *Лена Вида*, исто така, работена според мит и за која пишуваа Иван Цанкар и Руди Шелиго, и македонскиот ја има својата *Лена Ангелина* што во драмскиот текст ја преточи Благоја Ристески како интересен, поетичен приказ инспириран од легендите.

Тука, барем засега и од 1995 година наваму, завршува или можеби останува незавршена сложувалката на Благоја Ристески и Владимир Милчин.

Благоја Ристески продолжува да ја сложува својата театарска сложувалка како ТОЈ и ТОЈ. Благоја Ристески – авторот на драмата *Венко*, за режисер на драмата се одбира себеси. Го остварува својот каприц „сам да си режира текст, затоа што режисерот и текстовите и суштинските работи во нив му ги заебал”!!!

Резултатот од драмата како претстава е Благоја Ристески против Благоја Ристески.

Загадочната или уште поточно тема која се премолчува – личноста и делото на Венко Марковски (1915-1988), се отвори токму на театарската сцена, низ драмата *Венко* за која Ристески вели дека ја напишал пред неколку години, повеќе како драмски еп. Авторот реши да биде режисер на својата драма, да ја реализира како независен театарски проект со актери од неколку театарски куќи. Претставата, а и премиерата на 20 април 1998 година, се подготвуваше и се одигра во изнајмениот салон на Театар Центар. Освен авторот, кој е и потписник на режијата, во претставата се само уште актерите во ликовите од *Венко*: Владимир Јачев го игра Венко, Владо Јовановски е во ликот на Дамјан, Искра Ветерова ја игра Параскева, Катина Иванова е Ангелина, Благоја Спиркоски е Трпе, Јордан Витанов е Ченто, Лазе Манасковски е Смиле, Нино Леви е Димче, Димче Мешковски го игра Ристе, Арна Шијак е Софија, Калина Наумовска ја игра Филимена (сопругата на Венко), Емил Рубен го игра Тодор, Кирил Поп Христов е Рацин, а во претставата се и Трајче Ѓорѓиев и Петар Арсовски.

Разбирливи се коментарите, муабетите и провокациите пред таа да излезе пред публиката. Јавно, и тоа од театарската сцена, се нарушува долгогодишниот молк за Венко Марковски. Автор е со свое место во предвоената и во дел од повоената македонска поезија, а како дел од таа македонска политичка историја во која бил некаде на врвот, подоцна е отстранет од сè. Кон крајот на шеесеттите години емигрира од Македонија, и како политички дисидент за место на живеење ја избира Бугарија. Ристески во својот драмски еп, на личноста на Венко ѝ приоѓа од два аспекта: од една страна е авторовата размисла на релацијата уметност-власт, а од друга - времето за кое тој има потреба да говори. Некаде од првата половина на третата деценија од минатиот век, па до заминувањето на Венко во Бугарија – 1965 г. – време во кое за авторот Ристески поетот Венко веќе го нема. Иако живее во друга земја тој, според Ристески, е умрен, не постои, завршува со сè она што бил во својата земја.

Сместена во времето, а речиси надвор од сè што доаѓа, Ристески, како текстописец и режисер – си има своја идеја, која на сцената лунса од тука до таму, и не стигнува

никаде. Едно е да се пишува драма, а друго е таа да се режира. Без режисерско искуство и само со својот инает дека сам ќе го постави на сцена својот „текст и суштинските работи во него“, сам е со својата идеја. Од сè излегува дека над сè е во идејата/потребата театарски да отвори една „табу-тема“ од македонската историја. Незнаењето и неумењето се против авторот Ристески и против режисерот Ристески. Иако има добар избор на актери, Ристески повеќе внимание и почит покажува кон себе како автор. Па тука е и објективно посилен, наспроти „режисерот“ кој во себе го нема. Затоа и единствено што постигнува како режисер е фактот дека од актерите бара речиси исклучиво почит кон неговиот концепт за уметничката слобода на својот збор. За Ристески – авторот, доминантна е неговата инспирација драмското дејствие да се прикаже како некаква античка трагедија. И преку зборот, и преку поставеноста на ликот на сцената.

На крајот, што важи и за почетокот и за сè она што се случува во текот на изведбата на *Венко* на Благоја Ристески, е фактот дека на претставата и недостига основното – театар. На речиси празната сцена актерот е најчесто сам, статичен, поставен како рецитатор кој кажува своја песна. Иако актерската екипа е грижливо одбрана: Јачев, Јовановски, Ветерова, Иванова, Спиркоски, Витанов, Манасковски, Леви, Мешковски, Шијак, Наумовска, Рубен, Ѓоргиев и Арсовски, сепак на одделната и на заедничката игра и недостига режисерска работа. Речиси монодрамското играње на секој од нив, често претставата ја претвора во сценски рецитал. На сметка на доминантноста на изговорениот збор, се затура времето и личностите во него.

Од тоа еднообразие на претставата на Ристески во однос на нејзината поставеност во актерската игра, излегува Емил Рубен кој ликот на Тодор го создава сам и му дава од себе она што е тој, или треба да биде на сцената. И во играта на Благоја Спиркоски како Трпе има голема сопствена актерска, но и отповеќе структура од својот сензибилитет. Актерски стоицизам позајмен од античката трагедија има во ликот на Ангелина што го игра Катина Иванова, што е видливо дека е повторно резултат на самостојната работа на актерката во од себе создадената креација. Ако се земе за вредност отворањето на темата за Венко Марковски, и ако се покаже почит кон авторовата идеја на сцената да се отвори релацијата уметност - власт, што во театарот е постојано отворена сцена но и потреба за неа да се говори пак и пак, некое ново и пред сè сценско читање на текстот од страна на режисер, текстот *Венко* на Ристески, можеби има нова шанса. Како што тоа, впрочем, го имаа другите четири драми на Благоја Ристески во режиите на Владимир Милчин. Тука сакам да изнесам еден став на режисерот Милчин за драмите на Ристески, поместен во зборникот од симпозиумот „Прилози за историјата на македонскиот театар“ (јуни 2000 година во Прилеп, во рамките на 35-от Македонски театарски фестивал „Војдан Чернотрински“).

Под наслов „Митот, историјата и драмата“ – за *Спиро Црне*, *Летни Силјане*, *Арсениј* и *Лепа Ангелина* на Благоја Ристески, Владимир Милчин пишува поодделно за секој од текстовите, како провокација за неговите претстави. Анализата, со цитати од драмите, ја завршува со монолот на Езакиј од *Лепа Ангелина*.



Езакиј вели: Уште една солза ми остана како рана врз тагата недогледна. Дали ќе можам јас со неа да го исплачам сето наше племе, низ предолгото време меѓу себе што ќе се убива... Тоа така ќе биде и подолго одошто пророштвото може да претскаже, од што проклетството може да накаже.

По ова Владимир Милчин заклучува/прашува:

„... Дали е овој монолог крајот или почетокот на драмскиот циклус на Ристески? Страшното сознание до кое авторот доаѓа така што еднаш се преправа во Итар Пејо, еднаш го препрочитува Марко Цепенков, еднаш му влегува под кожата на Арсениј, еднаш ги следи големите трагичари? Или, пак, слепиот пророк Езакиј е почетокот на преиспитувањето на нашата митологија и историја и обид во историјата да се изнајде митологијата, а во митологијата да се најде одговорот на прашањето зошто имаме таква историја. Немам дефинитивен одговор за оваа дилема. А можеби и не треба да го имам, можеби треба да го одбегнувам сѐ дури низ овие драми на Ристески можам да го читам она што ни се случува денес и сѐ дури имам потреба да им се навраќам како на сценски предизвик кој не сум го исцрпел со четирите претстави што ги поставив на сцените на театрите во Прилеп и Битола и на сцената на МНТ во деведесеттите години.”

Тука (засега) завршува театарската сложувалка на/за драмите на ТОЈ – Благоја Ристески и ТИЕ – режисерите/режисерот. Практично, станува збор за по едно режисерско читање на драмите на Ристески, на по една театарска сцена, секогаш од страна на режисерот Владимир Милчин. До оној момент кога ТОЈ не посака сам да си ги поставува драмите и ликовите во нив на сцена, како режисер... Потоа, еве нема ни нова драма, ниту нова режија на веќе изведена драма, ниту од Владимир Милчин, ниту од друг режисер.

Фрагментирајќи го својот режисерски театар низ можностите на театарот како модел на комуникација врз теми и во услови од дома, низ личности и митови од тука, режиите на Владимир Милчин на драмите на Благоја Ристески, се резултат на неговата кохерентност и доследност. Не се тоа претстави кои фокусираат историско време, напротив: од драмите на Ристески создава претстави кои се занимаваат со личностите и искушенијата што влегуваат во контекстот на настаните денес. Неговите претстави се во сегашноста низ минатото, во сегашниот поглед врз митот, приказната, легендата од некогаш демитизирани и со значење во времево.

Останува отворено прашањето: дали ТОЈ – авторот Благоја Ристески ќе имаше изведена драма доколку режисерот Владимир Милчин не ги откриваше и преточуваше во театарски претстави неговите драми. Драмскиот текст, освен на некоја полица или во некоја фиока, се вреднува на сцената како претстава.

## Горан Стефановски

### *Нашиот идентитет во контекстот на времето и светот*

Театарската приказна на и за Горан Стефановски (роден на 27 април 1952 година во Битола) започна во 1974 година. На сцената на Драмскиот театар во Скопје, како што тоа обично и се случува пред нешта кои подоцна стануваат битни, по многу влегувања и излегувања од претставата, најмногу на актери, откажувања и закажувања, на 26 декември излезе премиерата на сценскиот приказ *Јане Задрогас* од Горан Стефановски, народна фантазија со пеење, по мотиви од Марко Цепенков, во режија на Слободан Унковски. Тоа е почетокот на Горан Стефановски како драмски автор. Тоа е и почетокот на македонскиот театарски тандем Стефановски - Унковски кој во следните речиси три децении се реализира и на домашната и на други сцени во светот. Денес Горан вели „мојот режисер Унко”, а во режисерскиот опус на Унковски најголемо место заземаат претставите (и како бројка и како режисерски идентитет) работени по драмите на Стефановски. Горан на својот режисер Унко му ја посвети и драмата *Чернодрински се враќа дома*.

Театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Горан Стефановски е една од најобемните. На почетокот се сложуваше во македонскиот театар, потоа во некогашниот југословенски, па во европскиот и во светскиот театарски простор. Драмската и драматуршката постојност на Горан Стефановски за главна идентификација е и во фактот дека е тој претставник на модерната македонска драматургија и е еден од најзначајните и најизведувани македонски драмски автори.

Горан е првороденото чедо во театарското семејство Стефановски: мајка Нада - актерка, татко Мирко – режисер, тој драмски автор. Подоцна, на семејниот круг „театарции од глава до петици” им се придружи и помалиот син/брат Влатко, како автор на музика за многу претстави, сам или со својот бенд „Леб и сол”. Да имаа повеќе среќа и време во овоземната живеачка, Горан со родителите и братот ќе можеа да си создаваат/играат и свој семеен театар. Драмата *Лонг плеј*, или рокен-рол мистерија, Горан му ја посвети на братот Влатко.

Многу нешта се од семејството, од генот, од домот, од она што го гледаш, од она со што живееш како дете. Горан го засака театарот од свој агол, и како дел од семејната традиција. Пред тоа, како дете го слушал или гледал и она што не го разбира, а сето тоа било театар. Дома, во театарот или до театарот, со широм отворени очи од зад помошната завеса зад аголот на сцената или од темнината на салонот, ги гледал пробите на претставите во режија на татка си Мирко. Мајка си Нада ја гледал на театарската сцена или дома како ги подготвува новите ликови или ги „оживува” веќе одиграните. Нејзината луцидност на актерка со свој стил и став кон театарот, уметноста и најмногу кон животот, подоцна се вгради во

драмскиот опус на Горан. Неа, помалку или повеќе, ја има во женските ликови во повеќе од неговите драми.

Горановата театарска сложувалка содржи драми, сценаријата за театарските проекти, драматуршки интервенции, по една рок опера, рок балет и кореодрама, или вкупно 21 дело. Сè што е излезено од неговата драмска работилница е изведено на сцената. Според редоследот и годините на праизведбите, опусот на Горан Стефановски е ваков:

*Јане Задрогас* – 1974;  
*Диво месо* – 1979;  
*Лет во место* – 1981;  
*Хај-Фај* – 1982;  
*Дупло дно* – 1983;  
*Тетовирани души* – 1985;  
*Црна дупка* – 1987;  
*Лонг плеј* – 1988;  
*Кула вавилонска* – 1989;  
*Traviaatta* (рок опера) – 1989;  
*Зодијак* (рок балет) – 1990;  
*I love Cernodrinski* – 1991;  
*Чернодрински се враќа дома* – 1991/1992;  
*Сараево* (изведена на отворањето на Европската културна престолнина Антверпен `93, Белгија – 1993;  
*Old Man Dragging Stone* (кореодрама) – 1994;  
*Сега му е мајката* – 1995;  
*Баханалии* – 1996;  
*Казабалкан* – 1997;  
*Eurolain* (сценарио за театарски проект во изведба на 50 актери и 13 режисери, порачка на „Интеркулт“, Стокхолм и изведена на Европската културна престолнина – Стокхолм, 1998;  
*На пат за Багдад*, изведена од денс театарот Greencandle, Sadler s Wells, Лондон, – 1998;  
*Hotel Evropa* (концепт, сценарио и драматургија за европски театарски проект, во режија на девет режисери од Источна Европа, како девет соби од девет држави на исто толку јазици, во копродукција на „Интеркулт“, Стокхолм и фестивалите во Виена, Болоња, Бон и Авињон, и е дел од проектот „Адриатико“ – 2000.

Во март 2003 година со наслов *Собрани драм* (Книга прва и Книга втора) се отпечатени 14 драми на Горан Стефановски (ги издаде „Табернакул“ од Скопје). Тоа се сите оние драми што се напишани на македонски јазик и праизведени на македонска сцена, освен драмата *Сараево* која досега не е поставена на ниту една сцена во Македонија. Тандемот Стефановски – Унковски функционира и во овие собрани драми: автор на предговорот е Слободан Унковски.

Најзначаен дел од сложувалката на ТОЈ – Горан Стефановски и ТИЕ – режисерите, е Слободан Унковски кој е режисер што најчесто на македонската сцена ги поставува праизведбите на драмите на Стефановски, но и на драми кои веќе ја имале праизведбата. Во неа ТИЕ се и неколкумина други македонски режисери, многу актери, сценографи, костимографи, автори на музика, кореографи...

Сложувалката меѓу авторот Горан Стефановски и режисерот Слободан Унковски (17 август 1948, Скопје) започна да се сложува во 1974 година со претставата *Јане Задрогаз*.

Слободан Унковски, наспроти Горан Стефановски, во 1974 година веќе има професионално режисерско/театарско искуство: дипломира режија на Академијата за театар и филм во Белград (во класата на Вјекослав Африќ, во 1971 година), има младешки и студентски режии, режии на професионални театарски сцени. Унковски е вработен и како драматург и режисер во Драмскиот театар во Скопје (1971-1981). Зад него се режииите на *Јунона и Паун* (1971) во Драмата при МНТ во Скопје, *Ништо* (1972) и *Јас, Клаудиј* (1973) во Драмскиот театар ...

– Во таа 1974 година во Германија се бележи подемот на режисерскиот театар, Петер Штајн ја режира драмата *На летување од Максим Горки*, а Петер Задек го режира *Крал Лир* на Вилијам Шекспир.

– Во истата 1974 година е праизведбата на *Травестин од Том Стопард* (драма за средбата на Ленин, Џојс и Тристан Цара во Цирих во 1916 година) и праизведбата на *Бинго од Едвајд Бонд*, драма за смртта на Шекспир.

– Во Скопје цела есен на сцената на Драмски течат пробите на “*Јане Задрогаз*”.

Весниците и другите медиуми информираат за новиот автор Горан Стефановски, и за работата на Слободан Унковски на новиот проект кој тој еднаш дури го запре зашто неколкумина актерите си заминаа, па бараше нивна замена. Пред Унковски е и предизвикот: првпат работи претстава по домашен текст на професионална сцена, а Стефановски веќе е најавен како нов драмски автор.

Премиерата на *Јане Задрогаз* е на 26 декември 1974 година, во предногодишната атмосфера во Скопје, во Македонија и на сите светски меридијани кои го пресметуваат/бележат времето по Грегоријанскиот календар. Сценографијата е на Владимир Георгиевски, костимите на Ѓорѓи Здравев, музиката на Ѓорѓи Ѓоргиев, а ликовите ги играат актерите: Царицата ја игра Тодорка Кондова-Зафировска, Јане Задрогаз е Мето Јовановски, Змејот го игра Ацо Ѓорчев, Јанкула е Владимир Ангеловски, Секула е Коле Ангеловски, Петрула е Ацо Дуковски, Тасе Свирачо го игра Димче Мешковски, Дафина е Мајда Тушар, Божин Лебаро е Мите Грозданов, Магда ја игра Ленче Делова, Најде Екимов е Петар Темелковски, Васка е Лилјана Георгиевска, Димче Ковачо е Шишман Ангеловски, Костадинка ја игра Сабина Ајрула-Тозија, Ицо Терзијата е Стево Спасовски, Цена ја игра Снежана Стамеска, а ликовите на Марко Цепенков и на Тоде Мудрецо ги игра Крум Стојанов.

Горан Стефановски кон *Јане Задрогаз* ќе запише:

„... при пишувањето на пиесата обилно користев мотиви од македонското народно творештво собрани од Марко Цепенков, како и елементи од неговите етнографско-филолошки материјали и автобиографија...”

Користејќи мотиви од македонското народно творештво, Стефановски истражува и создава драматуршка целина која за основа ја има творечката слобода. Го зема најсочното, автентичното, возбудливото, оригиналното, го надградува, и создава драма во која натаму Унковски истражува, гради, надградува. Човековата вечна борба ја остварува на релацијата меѓу ритуалот, митот и фарсата, инсистирајќи на деталот во сиве овие елементи кои создаваат конфликтни драмски ситуации. Драмата/претставата има две нивоа. На едното е незадоволната царица што ја игра Тодорка Кондова-Зафировска, чија единствена цел е да роди царчиња (девет години е трудна), и неа режисерот ја поставува на горната платформа на сцената. Таму е таа, а долу, под неа, е второто ниво – втората страна или народот кој ѝ угодува, но и добро знае како да се фати во костец со секое зло. Народот во борбата против злото го поведува Јане Задрогаз во интерпретација на Мето Јовановски кој од овој лик, како и повеќемина негови колеги од претставата, гради студија на рационална игра инспирирана од народниот ум и народниот говор. На сцената е и народниот раскажувач Марко Цепенков, како водител низ дејствието што го игра Крум Стојанов, кој го толкува и ликот на мудрецот Тоде.

Во целата претстава Унковски инсистира на ритамот на народниот говор, на хуморот кој излегува од ситуациите и го спасува народот. Режијата на претставата ѝ остава точен простор за градација на интензитетот и градацијата на настаните. Оваа претстава е оценета и како една од најзначајните за македонскиот театар, една од врвните на Драмскиот театар. Следуваат гостувања, нејзини изведби на разни фестивали и сцени: на БИТЕФ во Белград, во Париз, во Каракас...

По дваесет и пет години на друга сцена во Скопје, од 21 октомври 2000 година, на репертоарот на Театарот за деца и младинци е куклената претстава *Јане Задрогаз* по текстот на Горан Стефановски. Значајно е што првиот текст на Горан остварува и прва комуникација со најмладата театарска публика - децата, а реализиран е како куклена театарска бајка. И оваа изведба за основа го има македонскиот етнос. Амбиентот во кој шестемини актери: Тања Кочовска, Владимир Лазовски, Ана Левајковиќ, Олгица Христовска, Катарина Илиевска и Предраг Павловски, ја создаваат својата претстава е со фасцинантна точност, енергија и актерско умеешје. Ја почнуваат или ја воведуваат публиката а тоа значи децата, најнапред во приказната, потоа ги водат и им вдахнуваат живот на куклите со ново мајсторство во оживувањето/добижувањето на приказната до нив. Веќе докажаните актери - мајстори на својот театар, уживаат во мајсторството на Ѓорѓи Здравев, авторот на куклите, на костимите и на сценографијата на *Јане Задрогаз*. Здравев е автор и на костимите на првиот *Јане Задрогаз* од пред две и пол децении. Сценската бајка, за разлика од животот, има среќен крај.

Во 1979 година Стефановски – по пет години по *Јане Задрогас* –, ја завршува драмата *Диво месо*.

– Во 1979 година, во Лондон, е одржана праизведбата на *Амадеус* од Питер Шифер.

– Во Скопје на 29 декември 1979 година, на сцената на Драмски театар е праизведбата на театарската пиеса *Диво месо* од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски.

– Во 1980 година во театарска Македонија и во рамките на тогашната театарска елита во Социјалистичка Федеративна Република Југославија, *Диво месо* е најдобра претстава.

– Тоа е и годината кога умре Јосип Броз Тито и Алфред Хичкок.

– На крајот на 1999 година, меѓу театаршиите во Македонија е спроведена анкета за најдобра претстава на векот. Токму *Диво месо* на Горан Стефановски и на Слободан Унковски, во продукција на Драмскиот театар, е прогласена за најдобра македонска претстава на 20 век.

Дејствието на драмата *Диво месо* ТОЈ – Горан Стефановски, го лоцира во Скопје, непосредно пред Втората светска војна, во времето на Вардарската бановина на стара Југославија, во која се говори на „вардарско-бановски јазик“. Драмата говори за драмата на дебармаалското семејство Андреевиќ и за неговото распаѓање во рамките на новонастанатите општествени услови. Времето на предвоено Скопје е рамка во која, во најразлични насоки, се следат судбините на членовите на семејството и на оние што се околу нив. Таткото Димитрија, поранешен сидар кому занаетот му ги уништил двете нозе, мајката Марија која не се справува со времето и повеќе е во својот имагинарен свет, а нивните три сина Симон, Стефан и Андреја, се ликовите од драмата која говори за проблеми и вистини кои остануваат актуелни и за времето во кое таа е лоцирана и за времето во кое се игра.

Членовите на семејството Андреевиќ секој низ своја призма и секој според своите можности, се спротивставуваат, порано или подоцна, на фашизмот кој веќе лебди во воздухот и чии чекори се сè поблиску – на крајот и во домот на семејството. Најстариот син Симон, келнер, е затворен во сопствената изгубеност и немоќта да излезе од неа. Помладиот Стефан, вработен како референт во претставништвото за автомобили на една германска фирма во Скопје, е „притиснат од примитивизмот на Балканот“ и сонува за „ветената“ Европа. Најмладиот Андреја, продавач во бакалница, исто така има своја идеја: како илегален партиски работник се приклучува кон комунистичкото движење во кое го гледа спасот на својот народ. Тројцата се во три различни правци на своето трагање по поинаков свет. Секој поодделно ќе ја согледа нужноста за сопствен бунт, особено во мигот по доаѓањето на претставникот на берлинската фирма Херман Клаус, туѓинец од Германија, кој заради проширување на претставништво, ќе нареди да биде урната куќата на Андреевиќи. Околу овој настан се откриваат и судбините на другите ликови: на жената која не може да има свој пород, судбината на Евреите, на младите илегални партиски работници, како и на оние кои својата немоќ ја бранат со прифаќање на каква и да е туѓа власт.

*Диво месо* има цврста драмска градба, има интензитет кој е предизвикувачки насочен во изнаоѓањето нови решенија во артикулацијата на јазикот на отворениот театар. Пред сè затоа што Стефановски не го интересираат само судбината и идејата еднократно. Токму во таа насока е и режијата на Слободан Унковски, низ која постапно се откриваат ликовите и судбините пред налетот на нацистичкото време.

Во таква драмска рамка Унковски гради претстава со исклучителна динамика и ритам, со промислен мизансцен, при што со светлосните промени ги нагласува клучните мигови во драмата. Во работата со актерите, тој поаѓа од фактот дека играта е и ликовен феномен. Тие ја „населуваат“ сцената на која почнува да се одвива процес на силна комуникација со себе и со другиот. Се игра драма која не е ниту политичка ниту социјална анализа на едно општество, туку драма на човековата персоналност. Затоа и резултатот е: претстава на која нема недореченост, во која сè има свој тек. Унковски точно надоградува одделни сцени, како, на пример, сцената кога Стефан излегува од сопствениот свет полн со илузии за „ветената“ Европа и кога бргу и неочекувано сака да го најде пиштолот за да го убие „дивото месо“ – Германецот Клаус, што се вгнездува во грлото и “откако влакното ќе влезе во човековото тело и околу неговиот корен ќе почне да расте диво месо кое се шири и го задушува човекот”.

Дивото месо, е симболот околу кој се врти дејствието. Тоа е со тенденција на ширење, сè до оној миг додека „не се исплука од устата”.

Актерите во својата компактност и со разработеноста на ликовите, го потенцираат она што го создал авторот и она што од нив го бара режисерот. Ликот на осакатениот ѕидар Димитрија, во алтернација го играат Ацо Ѓорчев и Крум Стојанов. И двајцата реализираат промислени креации, кои во својата стојност остваруваат цврсти ликови. Метод Јовановски, како пропаднатиот келнер Симон, кого „го гуши нешто во градите” и на крајот го задушува, ликот го реализира со истенченото чувство на неповратност. Без нагласена театрализација, тој Симон го игра низ неговата изгубеност, со дискретно потенцирање на емоционална испразнетост, безнадежност, неспособност да се излезе од самиот себе. Снежана Стамеска, ликот на неговата сопруга Вера, го игра со големо чувство и нагласеност на човековата/женската исконска желба: да се има свој пород. Стамеска ја игра Вера од внатре од себе, и врвот на интерпретацијата го досега во две сцени: тогаш кога ги реди пелените на незначнатиот плод, и во последната сцена од драмата, кога врз урнатините на домот, по смртта на сопругот, во својата утроба ќе го почувствува новиот живот.

Растргнатоста меѓу реалноста и соништата, меѓу амбициите за животот наспроти она што е вистина, прецизно и од себе, Благој Чоревски го игра ликот на Стефан. Овој лик, неговите дилеми, сè всушност и стожерот на претставата. Ненад Стојановски, како најмалиот син Андреја, има сложена задача: да го пренесе сето она што се случува во и околу илегалниот партиски работник. Тој длаби упорно и сигурно во таа идеја, и особено во сцената во затворот при средбата со братот

Симон. Милица Стојанова, во улогата на мајката Марија, е подеднакво силна и во сцените кога молчи и сè некаде талка, како и онаму кога од својот имагинарен свет го проколнува „дивото месо“, како и во сцените кога пее. Петар Темелковски како Херман Клаус, ја прикажува расчовеченоста на фашизмот и високата класна подвоеност на тоа време, особено во сцената на подолгиот монолог пред Стефан. Но и стравот од можниот отпор. Сивик, претставник на оние кои заради својата немоќ се готови секому да му станат покорни, убедливо го игра Димче Мешковски кој од сцената се доживува како беспомошен сув лист кој ветерот го оттргна од дрвото и го носи каде што сака. Сигурни во идејата и во реализацијата се и ликовите на Сара на Лилјана Велјанова, на Херцог на Стево Спасовски, на Ацо на Иван Петрушевски, на проститутката Мими на Ленче Делова, на Попот на Шишман Ангеловски и на Бајачката на Видосава Грубач. Сите тие ја затвораат целината на висока вредност на овој сценски зафат.

Сценографијата на *Диво месо* е на Мета Хочева од Љубљана. Изработена во сина пластика која го симболизира времето на настанот низ еден брод кој се лулее на водата, функционална докрај зашто во својата едноставност дозволува најразлична илузија, колку е доминантна толку е и незабележлива, и постојано ги определува координатите на дејствието. Музиката на групата „Леб и сол“ е како контрапункт, како емоционален предизвик, барем кај оној дел од публиката која за военото време знае само од повоените филмови. Костимите, кои се точен дел на претставата, со чувство за времето од кое се ликовите, се на Елена Дончева-Танчева.

Тоа е *Дивото месо* на Горан Стефановски и на Слободан Унковски.

Театарската сложувалка Стефановски – Унковски, за свое време ја има 1980 година. Меѓутоа и многу потоа, сè до податокот од онаа анкета за најдобра претстава на македонскиот театарски простор во 20 век, кога токму *Диво месо* е прогласена за најдобра и таква останува во меморијата на театарската историја. Сè до есента 2000 година драмата *Диво месо* ја има таа меморија со своја приказна, која секогаш започнува со ... *Диво месо* на Горан, на Унко, на Драмски театар...

Во раната есен на 2000 година, нова, голема возбуда, започна кога Александар Поповски, со сосема нова генерација, ги започна пробите на *Диво месо* на Горан Стефановски. *Диво месо* – Нова генерација во режија на Александар Поповски, во однос на она на Слободан Унковски има три допирни точки: драмата е од истиот автор – Горан Стефановски, се поставува на истата сцена – Драмски театар во Скопје и само актерката Снежана Стамеска е од двете претстави. Во праизведбата Стамеска ја играше Вера, а во оваа ликот на Херцог. Премиерата и на ова *Диво месо* е во декември: на 17-ти, 2000 година. И оваа е знаковен репер на македонскиот театар на почетокот на 21 век, и го носи товарот на нов мерач, по кој сè натаму ќе биде во идејата на новата генерација. Во и околу ова *Диво месо* одново се собрани сега нови 30-годишници. Изведен е и податокот дека во овие две претстави, две „диви меса“ на Драмски, екипата што е околу нив во просек е на триесетгодишна возраст.



За да се одбегне споредбата, која и не е можна зашто на првото *Диво месо* на режисерот Слободан Унковски се сеќаваат сè помалкумина, а *Диво месо* на Александар Поповски го води дијалогот со нова публиката и со времето сегашно и идно, ќе констатирам само два репера, две осознани чувства.

За првиот/првото:

Претставата на Унковски и на сите актери и други соработници во неа – е жестока. Претставата на Поповски и на сите актери и други соработници – е болна.

За вториот/второто:

Ако жестокоста на распадот на куќата на Андреевиќи од Дебар маало во Скопје за рамка го има времето непосредно пред Втората светска војна но сместено во контекстот на 80-тите кога сите балкански соништа за Европа беа и дел од нашето јаве, *Диво месо* на Поповски и на сите од оваа екипа: Никола Ристановски, Николина Кујача, Ристо Гоговски, Дејан Лилик, Драган Спасов, Билјана Драгичевиќ, Ирена Ристиќ, Снежана Стамеска, Калина Наумовска и Софија Матевска-Куновска, го откриваат виртуелниот свет на денешнината. Или, ние затворени во нашиот свет како полжавот во својата куќарка, во перфидниот безизлез на повторно истата Европа со нашето диво месо в грло, што не е ништо друго освен последица на влакно околу кое, откако ќе ти се вгнезди во грлото, почнува да расте диво месо сè додека не те задуши. Сè е во новиот светски поредок, во перфидната светска поддршка која како на милиметарска хартија за статистика (внесување на бројки и низ криви линии) покажува свет во чиј поредок нема човечност.

Стефановски по дведецениска дистанца, ќе соопшти:

„... во 1979/1980 ми се чинеше дека сме ја дофатиле утопијата и дека сите битки се завршени... Во 2000-ва ми се чини дека никаква утопија не сме дофатиле и дека постои опасност да дофатиме дистопија. Ми се чини како пиесата да е сместена среде современите балкански војни и тренингот на мускули на новиот светски поредок...”

Во претставата на Александар Поповски ниту историјата, а уште помалку сегашноста, не остава место за оптимизам. Во неа се вградени многу емоции, многу чувства за паничниот страв од немањето идеали, од неизвесноста кои сме, каде сме, или каде одиме. Особено, генерацијата на овие творци на *Диво месо* на кои им останува само јасната и цврста мисла дека се свесни за себе, дека со својата во просек 30-годишна возраст „ја знаат” тајната на случувањата и сами го бараат својот изгубен идентитет. И, додека се следи претставата, а многу долго и по нејзиното завршување, таа те држи во себе како свој заточеник. Реализаторите покажуваат најзадлабочена енергија во контекстот на јасните прашања кои, се разбира, немаат одговори.

Целата претстава на Поповски носи јасен знаковен театарски систем. Режијата со речиси фасцинантен драматуршки процес во длабењето на корените на дивото

месо и со примена на целиот знаковен систем на современиот театар во кој секој е учесник и сведок на настанот и на настаните, и ја расчерчува/дофаќа дистопијата. Зад белата просирна завеса зад која започнува дејствието на *Диво месо* и употребата на белото брашно кое, сепак, фрла ништавило на надежите, уште првата сцена – статуата од живи луѓе, ја одредува насоката по која сè ќе се движи. Го открива распадот на семејството и распадот на моралните вредности. Распадот кој не е само наш, не е само балкански туку и европски тренд. Го посочува недостигот на имунитет кој за последица ја има состојбата на распукување на, на пример, гнил орев. И она што иманентно е изгубено во нас: да комуницираме и да веруваме едни во други. Претставата тече низ драматуршки и режисерски процес кој е во корените на дивото месо, во кој секој е учесник и сведок на настанот и на настаните, при што ја расчерчува/дофаќа дистопијата. Белото брашно, сепак, е светлина за надежта, а првата сцена – скулптурата од живите луѓе, го насочува правецот по кој таа ќе се движи.

Под покривот на куќата на Андреевиќи или сега Андреевци, се таткото Димитрија - сидар на кој занаетот му ги одзел двете нозе, а го игра во секој миг од претставата задлабочениот во вистината и болката од неа Никола Ристановски, изгубената и затворена во својот свет мајка која сака да верува дека можеби има надеж - Марија на Николина Кујача, нивните три сина – Андреја на Ристо Гоговски, Стефан на Дејан Лилиќ и Симон на Драган Спасов. Секој од нив е различен и свој на свој начин, без разлика кој е патот до очајот. Секој од нив е во својот свет, кој е, на разни страни на светот. Со нив е и снаата Вера што ја игра Билјана Драгичевиќ која не може да роди, а е дел од сонот во кој се раѓаат мртвородени деца, дел од јаловоста на поредокот без човечност. Под тој покрив, кој на крајот и се урива како куп ѓубриште за потребите на дојдениот од сметка Европеец, е „сидот” – просторот на кој рецидивите на сегашниот светски поредок не делат или множат. На тој простор, како на бела ледина, и оној зад него, а двата се колку раздвоени толку и споени, се кршат човековите надежи, болки, амбиции, падови. Се уништува човечноста. Без да се прави полова разлика. Ирена Ристиќ, Калина Наумовска и Снежана Стамеска ги играат машките ликови (Клаус, Сивиќ и Херцог) и одат до коска во суровиот свет на бесполовоста, градејќи ликови со длабоко болна вистина за крајот од кој ништо не останува, освен скршениот човек или испружениот труп. На белата ледина на животот е и Сара која ја игра Софија Матевска-Куновска. Сите десетмина актери се во идејата на Поповски, и играат претстава полна со болка, во која секој од секого црпи и секому дава творечка енергија. Се концентрираат максимално на сè она што е денешна состојба, пораз, јаловост, беспопштност... Во таа точно композирана и сценски дизајнирана рамка на Ангелина Атлагиќ, сè функционира во деталот на знакот и на точниот костим. Прецизната идеја на Поповски има свој точен почеток и свој точен крај и низ музиката на Кирил Џајковски, со која претставата и во тонот и во интерпретацијата достигнува ново театарско ниво. Дури и сцените Поповски ги гради врз музиката на која се надоврзуваат со милиметарска точност и сценските движења на актерите под искусното водство на Кренаре Невзати-Кери.

Ако во задушвањето од дивото месо нема излез, Поповски, сепак, на сцената го бара. И вели дека тајната можеби ја знае Михајло од *Лет во место*, исто така драма на Горан Стефановски. Тајната е во летањето за кое вели – научи да леташ... никогаш нема да леташ... ќе леташ во место, но ако имаш малку страст и среќа местото ќе летне со тебе! Преку нив сè се гледа и доживува, се влегува во моќта на говорот на телата соголени не само во функција на вистинита, туку и во принудата да се биде дел од нив. Овде, секако, не завршува мислата за ова *Диво месо*. Таа оди понатаму, вон рамките на својот простор, и се вгнездува насекаде во новиот, заедно со болката од летањето во место и гушењето од дивото месо...

Режијата на *Диво месо* на Александар Поповски во знаковната меморија на македонскиот театарски простор има високо место. На Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ во јуни 2001 година во Прилеп, претставата е највисоко вреднувана, најмногу наградена. Жирито ѝ додели седум награди: за претстава во целина, за режија на Александар Поповски, за актерска игра на Дејан Лилиќ, на Драган Спасов и на Ирена Ристиќ, за дизајн на Ангелина Атлагиќ и за музика на Кирил Џајковски. Во септември истата година претставата е прикажана и на програмата на Интернационалниот театарски фестивал во Белград – БИТЕФ 2001.

*Диво месо* на Горан Стефановски и на Александар Поповски има свој живот вон својата матична сцена – Драмскиот театар, своја сценска одисеја во 2002 година. За нешто повеќе од два месеца, од крајот на април до почетокот на јули, како ниту една друга претстава во контекстот на македонскиот театар, таа е изведена на четири сцени, во четири земји, пред публика од четири јазични подрачја. Досието *Диво месо*, или неговата „Одисеја 2002“, започна на 23-ти, 24-ти и 25 април на сцената на Театарот „Свети Ѓорѓи“ во Удине, Италија, продолжи на 28 април на сцената на Црногорско народно позориште во Подгорица, Црна Гора, на 24 мај во Театар „Акцент“ во Виена, Австрија и на 5 јули на EXITFEST `02 на сцена под отворено небо на Петроварадинската тврдина во Нови Сад, Србија.

Сложувалката меѓу ТОЈ – драмскиот писател Горан Стефановски и ТИЕ – режисерите, на нишалката за двајца „автор – режисер“ на која се Стефановски - Унковски, се заниша и во 1982 година. Повторно со праизведба на нов драмски текст на Горан – *Лет во место*, како самостоен/независен драмски проект на Домот на младите „25 Мај“ во Скопје (подоцна Младински културен центар). Премиерата е на 9 јануари (1982) во Дансинг салата на Домот на младите „25 Мај“ во Скопје, а почна да се подготвува во доцната есен на 1981 година. Драмата *Лет во место* речиси едновременно се подготвуваше и во Народниот театар во Куманово, во режија на Димитар Станкоски, а нејзината премиера беше на 6 февруари 1982 година. Подоцна, на сцените во Македонија *Лет во место* е поставена во Народниот театар во Битола (1984, во режија на Јане Петковски), во Народниот театар во Струмица (1984, во режија на Стојан Стојаноски) и во Народниот театар во Штип (1988, во режија на Слободан Деспотовски). *Лет во место* е самостоен проект на Домот на младите „25 Мај“. Претставата е долго најавувана, премиерата презакажувана, а сè заедно долго очекувана и

проследена со многу неизвесноти. Мерена по вертикала, би ја ставила меѓу оние сценски резултати кои се на линијата помеѓу амбициите и можностите.

Создадена е вон театарска институција, со актери од двете скопски театарски куќи (Драмскиот театар и Драмата при МНТ), со неколкумина слободни театарски работници и студенти на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Претставата *Лет во место*, пред и над сè, е значајна поради веќе потврдениот идентитет на драмско изразување на нејзиниот автор Горан Стефановски.

Ако во *Диво месо* Стефановски како мотив за создавање на драмскиот текст ја имаше ситуацијата во едно семејство во Скопје во квечерината пред Втората светска војна, тој во *Лет во место* оди пошироко. Го интересира и судбината на македонскиот народ во едно мошне тешко и преломно време. Дејствието го сместува во 1878 година, година по Санстефанскиот договор за мир, Берлинскиот конгрес со кој се анулира овој договор. Тоа е време на најразлични влијанија, експлоатации и надворешни интервенции во Македонија. Време е и на безочно уништување на човековата личност, на корумпираност, на експлоатација врз експлоататорот, на терор, на состојби кога речиси никој во никого не верува, братоубиства, предавства...

И покрај значајната разработка на овој дел од историјата на македонскиот народ, Горан Стефановски во драматуршка смисла не го издржува товарот на сложената материја. Навистина создава слоевит и провокативен текст, но неговата драматуршка основа на повеќе места е недоречена. Градејќи театарска фреска, тој низ драмската фикција, низ дејствието што го развива, низ ликовите што ги лансира и одредува, се определува и зазема критичен став кон тоа мрачно време, но не ја прецизира својата морална концепција. Драмската приказна тече прилично бавно (ова особено се однесува на првиот дел). Затоа, пак, како и во претходниот драмски текст *Диво месо*, дијалогот е прецизен, реченицата куса, јасна. Режисерот Слободан Унковски создава претстава која ќе е отворена и така ќе комуницира со гледалиштето. На текстот му приоѓа со многу амбициозност, почит, без да ја почувствува потребата од поместување или кусење. Затоа и целиот тек на претставата има димензија на развлеченост на дејствието кое мошне често го заобиколува гледачот, наместо во него да го внесе. Начинот на сценското оживување на текстот речиси е истиот од *Диво месо*: низ слики – куси сцени (но побројни), од кои некои можеле да бидат изоставени. Унковски го следи текстот, и самиот се определува за создавање „фреска” на времето за кое тој говори. Одделни сцени - фрески се смели и издржани, пред сè, заради актерите што учествуваат во нивното создавање: со внатрешен ритам и сликовитост. Главно, играта е хетерогена. При нејзиното составување значаен бил фактот што најголем дел од нив умеат и сами да создаваат. Такви се, пред сè Нада Гешоска во ликот на мајката Султана (Гешоска истата година на МТФ „Војдан Чернодрински” ја доби наградата за актерско остварување) која создава најцелосен лик во однос на сите нејзини што во последниве години сум можела да го видам, потоа Кирил Ристески, Душко Костовски, Ацо Ѓорчев, Ненад Стојановски. Тие, секој на свој начин, успеваат своите ликови да ги пренесат низ сите психолошки бури и низ сите мисловни емоции и дилеми низ кои ги води Стефановски, но тоа од нив го бара и Унковски.

Меѓутоа, поради префорсираната игра на Благој Чоревски во ликот на Ефто, врз чија судбина заедно со судбината на Михајло, браката мајстори сидари, се гради стожерот на претставата, изостана целосното доживување за ликот што го пишува Стефановски. Значајна творечка заложба има во играта на Мими Таневска, како и во играта на Мони Дамески. Гоце Тодоровски прикажува игра во која тој внесува многу динамика, подвижност, а со тоа и симпатии кај публиката. Лилјана Велјанова ликот на Елена го толкува воздржано, но при ова не смее да се заборава и фактот што таа како најдиректен партнер го има Мехди Бајрактари податливиот лик на Кир Панајотис го игра без страст и бледо.

Сигурен дел од претставата, со елементи кои го динамизираат развлеченото драмско дејствие, е музиката на „Леб и сол“, создадена на потребата таа да ги создава преодите од сцена во сцена. Сценографијата на Мета Хочеваар едноставна во својата замисла, како крст или крстосница на која се случуваат разните ветрометини на времето, создава лесна проодност на дејствието. Костимите се на Ѓорѓи Здравев.

*Лет во место* веќе на 6 февруари 1982 година, има уште една премиерна изведба: на сцената на Народниот театар во Куманово, во режија на Димитар Станкоски, што е настан за театарот зашто за толку кусо време се реализираат две претстави по нов текст. Режијата на Станкоски при поставувањето на *Лет во место* вложил труд и време да создаде претстава која ќе има силен мирис на театар, но оној театар кој му припаѓа на едно поодамнешно време. Тој не го издвојува настанот од времето. Напротив, дејствието го сместува во времето од кое доаѓа – 1878 година, година кога картата на Балканот се прекројува, кога Македонија живее тешко и мрачно време, кога секој ја ограбува, кога се прават обиди да се убие битот на народот низ разните влијанија, пропаганди и експлоатации.

Режијата на Станкоски, како што е и по текстот на Стефановски, дејствието го сместува во еден манастир во Македонија, меѓу чии сидови се братоубива и самоубива Македонецот, под чии сводови се искажуваат амбициите на разните освојувачи, меѓу кои се „премачкува“ самобитноста на народот, но и во кои тој опстојува. Заземајќи ваков став кон текстот, Станкоски не успева него и да го додржи. Во неговиот режисерски труд има размисла, но нема разработка. На пример, режисерот интересно и успешно го разјаснува односот меѓу браката Ефто и Михајло. Конкретно ја разјаснува нивната егзистенцијална подвоеност и емотивна приврзаност. Затоа и онаа сцена на братоубиството станува јасна: Ефто го убива Михајло не за тој да исчезне, туку да продолжи да опстојува во неговата идеја. И со претставата е сè во ред некаде до нејзиниот втор дел од вториот чин, додека таа не помине во фаза на мелодрама.

На широката сцена, која статично и едноставно ја решава Бранко Костовски, актерите на Народниот театар во Куманово, потпомогната од артистите – гости од Скопје, Милица Стојанова како Султана и Ристо Шишков во ликот на Ефто, остануваат во рамките на она што од нив го бара режијата, иако е сосема јасно дека и сакаат секој од себе да го надгради зададеното. Сепак, на места остануваат жалови

дилемите, сознанијата и репликите на јунаците на Стефановски. Ристо Шишков како Ефто, гради лик кој извира длабоко од него, со сите финеси, и мисловни и телесни. Но, тој мошне често не остварува контакт со оние што се околу него. Милица Стојанова вистински внурнува во ликот на Султана со сета своја актерска поткованост. Смртта на Султана таа ја одигрува низ најситниот детаљ, а таква е и во сцената кон крајот на претставата, кога се јавува како сновидение со своите некогаш мали синови, што секако е и резултат на добрата режисерска промисла за вакво решение. И Рајна на Љубица Гојковиќ е лик кој таа го донесува со многу нијанси и, што е мошне битно, се вклопува во играта на Ристо Шишков како негов партнер, сопруга. На Живко Пешевски како Михајло му е потребно подлабоко навлегување во ликот. Илија Струмениковски во податливиот лик на артистот Ангеле се движи по неговите маргини – низ гег. Од останатите креации се издвојуваат, но повеќе како обиди, оние на Анастас Миса како Кир Панајотис и на Душко Ѓоргиоски како Киро. Костимите за претставата се на Елена Дончева-Танчева. Она што во нив пречи е мрачниот тон во кој таа ги облекува сите јунаците на *Лет во место* – и онаму каде што тоа не е потребно. Музиката на Љупчо Константинов има нецелесообразна функција низ целото дејствие.

*Хај Фaj* или *Hi-fi* е следниот драмски текст на Горан Стефановски. Тој е и прв негов текст кој не ја има праизведбата на македонска театарска сцена, што подоцна станува често се случува, особено откако ТОЈ живее и работи во Кентербери, Велика Британија. Оваа негова драма праизведбата ја имаше на 28 декември 1982 година, во Сараево, на сцената на Камерниот театар 55 во режија на Виолета Цолева. Трите изведби на *Хај Фaj* на македонската сцена во 1983 година, кога е главниот интерес за драмата, која се игра/поставува како одраз на времето што се живее, на три сцени во три града, го режираат Љубиша Георгиевски, Наум Пановски и Димитар Станкоски. Тоа „време“ на *Хај Фaj* е мошне интересно. Во смисла како еден нов текст речиси едновремено, има различна сценска судбина. На македонската театарска сцена првата изведба ја има на 8 јануари 1983 година, во Драмскиот театар, во режија на Љубиша Георгиевски.

Текстот може да се чита како борилиште на кое се бие битка до изнемоштеност, до смрт. Битка во која се анализира, се бара човековата висока верност кон самиот себе. И битка, која, пренесена на сцената, станува вжештен простор кој и од изведувачите и од гледачите бара активност и соучество. Тоа е текст со високи и цврсти драматуршки вредности, со згуснато дејствие, рафиниран дијалог и реченица, со збор кој е во постојана функција. Вешто е напишан, редуциран е од небитноста и мотивиран во компактна целина со набиена драмска сила. Во драматуршкиот исказ тој е мисловен израз на настаните тука и сега, во нас или околу нас, на човековата состојба и неговото барање на високата верност кон себеси, кон своето „hi-fi“. Тоа е само навидум едноставна животна потреба, која авторот ја полни со конфликти и варирања на веродостојни состојби. Таткото – односно дедото, неговата ќерка – односно мајката и нејзиниот син - односно внукот, го создаваат триаголникот, рингот на кој сите тројца, бегајќи од својата пропаст, ја бараат високата верност.

Во претставата на Георгиевски се следи текстот. Борис, Соња и Матеј. Позгуснато – Борис и Матеј. Или, можеби, само Борис, зашто ликот и неговата изведба во интерпретацијата на Ацо Ѓорчев со подетално секцирање, доведува до можното сознание дека е тоа претстава на еден лик и на еден актер кој суверено владее со метежот што го создава ликот со неговата изгубеност и искривоколченост до експлозивна состојба. Стариот Борис поради убиството, што според него го сторил во миг на среќа, одлежува затвор од пет години. Се враќа дома но во светот на својот внук Матеј, докрај осамен и напуштен млад човек, длабоко навлезен во алкохолот и дрогата, отуѓен од мајката, а својот вентил – високата верност ја бара низ музиката, низ своето „hi-fi“. И Борис е незадоволен, резигниран. Во својата налудничавост, од станот создава лабораторија, затворска ќелија во која бијат битка тој и Матеј. Пропаста е неминовна. Високата верност кон самиот себе е илузија, јалова битка. Борците на рингот се поразени.

Во режијата на Георгиевски се отсликува и светот на полуликовите на Стефановски. Поточно, во неа колидираат световите, судбините во кои нема битни, но нема и споредни спојки. Ритамот на кажувањето на режисерскиот прочит на текстот е различен. Темпото вибрира: одвојување, што е својствено за Георгиевски, до хипертензично внесување. Меѓутоа, останува автентичноста на Стефановски при неговото чувство за сценско сликање на полуликови и нивните меѓусебни односи. На мигови, напуштајќи ја авторовата рационалност, режијата се насочува кон визуелно сликање на „театарската мутација“, како што Стефановски жанровски го озаглавува *Хај Фај*. Во повеќе сцени Георгиевски е препознатлив, и во однос на себе, и во однос на веќе видени режисерски решенија. Тој е автор и на сценографското решение на *Хај Фај*. Поместувајќи ги и дејствието и гледачите на сцената, во првиот дел во еден хиперреалистичен амбиент, во стан во кој е сè испретумбано, секој се сопнува на сè и сешто, се мешаат музиката со мирисот на пржените јајца, разлеаната крв, халуцинациите, куклите, смртта, и тонот од повремено вклучениот телевизиски приемник. Сè се случува овде и сега. Во таков амбиент, во кој сè е ставено на дофат на гледачот, актерите ги играат ликовите во за себе наметната тензија: кој е помоќен, кој ќе биде поавтентичен во одделни сцени. Ацо Ѓорчев и успева да ги „покрие“ другите ликови. Рамноправен партнер на тој ринг му е Ненад Стојановски во ликот на Матеј. Градејќи интересна и ефектна студија на ликот на младиот, безнадежно изгубен човек во потрага по своето „hi-fi“, тој отворено, и моралистички обоено, се бунтува против она што го притиска неговиот Матеј. Но, како – за него е прашање без одговор. Ликот на неговата мајка го игра Лилјана Велјанова. Нејзината Соња е жена која успеала да се реализира само низ работното место, незадоволна од самата себе и од тоа што „создала“ од својот син. Таа е и во потрага по сопствената верност, но има во неа и доза на воздржаност и дистанција кон сите околу себе. Ликот на девојката на Матеј, Мира, во алтернација го играат Мими Таневска и Катарина Коцевска. И двете максимално се обидуваат да ја дофатат играта на своите на сцена двајца соиграчи – Ѓорчев и Стојановски, во нивната битка како борачи на вжештен актерски ринг. Сепак, двајцата се посилни, погласни, пожестоки со внесениот адреналин на за себе смислениот вжештен простор во кој ја бијат битката за тоа кој, сепак, е главен на рингот/сцената. Од друга страна, останува нејасна идејата на

режисерот, зошто ликовите на Американецот и на Русинот да ги играат луѓе надвор од театарот (Димитар Бошков и Гари Николс). За да се добие автентичност?! Веројатно повеќемина од актерите на Драмски тие ликови ќе ги одиграа поавтентично и поубедливо, како што тоа го направи Лазе Манасковски во улогата на Арапинот.

Кога во Драмски привршуваат подготовките на *Хај Фаж*, во Народниот театар во Куманово почнуваат пробите на истиот текст во режија на Наум Пановски. Премиерата е на 10 февруари 1983 година. Актерите и публиката се повторно заедно, на сцената. Сега дури дејствието/претставата се опколени од четирите страни на тесниот простор. Ваквата режисерска стапица на актерите не им овозможува некоја додатна комуникација со себе. Повторно „главниот” збор во претставата го има текстот.

Следејќи го можниот „оперативен” процес на настаните, што го прави авторот, режијата на Пановски создава претстава во слики, како „операција во 15 слики”. Секоја од сликите има свој почеток, своја цел: начин да се дојде до крајот - пропаста на јаловите илузии во барањето на високата верност. Режијата е одредена и таа оди по координатите на драмата. Вредносниот систем на текстот, на Пановски му служи како основа низ која актерите во ликовите треба да создадат одделни карактерни состојби. Но, таков резултат не е постигнат ни во режијата, ни во актерската игра. Задачите се само зададени. Не се реализирани. Актерите, во толкувањето на седумте лика, се „затечени”. Јасните карактери на ликовите тие ги играат само низ надворешни манири, постојано се во некаков грч, од кој се ослободуваат само во неколку сцени/слики.

Текстот *Хај Фаж* главно е драма на/за два лика, на два карактера: на дедото Борис и на внукот Матеј. Главно така се чита, и така треба да се гледа на сцената. Пановски не успеал во ансамблот да најде актер што ќе го толкува младиот Матеј, па се определил за студентот на втора година на Факултетот за драмски уметности во Скопје, Ванчо Ѓошевски. Иако ликот на Матеј преку неговата игра режисерот го израмнува со само за него јасно обично говорење/читање, Ѓошевски е сосема неопитен и крајно несигурен. Чудно и сосема неприфатливо е и второто решение на Пановски, а се однесува на играта на другите актери: не можејќи да ги види како индивидуални карактери нивната игра ја сведува на некаква само ним јасна „колективност”. Оттука е и млакоста во играта на Илија Струмениковски, низ чија интерпретација не се открива речиси ништо од сложената психолошка состојба на стариот Борис. Струмениковски само на места успева да продре во сложениот лик, низ кој ќе го изрази или открие карактерот на Борис. Во играта на Љубица Гојковиќ во улогата на Соња, има воздржаност, грч и цинизам кои се главно особини и на ликот. Младата Мира ја игра Душица Стојановска, која како да нема сили и разбирање за тоа кој е и што е ликот на девојката, изгубена во битката меѓу Борис и Матеј. Ликовите на Русинот, Арапинот и Американецот сега ги играат актерите Живко Пешевски, Нино Величковски и Владимир Денчов. Сценографската рамка и костимите се на Газанфер Бајрам. Тие го следат текстот и се многу блиску до решенијата од *Хај Фаж* на Драмскиот театар. Од „театарската мутација” на Горан



Стефановски, со ваквиот ангажман и резултат од претставата, не останува речиси ништо!

ТОЈ го предизвика речиси напоредното внимание на ТИЕ.

*Хај Фај* набргу се одигра и во Загреб и во Белград, а имаше уште една изведба и во Прилеп, на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во режија на Димитар Станковски – на 24 јуни 1983 година. Оваа трета верзија на *Хај Фај* на прилепската сцена, има смела „хируршка“ интервенција. Станковски ги исфрла сцените на халуцинациите на стариот Борис, од вториот дел. Се игра и следи на класичен начин: актерите се на сцената, публиката во салонот. На крајот, во последната сцена режисерот вперува голем рефлектор во публиката, како можност за заедничко препознавање. Крајот на претставата во најголем дел го оправдува нејзиното постоење: низ отворената врата, еден врз друг, заминуваат жртвите - Борис и Матеј. Експериментот за барање на високата верност пропаѓа: жртвите заеднички се поразени. Рингот останува празен.

Меѓутоа, други маки ја мачат оваа претстава: ограничените и докрај скудни можности на овој ансамбл. Играта на Благоја Спиркоски во ликот на Борис, и колку да е разработена и колку, сепак, да покажува угорен развој на ликот, е недоволна за да им даде на дејствието и на целата претстава повисока вредност. И меѓу таквата игра на Спиркоски наспроти другите шест актери во претставата, останува огромна празнина. Режисерот немал друг избор. Оттука и резултатот: *Хај Фај* на оваа сцена е претстава само на еден актер, во режисерска концепција која тоа добро го сфатила и сите свои сили ги насочила кон градењето на ваквиот тек.

Уште еден драмски текст на Горан Стефановски – *Дупло дно*, праизведбата ја има вон македонската сцена: на 17 декември 1983 година на сцената на Народно позориште во Сараево, во режија на Сулејман Купусовиќ.

Првата македонска изведба на *Дупло дно* е на 5 февруари 1984 година, пак на сцената на Драмскиот театар во Скопје, и пак во режија на Слободан Унковски. Сценографијата ја реализира Динка Јарикевиќ од Белград, а костимите Елена Дончева. Ликовите во претставата ги играат: Божо е Ацо Ѓорчев, Параскева е Милица Стојанова, Кристина е Силвија Стојановска, Нове е Благој Чоревски, а ликот на Јаков го играат тројца - Иван Петрушевски е Јаков I, Јовица Михајловски е Јаков II и Ненад Стојановски е Јаков III.

*Дупло дно*, во поднасловот „театарска пасија во три става и кода“, е ангажирана драма/претстава со теза која ги отвора аспектите на два различни пола во културното живеење. Од една страна е уметникот кој се обидува да ги прошири просторите на Слободата, а од другата страна е еден од можните аспекти на општеството кон Уметноста, претставени преку догматската, бирократизирана свест за културата. Еден лик од драмата, оној на Јаков, режисерот Унковски го дели на три, меѓу тројца актери и секој од нив игра/толкува по еден

дел/состојба/време на ликот. Целта на Унковски е да го прошири конфликтот и да ги потенцира фазите на менување на уметникот.

Средиштето на интересот за *Дупло дно* Стефановски го наоѓа во некои суштински слоеви на современиот свет: низ оние што се релевантни за денес, за вчера и за утре. Тој процес најнапред е во иднината, потоа во минатото и на крајот денес. И одново, како впрочем и во *Диво месо*, *Лет во место* и *Хај Фај*, авторот е нурнат во семејната драма, во контекстот на општествените проблеми. Времињата се менуваат. Проблемите остануваат исти, изострени низ уметникот кој се обидува да го прошири просторот на слободата во творештвото. Останува само сознанието дека под секој слој, под секое дно, има уште еден слој, уште едно дно. Дупло дно! Говори за трагичната замисленост врз судбината на уметноста, на светот што го опкружува уметникот и секого, и на која безброј пати сме се обидуваме да им дадеме што повистинити и поавтентични имиња: притисок, страв, недоразбирање, апсурд.

Бирократизираната свест не се менува. Или, не сака!

Низ овие слоеви е претставата *Дупло дно*. Јаков е уметник, или пак актер, кој сонува или се обидува да научи да го отфрли од својот грб „мртвиот театар” и бирократизираната свест за културата. Тој е главниот јунак на драмата и се појавува во три временски периоди и низ три начини. Низ уметноста која се случува во загадениот свет на 1999 година во подземните скривници, низ лудилото што е поместено во 1911 година и низ револуцијата која тече. Во претставата, во крајно рационализираната режија на Слободан Унковски, Јаков се тројца во еден. Низ делот на Уметноста го игра Иван Петрушевски, низ Лудилото Јовица Михајловски и низ Револуцијата Ненад Стојановски. И во сите три дела неговиот свет е чист. Тој е перманентна револуција, непрекинат отпор низ кој постојано би ги проверувал и прочистувал културните бирократи. Неговиот отпор не сака да се препушти на институционализирањето и догматизирањето. Од вака поделениот Јаков, Унковски ги извлекува во преден план конфликтот на драмското дејство и фазите на менување на уметникот. Ликот во преодните нијанси е колку драстичен, толку и суптилен. Играта на актерите Петрушевски и Михајловски се надоврзува и надградува, за во интерпретацијата на Стојановски да ја доживее својата кулминација, жестокост, перманентна револуција и непрекинат отпор. Сите тројца актери Јаков го играат рационално и прецизно, како што тој е визиран и во текстот на Стефановски и во режијата на Унковски.

Во режијата Унковски инсистира на моралната карактеризација и го изострува проблемот на човековата изроденост како методолошка можност за афирмација или детронизација на поединецот. Секој од петте ликови, поделениот Јаков меѓу Петрушевски, Михајловски и Стојановски, во интерпретацијата на седумтемина актери, а тоа значи – Параскева на Милица Стојанова, Божо на Ацо Ѓорчев, Кристина на Силвија Стојановска и ликот на Нове на Благој Чоревски, значи режисерот и актерите, создаваат слика која се огледува во сопственото огледало, што е, секако, и резултат на авторовата општествена и морално-критичка

ангажираност. Артистичкиот квартет (оној што е надвор од триото - Петрушевски, Михајловски и Стојановски), Милица Стојанова, Ацо Ѓорчев, Силвија Стојановска и Благој Чоревски, иако ликовите и задачите на сцената им се различни, секој создава силна, веродостојна креација на себе, на режијата, на текстот. Ако, пак, се доработат неколкуте карикатурални поенти кои се значајни остварувања на автентични човечки карактери, ќе се додефинира и нивната гротескна трагика.

Сите во *Дупло дно* создаваат претстава што е подигната на степен на јасна и потврдена вредност. На она што е остро, а се доживува и живее. На она што е антилогика наспроти логиката, или обратно. Кругот се затвора, но вителот не може да се запре. Единствено останува да се чека. Зашто, секое дно има свое дупло дно!

Во театарската сложувалка на Горан Стефановски драмата *Тетовирани души* зафаќа голем простор. Него го создаваат претставите работени по текстот со темпо кое е речиси непрекинато од неговото појавување до денес. Праизведбата на драмата е на 25 октомври 1985 година на сцената на Драмскиот театар во режија на гостинот Паоло Маџели (на сцената имаше вкупно 55 актери, танчери, музичари, народ... во една сцена се појавува и Маџели), а потоа се нижат изведбите по сцените на некогашниот ју-театарски простор и вон него.

Во Белград, во 1986 година, *Тетовирани души* на сцената на Театар „Звездара“ (во камерен простор и премиера на 11 март) ги постави Слободан Унковски, а драмата Унковски ја режираше и на сцената на Театарот „Мала Брона“ во Москва. Премиерата беше на 20 март 1987 година и тоа е прв македонски текст поставен на една сцена во тогашниот Советски Сојуз. Следуваат и други изведби на

*Тетовирани души* на македонската сцена: во Народниот театар во Штип (1986), во Турската драма при Театарот на народностите во Скопје (1994), текстот под наслов *Тетовирените души се враќаат дома* во режија на Дарко Митревски е поставен и на сцената на Народниот театар во Битола (1996), одново на сцената на Драмскиот театар во Скопје во режија на Сашо Миленковски (2001), на сцената на Драмскиот театар во Пазарцик, Бугарија во режија на Љупчо Ѓоргиевски (2002). Во сложувалката на ТОЈ и ТИЕ, секоја од овие изведби има свое место.

*Тетовираните души* на Стефановски се од тука, од Македонија заминати во новиот свет, во ветената Америка, по подобар живот. Во таа земја тие заминале, се населиле, но никогаш не се почувствувале како свои, иако таму создале свој дом, свој бизнис и свој пород. Интересно е што сите режии на овој текст имаат своја “приказна” токму во однос на заминувањето. Претставата на Маџели е во приказната на текстот: заминувањето од Македонија во Америка. Во сите следни (оние што ги имам видено) ТОЈ – авторот им ја дава можноста на ТИЕ – режисерите да создаваат претстава за заминувањето на сите оние на кои Америка им е симбол на сонот за подобар живот.

Во двете изведби/режии на Слободан Унковски, главниот јунак – етнологот Војдан и сите негови пред него заминати во Америка – заминуваат од својот град, од

својата земја. Првиот Војдан на Унковски заминува од Белград во Америка, а вториот од Москва за Америка. Следуваат изведби во кои Војдан заминува од Скопје или од Штип во Америка, или претставата во Народниот театар во Битола во која концептот на Дарко Митревски е дека тетовираните души се од Битола и се враќаат дома во Битола.<sup>2</sup>

Втората изведба на *Тетовирани души* на сцената на Драмски театар во Скопје, и по речиси деценија и половина, е во режија на Сашо Миленковски, а премиерата и е на 28 април 2000 година. Таа е пак нова сценска приказна на изведениот текст. *Тетовираните души* на Стефановски не заминуваат никаде. Тие се тука, во својот роден град или земја, меѓу тукашните „печалбари“ и тетовирачи на човечки души. Овие *Тетовирани души* се болно патување од тука до тука, но дома. Никој никаде не патува. Само ни се чини дека отпатувале. Тетовираните души и нивните/наши тетовирачи се тука. Јунаците на Горан во режија на Миленковски, не заминуваат никаде на печалба или по потрага на својот идентитет: нивните истетовирани души се тука и само тука, низ 24.те слики/сцени од драмата. Режијата на Миленковски претставата ја поставува низ најважните кодови на денешнината. Ако главниот јунак на Горан – етнологот Војдан е во потрага по својот идентитет, ако тоа е релацијата на дестинацијата на малите народи кои заминуваат на печалба во светот во кој сите сме само „индијанци и каубојци“, сега е најдраматична репликата од текстот: „што ќе беше ако наместо република баравме од светската политика да станеме царство?!“

Војдан од Скопје е во Скопје. И сите други. Само во сонот, во лудилото, во халуцинациите некој е некаде. На јаве е тука, само сонува со отворени очи. Тие сонувачи во режијата на Миленковски се во потрагата по својот идентитет тука. Сè останува во затворениот круг на непознатото, на мрачното, на болната вистина за изгубениот човек, за истетовираната човечка душа која не може да ја најде адресата на својот живот. Во барањето на вистината, и чинам повеќе од кога и да е актуелноста на текстот на Стефановски, Миленковски ја создава оваа претстава низ болката на вистината за немоќта да се најдеш самиот во себе и во опкружувањето. Претставата колку е во режисерскиот ракопис и во играта на актерите од кои режијата бара точност, толку и остава простор ликот да се гради и по сопствениот хабитус, на кое било ниво на дејствието или на сценскиот простор. Сè е во болката и во откривањето на деталот за вистината за тоа колку нè нема, колку сме непознаница за себе или во односот со другиот.

Во *Тетовирани души* на Миленковски се актерите: Дејан Лилиќ кој го игра Војдан, Сашо Тасевски е Цибра, Владимир Светиев е Стрезо, Мери Бошкова е Алтана, Ванчо Петрушевски го игра Кољо, Верица Недеска е Ружа, Билјана Беличанец-Алексиќ е Маре, Билјана Драгичевиќ е Клодија, Америкис Нокшиќи е Девојката,

---

<sup>2</sup> Претставите *Тетовирани души* во режија на Слободан Унковски во Белград и во Москва, потоа *Сараево* исто во режија на Унковски изведена во Антверпен, како и *Баханалии* во режија на Бранко Брезоваец во Копенхаген, опширно се обработени во книгата *Ковчег со време*, Лилјана Мазова, Матица македонска, Скопје, 2001.

Рубенс Муратовски го игра Тетовирачот и Владимир Ѓорѓијоски е Детето. Сите тие, без разлика на тоа колку време се на сцената, колку се задушени во својата ненајдена спознајност, во својот бес, во потребата да се молчи или да се говори, да се седи в место или да се боксува со себе, да се сонува или да се игра лудило за себе како последица на својата немоќ, ликовите ги доградуваат на ниво на трагање по театарската вистина за животот кој си поигрува со сите нив, со сите нас. Сите се во текстот, во режијата, во атмосферата и во костимите на Александар Ношпал кои, за секој поодделно, ги доведува во најдиректна комуникација и прилежност на јунаците.

Сега „оживувам” и една претстава која е едно големо недоразбирање и само неуспешен опит на еден млад режисер кој, сепак, се определил за докажана драма од македонски автор, на турски јазик и на сцена во Македонија?! Поради фактот дека и од добра драма се прави лош театар, што не е и ништо ново! За мене поважен е податокот дека токму оваа изведба на *Тетовирани души* во однос на целото драмско писмо на Горан Стефановски е единствениот текст што воопшто е поставен на сцената на Театарот на народностите во Скопје, и единствен на репертоарот на ансамблие што работат во него – Турската драма и Албанската драма.

По една деценија откако од драмската работилница на Стефановски излегоа неговите *Тетовирани души*, на 10 април 1994 година, во Турската драма на Театарот на народностите, излезе претстава правена врз драмскиот текст по која, доколку не си го знаел или не ги имаш видено неговите поранешни изведби, заклучокот е дека се работи за речиси ништожен текст. Во *Тетовирани души* ги има актерите на Турската драма и нивниот поединечен квалитет и професионалност кои, во ваквата поставка, го приложуваат своето но – претставата ја нема. Таа е големо недоразбирање меѓу режијата на Васил Христов и сценографијата на Владимир Георгиевски. Не се разбрале ниту на едно ниво. Режисерот можеби и имал свој концепт, но се изгубил во концептот на сценографот кој и воопшто не ја носи одговорноста. Напротив, сè е од режијата, која ја нема најмалку од две причини: немањето на концепт и „изрежираната” претстава по мерка на сценографијата, или преголемото сценографско влијание на Владимир Георгиевски врз крвката режија на Васил Христов.

Драмата *Црна дупка* Горан ја создаде во 1987 година. И таа има необична судбина: има две паралелни праизведби: на 10 февруари 1988 година беа премиерите во Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје во режија на Паоло Мацели и во Народниот театар во Битола, во режија на Бранко Брезовец. Во април 1988 година Слободан Унковски, кој таа година предава театарска режија на постдипломските студии на Градскиот универзитет во Њујорк, САД, со студентите на Бруклин колеџот ја работи *Црна дупка*. Но, интересот на ТОЈ и ТИЕ е моја определба за она што е прикажано од македонски автор на македонска сцена и режисери од тука преку кои се бараат местата на/во театарските сложувалки кои формираат тандеми автор – режисер.

*Црна дупка* во 2003 година, по речиси деценија и половина од праизведба, пак е на репертоарот на Драмата на Македонскиот народен театар, каде и ја имаше првата изведба. Новата *Црна дупка* е во режија на Сашо Миленковски. Интересен е и фактот што во 2003 година во Скопје паралелно се играат три претстави по „стари“ драми на Горан Стефановски: *Диво месо* и *Тетовирани души* во Драмски и *Црна дупка* во Драмата на МНТ – во Театар Центар, а двете последни се во режија токму на Миленковски, а во Драмски се подготвува и *Лет во место*.

Во режијата на *Црна дупка* Миленковски интересот го насочува кон актерот, дејствието се отвора постапно, јунаците се движат прво по угорната, а потоа по надолната линија на животот. Структурирана е во приказната за извитопереноста на свеста и постојаната човекова потреба за и од љубов. Сè во претставата е реплика на сложената реалност, а за поента ја има идејата да се прекине клетвата. На сцената се актерите, а со нив е и публиката. Просторот за комуникација е ист, сите заедно се во црната дупка на времево во кое секој е сам во својот личен/интимен свет. Говори за личноста. Сите се во црната дупка во која секој се бара, тоне, откажува, ја бараат повторната шанса на/за животот кој истекува. Дејствието го води Сенко Велинов како Силјан, со него на сцената се Искра Ветерова како Соња, Весна Петрушевска-Тренкоски како Цвета, Звездана Ангеловска како Магда, Даница Георгиевска како Ана, Перо Арсовски во ликот на Таткото, Владимир Ендровски како Перо и Максо, Билјана Беличанец во ликот на Светле и Мери Бошкова како Мајката. Сите во точниот дизајн за претставата на Тихомир Спиоровски, а пак заедно во суровиот и жесток црно-бел свет со кој Миленковски владее во идејата за постојаноста на *Црна дупка*. Во барањето на персоналноста е битна и најбитна и музиката која, практично, го продолжува зборот и е компонирана од Горан Трајковски.

Светот од драмата на Стефановски и од претставата на Миленковски е поделен на два дела: на реалниот и на иреалниот/сонот. Тој му припаѓа на човекот кој во своите „средни“ години од животот прави пресметка со себе: меѓу сопствената растргнатост и прашањето дали го „нашол мракот на крајот од тунелот“, сопствената сексуалност, заедничкото со оргазмот и самостојноста на смртта. По примерот на јунакот од приказните за Силјан Штркот, и Силјан на Стефановски во интерпретација на Сенко Велинов и режија на Миленковски, не е „домаќинска челада“. Него и мртвата мајка го моли да се опамети, зашто „од деда, прадеда и се прикажало дека ќе се претвори во птица која ќе живее в поле и ќе тури по трњето“.

Во првиот дел се прикажува реалниот свет на Силјан, неговата осаменост и празнење на сексуалноста од жена до жена. За него сè е затворено, нема ништо. „Нема ни ѕвезди. Тоа се мали отвори во црното небо низ кои едвај пробива некоја страшна светлина од другата страна. Како е на другата страна? Го гледам своето семе, низ кое едвај пробива некоја страшна сила од другата страна. Сакам да сум таму. Ова не е доволно. Ова не е ништо. Ова е големо лажирање“ – кажува Силјан при „средбата“ со својата мртва мајка, и тргнува по неа. Во вториот дел Силјан е сенка, свест, сознание во животот на сите со кои бил додека, сепак, го немало. Принципот на вртење во еден ист круг, за секого и секаде, е црната дупка на

животот во која сè има свое слободно паѓање и таа никогаш не се полни. Силјан и во вториот дел иако го нема, гледа сè, а неговото отсуство како присуство го чувствуваат другите: како реплика, како шум, како сенка која ја парафразира мајчината клетва и ја отвора сцената кон проклетството на животот. Може ли да се поништи клетвата „да даде Господ зелено да мочаш“, која го следи „развратникот“ Силјан. Сенко Велинов е тој наш, денешен Силјан. Тој ликот го градира, го развива меѓу можното и неможното. Такви се и сите ликови во режијата на Миленковски: во потрага по забавеното пулсирање на животот. Сите го играат она што е обратно од животот и од смрт. Сите бараат уште една шанса.

На ставот на Стефановски за *Црна дупка* – „дијагнозата ми е јасна – ама илјачот не го знам“, Миленковски во градењето на жестокоста на светот на поединецот во вилелот на неговата изгубеност во времево, одговара низ постојаните звуци и зборови на песната „Зошто, о, зошто јас да љубам, зошто себеси да губам, јарката младост во мене наокул бара утеха...“ и завршува со „...ела, младост, усиле се и во мене угасне се“. Сè ова е и одговор на извитопереноста на времево која точно ја играат Велинов, Владимир Ендровски, Искра Ветерова и Билјана Беличанец, но ја следат и другите петмина актери.

Двата чина на драмата и во режијата на Миленковски се поделени. Првиот е лажниот и празен свет во боја на Силјан и на сите околу него во кој има/нема надеж, а вториот е и буквално црно-бел, безнадежен. Во тоа е и најголемата замка за „лекот што го нема“, а по кој копнеат сите. Со играта на сенките, на светлото и на сложената и од ламарина конструираната сцена на стеснетиот и тескобен простор во „црната дупка“ на животот, авторската екипа од претставата *Црна дупка* силно влегува во тој свет на изгубена персоналноста

ТОЈ – Горан Стефановски, кон крајот на 1989 година има нова драма – *Кула вавилонска* и одново режисер е Слободан Унковски..Праизведбата е 14 јануари 1990 година, во Драмски театар. Сценографијата ја направи Марина Чутурило, костимите се на Елена Дончева, а музичката илустрација е на Андреј Бељан. Актери кои ги играат ликовите во драмата (пак се оние со кои Унковски го создава големиот дел од сложувалката меѓу него и Стефановски) се: Ненад Стојановски е Дамјан, Љиљана Богојевиќ-Јовановски е Рина, Кирил Ристески е гостин и го игра Тодор, Мајда Тушар ја игра Блага, Стево Спасовски е немиот Петар, Јовица Михајловски е Марко, Тодорка Кондова-Зафировска ја игра Невена, Софија Куновска-Матевска е младата Марта, а Благој Чоревски е во ликот на Виктор.

*Кула вавилонска* е матна драма за матно време, во која има повеќе порази, неуспеси и мачнина, а помалку оптимистички визији. Драмата се случува на едно место, на ист простор и говори за состојби – човечки или меѓучовечки комуникации, кои се прекршуваат во свеста и во душата на човекот. Текстот може да се толкува и како политичка драма, но на чеховски начин: во неа нема ништо експлицитно, таа ја одразува маката на времето во кое живееме. Значи, времето на распадот на СФРЈ. Ставот на Унковски е дека *Кула вавилонска* не е атрактивна драма како што е тоа *Диво месо*, но е добар текст кој се надоврзува на неговите поранешни драмски

ракописи. Во работата со актерите применува нов стил на игра во однос на сите досегашни ликови од драмите на Стефановски: постудена, поинтелектуална и повоздржана игра.

Насловот *Кула вавилонска* е од човечката цивилизација, од легендата од Стариот завет. Тоа е приказна за луѓето кои се обидуваат да стасаат до Бога со тоа што ќе изградат кула до небо. По десетгодишна изградба Тој – Господ се спушта, им ги меша јазиците, тие повеќе меѓу себе не се разбираат и ја напуштаат градбата на кулата. Она што драмата ја поместува и во родот на политичката драма е во проблемот што таа го поставува, а едновременно и сведочи за две работи: од една страна се истрошените општествени модели кои секојдневно се распаѓаат, а од друга страна се измешаните јазици кои се слушаат и кои сведочат за внатрешната индивидуална конфузија.

*Кула вавилонска* е и приказна за една градба од седум ката, гаража која не е ниту потребна ниту логична. За да се изгради таа, урнато е едно цело маало, еден мал театар. До неа не води ниту еден пат, а во малото место во кое е подигната нема толку автомобили на кои таа би им користела. На кулата почнуваат да се случуваат разни слики кои ги гледа главниот лик во чија глава се одвиваат најголемиот дел од настаните во драмата. Таа е повеќе драма за состојби отколку за случувања. Повеќе се следи еден бекетовски експресионистички драмски модел, логиката на сонот и на психолошката интроспекција, одошто модел на имитација на животот. Драмата е приказна за животот од кој е истечена структурата, текстот е повеќе дисхармоничен отколку хармоничен. Горан Стефановски зборува за живот кој некогаш бил музика – со цврст и силен ритам, а кој сега се претворил во мачна и болна импровизација.

Претставата на сцената на Драмски е составена од сенишни слики. Таа е „блуење жолчта“ од она што ни се случува, а се правиме дека не го гледаме, или, пак, навистина не сме можеле да го видиме.

Во што е блуењето на жолчта во *Кула вавилонска*?

Во тоа наше секојдневие, искажано низ метафора. Метафората почнува од самиот наслов кој е земен од Книгата на создавањето, во која се вели: „... народот Сенарски, кој си имал и еден јазик и еден говор, за да создаде име решил да гради свој град и кула. Ја градел народот Сенарски кулата со врв што ќе стаса до небото, но Господ слезе да го види градот и си рече: луѓево се едно и имаат еден јазик и гледај што прават, и сега нема што не можат да направат. И Господ им го измеша јазикот за веќе да не можат да се разбираат едни со други, и ги расели по лицето на Земјата...“ Овде метафората на кулата Вавилонска се претвора во една друга стварност. Во режијата на Унковски и сценографијата на Марина Чутурило, тоа мегаломанско здание е гаражата испрчена како чардак ни на небо ни на земја, во едно провинциско гратче каде нема ни пат, ни бензинска пумпа, ни автомобили – но, затоа има градски челници кои мислат на иднината: како да се доближат до Европа. Дејствието тече низ брзи слики. Гаражата е место на криминален бизнис,



во неа полицијата и политиката продолжувајќи го својот привилегиран живот, склучуваат „внесен“ договор со мултинационални компании и истата ја претвораат во складиште за меѓународен отпад. Едните решаваат да се ослободат од отпадот за да не го трујат својот народ, а другите влегуваат во овој проблем само за тој да им биде покритие за изградената гаража. Но, гаражата станува складиште и на пустошот создаден во човечките души. Пустошот на живуркањето на синот – електроинженер (без работа) апатичен до достага, на таткото – по наредба главен проектант на гаражата, кој онемува гонет од совеста. Гаражата е и место на одиграните и неоиграни театарски претстави, зашто е изградена и на темелите на еден урнат театар. Во неа се повампироваат и сеништата на убиства по нарачка. Во неа е и силуваната ќерка, и нејзините блудни бегства. Таа е и место за комбинаторики и поткажувања, но и простор каде ќе ја самоубијат единствената здрава личност непожелно вратена „на местото на злосторот“ само колку да им ги помати сметките и да чепка по црните дамки на историјата, прекројувана и матна, затворена меѓу бурињата со отпад во гаражата чудовиште...

Веројатно оваа преголема „доза од животот“ на Стефановски му го стеснува просторот да ја напише *Кула вавилонска* во неговиот препознатлив драматуршки модел, туку користи драмска конструкција составена од слики, напати недоречени, со недоизградени ликови, па дури и такви реплики. Ова е дотолку потешко за Унковски кој, очигледно според понудениот драмски текст, создава претстава од слики. Поточно, од сложувалки кои низ актерската игра ја создаваат едната - главна слика на настаните: Животот. Неговата крајна умешност во изборот на актерската екипа во *Кула вавилонска* е во фактот: таму каде се појавуваат драматуршките неотпорности, блеснува актерската игра. Меѓу нив најсилна во создадениот лик е Љиљана Богојевиќ-Јовановски како Рина, на која точен партнер и е Ненад Стојановски во улогата на Дамјан. До нив е и Кирил Ристески надградувајќи и доградувајќи го ликот на функционерот Тодор, Јовица Михајловски полтронски настроен во улогата на полицаецот Марко, суптилноста во играта на Стево Спасовски како онемениот Петар, Софија Куновска-Матевска која ликот на Марта го игра со сиот гнев на генерацијата што доаѓа, до извонредната манифестираност на пустошот во душата на Невена на Тодорка Кондова-Зафировска и на крајот и Благој Чоревски (додуша малку пренагласен) во улогата на малиот идиот Виктор.

На почетокот на 1998 година Горан Стефановски има нов текст – *Казабалкан* за чиј наслов вели дека е грешка направена по една од големите легенди на светската кинематографија – филмот *Казабланка* на режисерот Мајкл Кертис. Драмата досега има само една изведба во Битола, во режија на Златко Славенски на кого ова му е прва режија на текст на Стефановски.

Битолскиот театар е единствено место во македонската театарска мапа каде што со начинот на организацијата на работата и прифатената театарска дисциплина на работа, речиси сè е можно. И тогаш кога режисерот нема „клуч“ за неа и тогаш кога актерите лунсаат по сцената барајќи ги во себе ликовите што режисерот им ги препушта на нив самите... Тогаш, барем во Театарот во Битола, сè убаво се „покрива“ со дисциплина што се остварува преку сите други сегменти на

претставата: организираноста на севкупната работа во Театарот, дисциплината со која се одвиваат работите – сценографијата, костимографијата, актерската игра, светлото, ефектите, музиката...

Зошто го велам ова!

Затоа што тоа е дел и од театарската иконографија на *Казабалкан*, драма која праизведбата на оваа сцена ја имаше на 24 април 1998 година. Претставата се игра на дел од сцената на која е и публиката. Текстот е поделен на сцени од кои секоја има свој наслов: Мртвовци, Осаменост, Привикнување, Секавање, Интервенции, Спас, Есхатологија и Нов почеток... Убаво пријателство. Драмата е приказна за балканскиот живот во првите години од последната деценија на 20 век. Насловот на текстот *Казабалкан* е „грешка“ инспирирана од филмот *Казабланка* со Ингрид Бергман и Хемфри Богарт. Се случува на бродот – казино што го купил еден нашинец со сомнително стекнати пари, а на него се нашинци/луѓе руини со лузни од граѓанските војни на просторите на некогашна Југославија/на Балканот. Го има љубовниот триаголник како во *Казабланка*, ги има последиците од куршумите, од опсадите, од бегствата, од силувањата на децата и жените, од распаднатите бракови, од „љубовта“ за да се преживее, лажните пасоши... Го има и прашањето: зошто има војни? И одговорот: луѓето понекогаш побудалуваат! И последиците од тоа: излажани, изиграни, предадени, осакатени однадвор и однатре ... луѓе идеалисти ... луѓе циници... Сè како варијација на позната, видена, чуена тема. Како стоење во место. Текстот говори за Балканот и за сите раселени/избегани балканци од воениот виор на Балканот во последната деценија на 20 век.

Претставата во стартот искажува почит кон текстот, но и режисерска умисла дека сè е тука/под свое, што во текот на изведбата се губи. На крајот сосема е јасно дека неа ја „режираат“ сценографијата на Валентин Светозарев, костимите на Елена Иванова и на Благој Мицевски, светлото на Димче Спасовски, музичката обработка на Миодраг Неќак, видео клиповите на Томи Салковски, тонската обработка на Варнава Андреевски и музиката во живо на групата Фолтин. Оваа екипа создава своја претстава. Останува нејасно и зошто режисерот „бега“ на сцената на која се и актерите и публиката: „блискоста“ е повеќе раздел од авторовата тема за балканскиот безизлез! Сцената решена како брод (или различни простори од бродот), водата од океанот, бродските јажиња или пијаното на музичкиот оркестар, проекциите од сцени од *Казабланка* и сè друго што е режисерска интервенција, е театарска имитација на филмот *Титаник*. Затоа и претставата совршено тече низ она што е нејзина техничко-театарска назнака, низ сценографијата на Валентин Светозарев која, на еден начин, и ја режира претставата, заедно со автентичните костими на Елена Иванова и Благој Мицевски кои, заедно, го режираат времето, текстот и конечно или прво – претставата.

Во ликовите од текстот и од претставата се: Душко Јовановиќ е Праца Прати, Соња Михајлова е Зора, Петар Горко го игра Мик, Митко С. Апостоловски е Константин, Валентина Грамосли е Јана, Петар Мирчевски го игра Гавро, Сузана Живорадиќ е

Тања, Сашо Огненовски е Лука, а Јулијана Мирчевска ја игра Дуда. Во така оформената претстава актерите ги сакаат своите ликови, иако тешко комуницираат и со текстот и со режијата на Славенски. Најточен, во таа атмосфера на безизлез е Петар Мирчевски како Гавро, сопственик на бродот-казино што го купил со профит од шверц на оружје. Ликот на Гавро актерот Мирчевски го создава со жестокост и со сопствено толкување на профитерството и измамите. Со својот внатрешен и надворешен сензибилитет свој лик создава и Митко С. Апостоловски како осакатениот Константин. Иако со доза на недоразјаснетост солиден лик создава и Валентина Грамосли како девојче од Балканот а сега бегалче во Лондон. Иако не и е јасна „приказната за балканскиот живот” таа, сепак, е и клуч во балканскиот безизлез низ играта што ќе ја создаде за децата од своето лондонско одделение, а ќе ја нарече „Ќе ви заигра мечка и вам овде”.

На косините на бродот, зад неговите сидови се и актерите во зададените ликови – Соња Михајлова, Петар Горко, Сузана Живорадиќ, Сашо Огненовски, Јулијана Стефанова и Душко Јовановиќ кои, сепак, сами доаѓаат до својот клуч за својата претстава. Навистина, режисерот Златко Славенски, за кој во оваа претстава работел голем и професионален тим, имал среќа: другите – актерите и авторите од Битолскиот театар мислат и ја создаваат претставата *Казабалкан*.

По повод Светскиот ден на театарот – 27 март, во 2003 година, Горан Стефановски до театарците во Македонија ја испрати националната порака. Тоа е време од речиси три децении по изведбата на неговиот *Јане Задрогас* во 1974 година, а Стефановски ја дефинира својата приказна за театарот, меѓу другото, и со овие зборови:

„... Луѓето за да преживеат, имаат совршен вроден инстинкт за ткаење приказни – за тоа кои се, што се, од каде доаѓаат и каде одат. За нас нема ништо поважно од овие приказни. Тие се срж на нашиот живот, столб на нашиот идентитет. Идентитетот е приказна за тоа кои сме, зошто сме и што сакаме. За да можеме да преживееме во суровиот свет, оваа приказна мора да е точна, заснована на познавање на теренот, на длабок увид, на прецизен тлоцрт. Погрешната приказна може скапо да не чини, да не одведе во заблуда, во ќорсокак, во смрт... Приказната некогаш е неартикулиран крик, некогаш хармонична мелодија; некогаш е темна и непросирна како рентгенска снимка, некогаш е сјајна и весела како бајка; некогаш е смешна, некогаш ужасна, а понекогаш и двете...”

Имам чувство дека токму овие констатации на ТОЈ – Горан Стефановски се идентификација на неговите драми и нивното толкување и поставување на сцената на ТИЕ - режисерите. Неговите драми, на сцената како претстави, некогаш се хармонична мелодија, некогаш темна, бледа снимка на текстот, на времето и на ликовите во нив. Едно е сосема јасно: режисер на драмите на Горан Стефановски е Слободан Унковски. Најчесто на сцената на Драмски театар, многу често со исто актерско јадро, Унковски ги чита најдобрите и најпопуларните и највисоко вреднуваните драми на Горан, како претстави на тандемот Стефановски – Унковски. Драмите на Горан, како праизведби или изведби кои ја имале

праизведбата со друг режисер, Унковски ги претвора во претстави кои се театарски идентитет на овој тандем. Без разлика каков е крајниот резултат, помалку или повеќе успешни претстави кои се создадени врз добар или подобар драмски текст, нивните претстави се приказни за нашиот идентитет во контекстот на времето и светот. Нивните претстави се и точна приказна за она што во театарот не се Раскажува, туку се Покажува: низ знаците, низ симнатите маски и како патокази кои ги поврзуваат причините и последиците.

*Јордан Плевнеш*

## Спиралните патеки на минатото и на сегашноста

ТОЈ – драмскиот автор Јордан Плевнеш (роден на 29 септември 1953, с. Слоешница, Демирхисарско) е претставник на постмодерната во македонската драма. Сите негови драми, десет на број, се изведени на македонската театарска сцена, преведени се на повеќе јазици и изведени на сцени во Европа и САД.

На театарската сцена стартуваше во 1982 година со драмата *Еригон*, а негов последен изведен текст е драмата со два лика *Последниот маж, последната жена*. Токму овој текст засега има поинаква судбина во однос на другото драмското творештво на Плевнеш: тој во 2000 година се подготвуваше на Малата сцена на Драмскиот театар, како копродукција со Theatre de la Origine во Париз, двата лика ги подготвуваа двајца актери од Драмски – Гордана Ендровска и Бранко Ѓорчев и двајца од Париз – Стефани Ланиер и Рафаел Долче. Режијата на претставата е Ника Косенкова од Русија, која живее и работи во Франција. Премиерата/праизведбата беше на 11 мај 2001 година во Theatre de la Origine – Театар на Угнетените во Париз со македонските актери, а до 17 мај *Последниот маж, последната жена* се прикажуваше најизменично со француските актери и на француски јазик, и со македонските актери на македонски јазик. Претставата за македонската јавност е непознаница, освен за оние кои бевме дел од гостувањето – Фестивалот на Драмски театар во Париз што се одржуваше од 3 мај до 3 јуни, а во чии рамки беа прикажани пет претстави од репертоарот на Драмски, потоа праизведбата на *Последниот маж, последната жена* на 11-ти со македонските актери и на 12-ти мај со француските актери кои претставата ја играа до 3 јуни, во рамките на Фестивалот. Претставата никогаш повеќе не е одиграна ниту во Скопје – во Драмски театар ниту во Париз, или каде било во Македонија или на друга сцена.

Драмите на ТОЈ – Јордан Плевнеш во неговата театарска сложувалка и ТИЕ – режисерите, се сложуваат главно низ режиите на Љубиша Георгиевски и на Владо Цветановски. Се разбира, драмите ги режираат и други режисери, меѓутоа во оваа сложувалка во која се осум од десетте драми на ТОЈ – Плевнеш, ги има само режиите на Георгиевски и Цветановски.

Плевнеш е автор кој во своите драми заколнато ја пребарува меморијата на светот во Македонија и од Македонија, личностите од драмите ги бара од минатото за да го покажат времето во кое е авторот/во кое сме ние. Омилен му е 20 век во кој создава корелации меѓу историските личности од помал или од поголем формат и меѓу нив го става обичниот трагач/мал човек од Македонија, од Балканот, некаде заскитан по белосветските подземја. За тајна на животот ја определува смртта, создава драмски глумонери ликови кои се совеста на другите јунаци од неговите

драми. Создава свој интерпланетарен систем на драматиката со која ТОЈ владее. На сите понатаму им создава тешкотии од типот како да се протолкува или да се влезе во тој сложен свет на Плевнеш во кој е сè можно. Во кој паралелно се делат и множат трагедија на народ и трагедија на заблуда. Имињата на ликовите му се од светот на малиот човек од тука, но судбините низ соништата за живите или за мртвите им се преплетуваат низ личности и ликови од белосветската меморија.

Во драмите ТОЈ – Јордан Плевнеш, ја омаловажува гротескната Европа (во чиј центар – Париз се определи да живее), низ соништата и одживеаното на јунаците го отвора тој поставен пред себе гротескнен свет, во кој се прекршуваат лицемерието на Европа, суровоста на фашизмот и на сталинизмот (ах, тој 20 век), поделената на две човекова судбина. Плевнеш низ драмите спори со трагедијата на цивилизацијата во која човекот е пес, пишува за состојби во кои не се знае кој кого убива. Острата, рационална, но и филозофско-сознајна фразеологија на Плевнеш, во неговите драми е пренабиена со мисли и со дијалози, со специфичен ритам и стилски пресвртници кои се движат од историска до интелектуална реминисценција, од поетска до речиси груба разговорна структура со цел да биде што поблиску, низ драмското дејствие, до трагедијата/трагедиите на цивилизацијата.

Од 1988 година Плевнеш живее и работи во Париз, Франција, предавал на Институтот за ориентални јазици и цивилизации, а од 2000 година е амбасадор на Македонија во Франција. Јордан Плевнеш ќе признае дека „не е можно да се напише драма”, наспроти драмите што му се случуваат на светот и на човекот во него. Изведбите на неговите драми течат вака:

*Еригон* – 1982;

*Македонски состојби* или *Macedonische zustande* – 1984;

*Југословенска антитеза* – 1985;

*P* – 1987;

*Слободен лов* – 1988;

*Подземна република* – 1991;

*Безбог* – 1992;

*Notre femme de Paris* – 1994;

*Среќата е нова идеја во Европа* – 1997;

*Последниот маж, последната жена* – 2001.

Две од драмите на Плевнеш се прогласени за најдобри на Македонскиот театарски фестивал „Војдан Чернодрински”: *Подземна република* (1991 година) и *Среќата е нова идеја во Европа* (1997 година).

ТОЈ – драмскиот автор Јордан Плевнеш прв на сцената го постави режисерот Љубиша Георгиевски. Тоа е праизведбата на авторовиот драмски првенец *Еригон* на сцената на Драмски театар во Скопје.

Премиерата/праизведбата и влезот на Плевнеш во македонската драматургија е на 21 јануари 1982 година. Режијата и сценографијата се на Љубиша Георгиевски,

костимите се на Дорис Крстиќ, а музика на Групата „Леб и сол” Ликовите од драмата и од претставата ги играат актерите: Мето Јовановски го игра Еригон, Мери Бошкова е Мадам Дибуга, Петар Темелковски е Исидор Солунски, Милица Стојанова е Малина, негова жена, Тони Несторов е Таше, нивни син, Самоил Стојановски е Коле, нивни син, Лилјана Велјанова е Патриција Сито, Крум Стојанов е Сингфрид Панјатовски Балтимор (Славко Тасевски во овој лик е во алтернација), Мите Грозданов е Сен Бернар, Ненад Милосавлевиќ е Бајбисон Болоњи, Лилјана Георгиевска е Андилена Анован, Снежана Михајловиќ ја игра Марија Балванера, Димитар Гешоски е Кардиналот Дантело Први, Ѓокица Лукаревски е Цезар, Самса е Гоце Тодоровски, Безимениот глас е Сабина Ајрула-Тозија, Првиот војник е Ѓорѓи Тодоровски, Вториот војник е Јовица Михајловски, Матичарот е Самоил Дуковски, Еринија Краф е Силвија Стојановска, Шарлот е Виолета Шапковска, Емил е Катарина Коцевска, Родфајлер Несмен е Крсте Јовановски, децата ученици се Иван Мирчевски и Зоран Томиќ.

Премиерната *Еригон* со следи со внимание, па дури и со доза на возбуда. Публиката е во стапицата на текстот и на претставата. Актерите се во претставата.

Зошто?

Поради повеќе најави кои произлегуваат од она што Плевнеш го покажува и обелоденува како свој драмски ракопис. Ракописот има свој начин на обработка на темата, свој драмски стил и мисловна конструкција. И покрај тоа, драмата е прегуста од настани, кажувања, асоцијации кои го оптоваруваат дејствието и како текст и како претстава. Плевнеш не му одолеал на првото драмско искушение и речиси сиот свој однос кон драмата, театарот и предизвикот од нив како простор во кој може да помести и помеша сè, ги сместил во една пиеса. Но, има и свое оправдување: ова му е прва драма. Прашање е зошто режисерот во конструирањето на претставата не се ослободува од она што го оптоварува сценското дејствие. Сепак, таквите места се многу помалку од она што го „игра” претставата, а конкретните забелешки се на сметка на текстот, кога се чита како драмска литература. Зашто, некои недоследности на текстот, режијата ги премостува. Претставата на Плевнеш и на Георгиевски се следи како нивна заедничка заложба: пред гледачот докрај да ја развиваат трагедијата на еден народ и трагедијата на една заблуда. Во тој процес создаден е чекор кој е значаен и за македонската драма и за македонскиот театар.

Драмата *Еригон* се отвора низ два сегмента. Прво, говори за човек кој ја искажува својата и човековата трагедија во времето и второ, говори за неговото второ јас, неговата душа искажана низ песот кој е само „канис лупус македоникус”, кој го одразува чувството како се однесувала „блудницата Европа” кон оние кои сонувале за неа. Исидор и Еригон се двојник – „човек од пес” или „пес од човек”. Во сложувањето на таквото драмско дејствие, во текстот има и места кои се претоварени со емоции, кои само го оптоваруваат дејствието. Ова двојство на ликот авторот го гради низ трагиката на времето, а е поделено меѓу Еригон и Исидор, отсликувајќи ги со цела низа на знаци кои ја создаваат сликата за

дехуманизираниот свет во кој секогаш жртва/жртви е/се малиот човек и малите народи. Во режијата на Љубиша Георгиевски таа драматика разложено е искористена и надградена. Од и на сцената, низ драмата на Плевнеш, рамноправно егзистираат исконската трагедија на еден народ – народот од Егејска Македонија, со гротеската и фалшот на самовљубената Европа. Крајниот резултат е конкретен: се открива перспективен автор и се следи гест на режисер кој со полна доверба, сметајќи на ризикот, му приоѓа на драмскиот првенец.

Орајќи ги гробиштата на идеалите, талкајќи по сцените и јавните клозети на Европа, во *Еригон* Плевнеш ја открива судбината на еден интересен Македонец – Исидор Солунски од Баница, Леринско – Егејска Македонија, борец, член на театарската група на Војдан Чернодрински, осуден на смрт од ванчомихајловистите, член на Комунистичката партија на Грција, кој се бори за поразената страна на фронтот, кој заедно со својот двојник, песот Еригон, на почетокот на Граѓанската војна во Грција со брод за заклана стока плови кон Запад. Во Париз, во 1946 година го формира патувачкиот театар Некролог М. и за време на Париската мировна конференција, кога светот за последен пат е делен легално, прикажува претстави во кои се застапува за правото на Татковина на обездомениите и откорнати.

Исидор, покрај својот двојник песот Еригон, сонува/сонуваат за својот народ, за мртвата сопруга, за своите три раселени деца по земјите на Источна Европа, за својот сега бездетен народ. Сонува и умира од болка за Македонија во центарот на Европа – Париз, за кој неговата татковина е само „ла салат маседуан” а Балканот „грав со овчо месо”. На неговите плеќи, на плеќите на неговата душа – песот Еригон, се прекршуваат и раѓаат фашизмот, суровоста на сталинизмот... И судбината на неговиот народ.

За ваквата конструкција, во која има низа места и ситуации кои се чувствуваат како насилне над психата, режисерот Љубиша Георгиевски гради претстава на силни метафори. Георгиевски употребува многу знаковни средства за личностите и ситуациите, толку исклучителни и неочекувани, и ги досоздава и доизградува во колку што е можно поможни. Создава синцир чии алки во првиот чин се отворени, а во вториот се затвораат, но и оставаат простор гледачот да ги досостави во себе, можеби уште долго време откако ќе се изгаснат светлата на сцената.

Чувствувајќи ги извесните емоционални слабости на текстот, режисерот Георгиевски настојува, а во тоа и успева, сите настани да ги збие во атмосфера во која би делувале поприфатливо. Обилните изразни средства, синцирот на вратот на Еригон, лудачката кошула на Исидор, звучникот во операционата сала и болничката соба, сцената на патувачкиот театар, онаа во домот на децата без родители во кој важи сталинистичката идеја: прво ќе ги научат јазиците на земјите во кои тие се раселени, па ќе добијат храна, потоа орот, танцот и другите, на актерите им овозможуваат својот збор да го пласираат колку е можно порационално. На оваа основна интенција за доградба на драмското дејствие е потчинета и сценографијата, и таа на Љубиша Георгиевски, во која од повеќе агли



и нивоа се нудат интересни, сугестивни и инвентивни решенија. На пример, просцениумот во чии отвори се одвива Европскиот конгрес на кучешките права и слободи на 20 век, но дел кој е и предолг и можеби единствен кој требало да биде скратен, а низ кој се следи целиот фалш сјај на Европа и на кој Еригон го завршува животот.

Следејќи ја авторовата и режисерската инвенција во *Еригон*, цврст дел се актерските остварувања. Бројната екипа во исто толку бројните ликови е на високо рамниште, иако сите за првпат се во сложената драмска структура на Плевнеш. Во сите ликови е вложена огромна енергија зашто во текстот на Плевнеш некои од нив се повеќе скици/контури на карактери низ кои авторот сака да го каже својот став - трагедијата на малиот човек со судбина да му припаѓа на мал народ. Актерите во концептот на режисерот таквите ликови ги разработуваат, доградуваат до целовити и комплексни карактери. Мето Јовановски како Еригон, Милица Стојанова како Малина, Петар Темелковски како Исидор, Мери Бошкова (како гостин) како Мадам Дибуга, создаваат карактери кои замислуваат, тревожат, траат долго како ликови што на сцената се создадени со многу трпеливост и провокативност. Интересни и тешки се и ликовите на кучките и песовите кои ги толкуваат: Крум Стојанов, Мите Грозданов, Ненад Милосавлевиќ, Лилјана Георгиевска, Снежана Михајловиќ, Крсте Јовановски, потоа на Лилјана Велјанова, Ѓокица Лукаревски, Ѓорѓи Тодоровски, Сабина Ајрула, Љупчо Тодоровски, Јовица Михајловски, Виолета Шапковска, Катарина Коцевска, на децата Тони Несторов, Самоил Стојановски и Ирис Мустафовски, на Иван Мирчевски, Зоран Томиќ и Самоил Дуковски. Многу обмислени во целината се и костимите на Дорис Кристиќ (Загреб), музиката на „Леб и сол“ и сонгот за Македонија на Јаков Дренковски кој како лик од/во претставата ја пее песната „Црна река“ по стихови од Марин Сореску.

По деветнаесет години *Еригон* на Плевнеш пак е во сложувалката на ТОЈ – Јордан Плевнеш и ТИЕ – режисерот Владо Цветановски на кој ова му е петта претстава по драма на Плевнеш на македонската сцена. Премиерата на овој *Еригон* одново е на сцена во Скопје, на 30 ноември 1999 година со Драмата на Македонскиот народен театар. Претставата е создадена со цел да ја прикаже бескрајноста на трагичното. Сценографијата е на Владо Ѓоревски и на Валентин Светозарев, костимите се на Благој Мицевски. Збор е за сценска визуелизација во која понекогаш навјасува филмското кадрирање, со во секоја сцена точна музика на Златко Ориѓански и Горан Трајковски, компјутерската анимација на Лидија Божовиќ и Јовица Јовановски, а светлото го води Милчо Александров.

Еригон е Владо Јовановски, Исидор Солунски е Васил Шишков, Искра Ветерова е Мадам Дибуга, Фелдмаршалот е Александар Цуровски, Звездана Ангелова е мртвата Малина, Кардиналот Донатело е Кирил Псалтиров, Аделена Ариер Анован е Стојна Костовска, безимениот глас е Снежана Коневска-Руси, Марија Луиса Балванера е Соња Каранџуловска, Жифон Барбисон Болоњи е Александар Шехтански, Белата Анѓа е Гордана Ендровска. Во претставата се и студентите по актерска игра на Факултетот за драмски уметности: Лилјана Илиевска, Филарета Атанасова, Кристина Атанасова, Марија Поп Панкова, Андријана Бошковска,

Мартин Мирчевски, Аида Алидеми, Васил Зафирчев, Горан Трифуновски и Игор Стојчевски.

Чинам дека секој што од речиси пред две децении памети претстава што оставила траги во неговата и во општата театарската меморија, повеќе или помалку, чувствува и трема пред повторното соочување со нова претстава работена според истиот текст.

Зошто е важна меморијата?

Затоа што првата изведба/праизведбата на *Еригон* е релевантна во контекстот на времето повеќе домашно, а новава во времево денес и во контекстот на македонскиот бит па и мит, традицијата и фолклорот, во рамките на европската декаденција и денешната политичко-естетска положба на Македонија во светот. До претставата на Цветановски се стигнува по подолго движење по ходниците на Македонскиот народен театар. Како и јунаците на *Еригон* кои се движат по бескрајно мрачните коридори на Европа. Се стигнува во просторот на интербината во кој повеќе или помалку се урива бариерата сцена – гледалиште. Претставата ја отвора битната, ако не и најбитна точка на текстот – трагедијата на еден народ и трагедијата на една заблуда во, како би рекол Плевнеш, планетарна смисла. Ликовите се редуцирани, нивните имиња се скратени, некои се малку сменети, а на претставата низ присуството на други безимени ликови ѝ се отвора простор за понагласен и помасовен приказ на делбата на човековата Душа од човековото Тело. Режијата на Цветановски е во контекстот на идејата на авторот Плевнеш: човекот кој ја искажува/следи својата и општочовечката трагедија, и човековото второ јас – неговата душа искажана низ песот. Тоа, второто јас, е само „канис лупус македоникус” кој сонува и се изразува на релацијата Балкан – Европа.

Европа како блудница. Во претставата речиси сè е во превртеното време на бескрајот во чија оска се страдањата на малите народи, за кои судбинско е делењето на Телото од Душата. Низ генетските слики за сега, Македонец Исидор - песот Еригон, или Црна Река која извира и се влева во Македонија. Наспроти нив се гробиштата на идеалите, јавните клозети на Европа, непостоечките кучешки раси, заводите за капење мртвовци, празните огништа, раселените деца по земјите на Европа, бездетниот народ, луѓето кои сонуваат и умираат од болка за Македонија во центарот на Европа – Париз, во кој истиот сонувач Исидор/Еригон и неговата татковина се само „ла салат маседуан”, а Балканот „грав со овчо месо”.

На сценскиот простор кој го определува режијата во рамките на пространата и целисходна сценографија на Владо Ѓорески и Валентин Светозарев, со светлосни ефекти, паралелни филмски проекции на соништата или одживеаното, Цветановски го отвора гротескниот свет, во кој се прекршуваат лицемерието на Европа, фашизмот, суровоста на сталинизмот, дебелиите синцири, и над сè поделената на две, човекова судбина.

Исидор ја напушта својата земја – Егејска Македонија – во време на почетокот на Граѓанската војна во Грција и со брод за заклана стока бега во преградите на блудницата Европа, каде во Париз во 1946 година го формира патувачкиот театар Некролог М и за време на Париската мировна конференција на која светот за последен пат легално се делел, прикажува претстави кои говорат за правото на Татковина на обездомните и откорнатите. Едновременно тој и неговиот двојник - песот Еригон, го живеат животот на бездомни кучиња покрај будоарите или заводи за мртвци во отворената челуст на Европа, во која предизвикувањето на судбината е, всушност, уништување на сопствениот идентитет. Токму непостојниот идентитет, како горлива точка на времево, за Цветановски е предизвик за жестока театрализација. Тој, јунаците/актерите, ги доведува до рамниште на усвитена потреба од правото на свое јас што е запретано во фантазијата или во соништата на човекот, ако сакате и пес. Го сместува во рамките во кои тој се преплетува со етносот, со што времето е уште пожестоко во времево. Во таквата сценска визуелизација, во која понекогаш навјасува филмското кадрирање, со силината на во секоја сцена точната музика на Златко Ориѓански и Горан Трајковски, и костимите кои се јасна карактеризација на ликовите и времево на Благој Мицевски, се актерите од различни генерации.

Режисерот Цветановски точно знае што бара од секој актер. А секој актер, исто така, точно е во ликот. Владо Јовановски како Еригон и Васил Шишков како Исидор, пес-човек или човек-пес, се на рамништето на делбата на Душата од Човекот. Јовановски како Еригон силината на емотивната енергија ја постигнува со нетранспарентна игра, чиј ефект е полн лик дограден со мисловноста на актерот. Тој го игра ликот со внатрешна растргнатост која силно допира до гледачот во секој детаљ од сценската инсценирација. Без јарост ја пресликува душата на обездомен и откорнат човек, а и пес. Васил Шишков како негово второ јас, или прогонетиот и замолчан Исидор Солунски, кој фрлен на буништето на животот на кое секој човек се чувствува и пес, е најчесто на масата - аквариум за капење мртвци. Тој речиси молкум ја одигрува трагедијата на цивилизацијата во која на човекот понекогаш му останува само да лае. Емотивно набиен и одигран лик е и оној на Звездана Ангеловска како мртвата Малина. Парижанката, г-ѓата Дибуа на Искра Ветерова е лик кој се спојува со текстот и актерката. Со многу разбирање таа влегува во ликот на „блудницата Европа“, со што станува транспарентна соблазна на обвинетата свест и совест на згазеното човеково достоинство. Играта на Ветерова е како контрапункт на играта на Јовановски.

Другите ликови, секој во функција на текстот и режисерската идеја да се влезе од времето во времево, ги играат Александар Цуровски, Кирил Псалтиров, Стојна Костовска, Снежана Коневска-Руси, Соња Каранџуловска, Александар Шехтански, Гордана Ендровска и добро поставените ликови на децата Стојче Чаковски, Дарко Богоевски и Андријана Ивановска. Свој голем прилог во атмосферата на претставата на релацијата човек-пес остваруваат студентите по актерска игра на ФДУ: Лилјана Илиевска, Флорета Атанасова, Кристина Атанасова, Марина Поп Панкова, Андријана Бошковска, Мартин Мирчевски, Аида Алидеми, Васил Зафирчев, Горан Трифуновски и Игор Стојчевски.

По две години од праизведбата на *Еригон* (јануари 1982), во јануари 1984 година е праизведбата на вториот драмски текст на ТОЈ – Јордан Плевнеш *Македонски состојби* или *Macedonische zustande*". Во сложувалката повторно е двоецот: Јордан Плевнеш и Љубиша Георгиевски. Претставата е на Големата сцена на Македонскиот народен театар, првата изведба ја има на 18 јануари 1984 година, и е на репертоарот на Драмата. Сценографијата е пак на режисерот Љубиша Георгиевски, асистент на режисерот му е Драган Велјановски, костимите се на Рада Петрова-Малкиќ, музичката илустрација е на Глигор Паковски, а автор на еден сонг е Александар Цамбазов.

Во изведбата на ликовите настапуваат актерите: Владимир Светиев е Трајан Поп Стефанов, Петар Темелковски, к.г. во алтернација го игра ликот на Трајан Поп Стефанов, Кирил Ристески ги игра ликовите на Самоил и на Горан Поп Стефанови, Нињел Заболски го игра Александар Џуровски, ликот на Грета Зонтаг, одново во алтернација, го играат Катина Иванова и Мими Таневска, Братислав Димитров е Коста Вујовиќ, Димитар Костов е Јосип Кеџман, Емилија Андреева е Евгенија Занданска, Љупчо Петрушевски е Михаил Антонов, Анче Цамбазова е Роса Поп Стефанова, Јусуф Гулевски е Санде Вретоски, Петар Арсовски е иследник на ОЗНА, Кирил Псалтиров е дежурниот иследник на Голи Оток, Драги Крстевски е Григориј Чуркунзе, Кирил Попов е директор на „Лукс“, Цветанка Јакимовска е тетка Вета, Самоил Стојановски и Дарко Митревски во алтернација го играат Горан, Соња Митревска е Вера.

*Македонски состојби* е драма за судбината на човекот во 20 век, за човекот без детство. Пишувана е на „последниот признат јазик во Европа“, со еднакво чувство како кога се откопува град, епоха или непознат мртовец. Во нејзиниот состав постојат две легенди кои го одразуваат дејствието на зборот. Првата е паганска и се вика довикување на мртвите, а втората е богомилска и тажна, и се именува вака: на тој пат ќе бидеш само заобиколен од волци што молчат. Меѓу тие две вжештени точки на пишувањето, како право на судбина, се движи трансибирската подземна железница, од ноќните погони во хотелот „Лукс“ во Комунистичката интернационала во Москва, до прогоните во Сибир, вечниот сибирски молк и сознанието дека да бидеш комунист не значи да владееш, туку да сонуваш! Јордан Плевнеш вака го објаснува својот сон за суштината на судбината:

„... Пиесата беше замислена како љубовна драма за човекот роден на 20 години, која започнува од Балканот до Коминтерната, преку Сибир и Шпанија до Голи Оток и завршува во јануари 1984 година под Камениот мост во Скопје. *Macedonische zustande* е интернационален политички поим позајмен од устата на Адолф Хитлер, лично. Означува чудна состојба во тебе во мене, во нас: да не се знае кој кого убива и во чие име. Пиесата влегува во еден југословенски интернационален контекст и се обидува да биде модерен прилог на македонската револуција во политичката голгота на дваесеттиот век...”

Текстот и претставата, и по темата и по стилските насоки, се вклопува во еден тренд на југословенскиот театар кој трае веќе 15-тина години, а се именува како политички театар. Токму Љубиша Георгиевски е еден од зачетниците/негувачи на таквиот вид театар.

Во 20 век (толку омилен поим на Плевнеш), судбината на човекот е костимирана и маскирана во политика. Настојува, колку што е тоа можно, да пробие под тој костим во суштината на таа судбина и да не се остане само на нејзиниот трагичен и често несфатлив орнамент. Реализаторите на претставата се свесни дека трагедијата во театарот повеќе не е можна. За нив сликата на светот е потполно разбиена. Сепак, остануваат реалисти и се обидуваат да посегнат по невозможното: да играат трагедија, да го доловат трагичното. Трајан Поп Стефанов е човек без детство. Роден на 20 години! Со обетка на увото, „нишан од кој дуваат” сите кобни ветришта. Судбината му трае. Смртта не го сака. Таа бега од него. Животот за него и многу како него, е слободно паѓање во отворената гробница на времето. Трајан е дел од „macedonische zusande”, поим позајмен „лично од Адолф Хитлер” и, според авторот, означува состојба во која не се знае кој кого убива и во чие име!

Тоа е дел од суштината на драмата *Македонски состојби*. Драмска материја не ги експлицира само појавните форми на судбината на главниот јунак, туку оди подлабоко во егзистенцијалните појави во светот во овој век, на Балканот, во Европа, во Скопје пред Втората светска војна. Говори настани за време на војната и по ослободувањето, во седиштето на интернационалниот комунизам, меѓу членовите на Коминтерната и во редовите на НКВД во Москва, во прогоните на Сибир, на Голи Оток. И пак дејствието е во Скопје, во јануари 1984 година... Во судбината на светот во кој се бијат битки, во кој се умира, убива или гине, без да се знае зошто и во чие име.

Плевнеш и во овој драмски текст е преобремен и прераспослан во сè она што сака да го каже на едно место: многу настани, многу судбини, многу вистини или соништа. Измешани или, пак, наредени според сфаќањето на авторот. Но, без да ја бараат објективната стварност на јунакот и светот. Авторот не инсистира на фотографска слика на историјата низ вителот на војните или револуциите. Сознајната структура не ја формулира, а настаните и јунаците ги вградува во историскиот контекст само низ рефлексијата на светот во нивните судбини. По причинска логика за ретроспекција, илустративност и траење, Плевнеш конфликтните нивоа и слоеви ги распоредува, верификува и евидентира. Острата, рационална, но и филозофско-сознајна фразеологија на Плевнеш, со пренабиени мисли и дијалози, со специфичен ритам и стилски пресвртници кои се движат од историска до интелектуална реминисценција, низ поезија и до речиси груба разговорна структура, Георгиевски ја води низ математичка и архитектонска дијагонала. Таа дијагонала станува стожер на дејствието, на театарската претстава. Речиси недогледна како вечниот сибирски молк, како истрајување на човекот низ времето и судбината. Сликата на светот е разбиена. Режисерот гради „трансториска подземна железница” во која човековата судбина се „вози” во различни вагони и со различна брзина.

Низ режијата на претставата Георгиевски на свој начин спори и со политичкиот театар, и сака да докаже дека театарот, доколку е ангажиран и доколку не е малограѓански, мора да ја испитува човековата судбина како политичка уметност. Затоа и покажува свој однос токму кон таквиот театар. Особено што го има пред себе омилениот драмски поим на Плевнеш „дваесеттиот век”, во кој судбината на човекот е костумирана и маскирана со и во политиката. И текстот и режијата се обидуваат и на места успеваат да се пробијат под тој костум и да дојдат во суштината на таа судбина. Значи, не се само трагачи по несфатливи орнаменти. Напротив, свесни дека трагедијата во театарот повеќе не е можна, зашто сликата на светот е наполно разбиена, тие се и реалисти кои се обидуваат да посегнат по невозможното. Во трагедијата заедно го бараат трагичното.

Режијата на Георгиевски и овојпат е одраз и израз на неговата специфика: претстава на проблемско изострување, кое не остава простор за рамнодушност. Чин на спротивности. Па, како што милувате: во неа влегувате без или со огромен сомнеж. Во секој случај, станувате нејзин дел: ја прифаќате или отфрлате. Неговата „трансисториска подземна железница” татни, иако има различен интензитет и чувства. А тоа и е ѝ основната цел. Да провоцира. Таквата режисерска концепција на многу места останува недоречена. Исто колку што на многу места е и прецизна. Виновници се повеќемина: и авторот и режисерот и ансамблот. Расчекорот на места е очигледен. Особено во актерскиот ансамбл. Повеќе ликови или режисерски визији, во интерпретацијата на актерите остануваат недоречени. Или, тие се претежок залак за некои од нив. Па затоа, двата дела на претставата, првиот и вториот, се на различни страни и во различни насоки. Пред сè актерски.

Првиот дел е драма на инспекторот или иследникот на НКВД во Москва, Нињел Заболски. Тој дел е „претстава” на Александар Џуровски. Ликот на Заболски тој го извлекува од контекстот на дејствието и со крајно прецизна игра го сместува во стожерниот вител на драмата. Неговата прецизност ја фрла во сенка играта на другиот дел на ансамблот. Или, тој станува нерамноправен партнер. Затоа, пак, во вториот дел Петар Темелковски, во ликот на Трајан Поп Стефанов (кого во алтернација го игра Владимир Светиев), открива нови слоеви на ликот и на драмата. Темелковски се разигрува и најдлабоко влегува во суштината на ликот во сцената со иследникот во скопскиот затвор. Така, тој дури тука го заокружува ликот и кулминативно ја реализира неговата судбина. Во играта на Кирил Ристески, како Самоил Поп Стефанов, син на Трајан, а потоа и во ликот на неговиот внук Горан, режисерот Георгиевски посегнува по многу суштински дилеми кои актерот сигурно ги толкува, точно истажувајќи ја судбинската врска меѓу двата лика, различни а толку блиски. Затоа, во играта на Димитар Костов, Анче Џамбазова, Мими Таневска, (алтернација Катина Иванова), Братислав Димитровски, Емилија Андреева, Љупчо Петрушевски и Цветанка Јаќимова, има изнасиланост и во однос на играта и во однос на гласовната фактура.

Костимите на Рада Петрова-Малкиќ се прецизни и во тесна корелација со контекстот на дејствието. Режисерот Георгиевски одново, во едно свое театарско дело, ја решава неговата сценографска структура. Тој ја отвора сцената низ широк

и длабок просторен дијапазон. Онака како што одговара на неговата визија - режисерски и архитектонски како отворен вител на времето, но и преголем за поголем дел од ансамблот.

Со режисерите Владо Цветановски и Љубиша Георгиевски, ТОЈ – авторот Јордан Плевнеш е и во 1985 година. Во февруари и во април, најнапред на сцената на Народниот театар во Битола, и во април на сцената на Драмски театар во Скопје, во театарската сложувалка на ТОЈ и ТИЕ се сместува неговиот текст и нивните претстави по драмата *Југословенска антитеза*.

Праизведбата на *Југословенска антитеза* е на 3 февруари 1985 година со ансамблот на Народниот театар во Битола. Режисер е Владо Цветановски. Сценографија и костимите се на Владимир Георгиевски, а музиката е на Христо Бојациев. Ликови во драмата и актери во претставата се: Живадин Филиповиќ го игра Ацо Стефановски, Евросима Лилоvsка е Олга Наумовска, Невена Филиповиќ е Соња Михајлова, Најдан Филиповски е Борис Чоревски, Боро Филиповиќ е Слободан Степановски, Марко Филиповиќ е Петар Мирчевски, Трендафил Луловски е Владимир Талески, Анастас Луловски е Илко Стефановски, Службеникот е Јосиф Јосифовски, Наставничката е Ратка Захаријева, Диригентот е Методија Марковски, Басистот е Петар Стојковски, Тромбонистот е Махајло Петровски, Тапанарот е Димитар Илиевски, Кларинетистот е Сребре Ѓаковски, првиот и вториот болничар ги играат Миле Лазаревски и Мајкл Алексовски

Големи биле амбициите на Јордан Плевнеш кога го пишувал својот трет драмски текст *Југословенска антитеза* за кој во поднасловот вели дека е „општонародна драма со интерно свирење во два дела“. Сакал низ дејствието, кое често е чиста конструкција, да создаде хуманистичка драма која ќе егзистира врз примерот на животниот тек на еден човек и неговото семејство, борецот на Сремскиот фронт и НОВ, Живадин Филиповиќ, по војната трубач во Градскиот погребен оркестар во Белград. Сака да ги покаже патиштата и беспаката на чесните имиња и безимени борци на Револуцијата. На оние борци кои врз свои плеќи ја понеле Револуцијата и која во нив, практично, живее непрекинато до смртта. Низ болното сознание дека има луѓе и нелуѓе, дека тајната на животот е смртта. Но, дали вистината на тие сознанија, во континуитетот на драмското дејствие е содржана и во крајната реплика на текстот, со која завршува и претставата: „... покорени напред, побунети стој?“ Не, зашто Плевнеш е најсигурен кога текстот го двои на две спротивности. На звукот и на тишината, две колку блиски толку и различни сознанија. Токму ова е доминантно во праизведбата на *Југословенска антитеза* во режијата на Владо Цветановски. Звукот и тишината отвораат прашања во смисла да се зборува или не, да се молчи или не.

Плевнеш инсистира на тоа дека во неговиот текст е „отелотворено Оружјето на тишината, како последна форма на спротивставување на модерното време, каде свират црните идеолошки оркестри кои им ја наметнуваат волјата на своите верници...“ Спротивностите на модерното време и „црните идеолошки оркестри“, низ емотивната приказна за Живадин, за човекот кој мисли и живее низ

проекцијата на сопствените чувства и размисли, Плевнеш ги гради врз потенцирана конструкција, во која се мешаат вистините на времето и неговите сопствени сознанија за нив. Меѓутоа, она што е значајно за самата драматургија на текстот, е што Плевнеш во овој текст веќе создава заокружени ликови од кои се издвојуваат оној на Живадин, на неговата втора сопруга Евросима и нивната ќерка, глувонемата Невена.

Претставата, низ режијата на Владо Цветановски, во основа е пристрасна. Во смисла: режисерот премногу го почитува авторот - што значи му верува докрај, а авторот, исто така, е свртен кон режијата. Во таа заемна пристрасност е изгубена можноста за селекција и надоградба. Во текстот и во режијата, драмата ја покренуваат и држат силни страсти и чувства. Страсти за политизирано согледување на театарското искажување и кажување на интелектуални сознанија. Чувствата се насочени кон силно конфронтирање на основните носители на драмскиот конфликт, кој е даден низ поединечни и општи интереси. Режијата на Владо Цветановски, како и сценографијата на Владимир Георгиевски, не ги затвораат очите пред политичката природа на текстот. Сценографијата, која придонесува за визуелноста на претставата, иако во својата идеја е компактна, е во делумен расчекор со режијата. Зашто таа е реалистична низ повеќе симболи и знаци (сцената – нишалка која го прикажува разбиените свет на Живадин, црвената ѕвезда, црвениот крст и натписот „Политика“), а режијата повеќе се потпира врз емоционалните страни на текстот. И, се разбира, ги нагласува неговите анемични точки. Обидот да се подигне и засили драмското дејствие и таму каде што материјата е кршлива и пренабиена со реплики, од неа создава драма со мелодрамски тек. Средствата главно се надворешни, а говорењето на текстот од страна на актерите е полно со оган и гласовна жестина. И нештата се кршат, особено во клучните сцени, при што се изразува трагичен патос со мелодрамски елементи.

Од ваквата режисерска концепција се отргнува само Ацо Стефановски како Живадин. Ликот на човекот кој е секогаш поблиску до смртта отколку до животот, низ играта на Стефановски, е длабоко доживеан. Играта на Соња Михајлова како глувонемата Невена, „глувото пиле“ во претставата и совеста на нејзините јунаци, актерката на сцената ја изострува низ игра на симболи кои таа ги совладува речиси докрај. Играта на Олга Наумовска како Евросима е повеќе низ надворешни ефекти. Во мали, но и не докрај концепциски понудени ликови (и кај авторот и кај режисерот) настапуваат Борис Чоревски, Слободан Степановски, Петар Мирчевски, Владимир Талески, Илко Стефановски, Јосиф Јосифовски, Ратка Захаријева, Методија Марковски, Петар Стојковски ... а музичката илустрација на Христо Бојациев на места е во тотален расчекор со дејствието.

И режијата на Љубиша Георгиевски во *Југословенска антитеза* е во потрага по тајната на животот – смртта. Премиерата на неговата режија на овој текст на Плевнеш е на 26 април истата 1985 година, со ансамблот и на сцената на Драмски театар. Сценографијата е на Љубиша Георгиевски и на Љубомир Чадиќовски, костимите се на Горѓи Здравев, а изборот на музиката е на Андреј Бељан. Ликовите



ги играат актерите: Илија Милчин е гостин во ансамблот и го игра Живадин Филиповиќ, Евросима Луловска ја игра Милица Стојанова, Синоличка Трпкова и Руиш Мустафа ја играат во алтернација Невена Филиповиќ, Диме Илиев е Најдан Филиповиќ, Боро Филиповиќ, негов брат е Петар Темелковски, Трендафил Луловски е Димитар Зози, Анастас Луловски го игра Ѓорѓи Тодоровски, Службеникот е Димитар Гешоски, Наставничката е Лилјана Георгиевска, Диригентот е Ѓокица Лукаревски, Басистот е Владимир Ангеловски, Тромбонистот е Ацо Јовановски, Тапанарот е Ненад Милосавлевиќ а Кларинетистот Славко Тасевски.

Во сценографската рамка на Љубиша Георгиевски и на Љубомир Чадиќовски, која претставува сидини кои се издигаат високо, а потоа и се уриваат како „кула од карти“, режијата на Љубиша Георгиевски се поларизира низ две прашања/линии. Прво: колку е животот театар, и второ: колку може да се открие или пробие во тајната на животот. Георгиевски нив ги поставува така што тие добиваат два одвоени тека кои постојано се следат и преплетуваат, а основата ја бараат во метафората. Речиси секогаш низ прецизност која е во цврста спрега со фантазијата на режисерскиот ракопис на Георгиевски. Режисерот интересно ја оживува парадоксалната атмосфера во *Југословенска антитеза*. Парадоксот е во текстот на Плевнеш: да се прифати како смела вистина или тотално да се отфрли. Меѓутоа, ниту на едниот ниту на другиот начин, не може да се дојде до вистината на Плевнешовата драмска исповед. Иако таа исповед се обидува да биде авторска вистина за денешнината, но онака како што ја гледа/отсликува, иако е необично густа, таа е и парадоксална, и агресивна.

*Југословенска антитеза* е драмска конструкција која ја покренуваат и движат силни страсти и чувства. Страсти за политизирано согледување, на театарското искажување и кажување на интелектуални сознанија, а чувствата се насочени кон силно конфронтирање на настаните на драмскиот конфликт. Сè заедно како сознание дека има луѓе и нелуѓе, дека тајната на животот е смртта. Емотивната приказна за Живадин Филиповиќ, борец на Сремскиот фронт и по војната трубач во Градскиот погребен оркестар во Белград, човек кој мисли и живее низ проекцијата на сопствените чувства и размисли и е во конфликт со себе, со дел од семејството и околината, Георгиевски ја подига на ниво на пластична и поентирана претстава, полна со дух во мизансценот и интерпретацијата на текстот. Режисерот се откажува од делови од текстот, а од она што го почитува во него создава свет или ликови кои се длабоко во својата сознајност за вистината во која живеат, иако доаѓаат и мислат од различни меридијани - Белград, Егејска Македонија, Косово, Полска, Чехословачка.

Претставата е изградена со набој/тензија која се гледа и прифаќа како болна и јалова смеа и со чувство на вина, затоа што режисерот јасно ни става до знаење дека иднината е мртва. Без разлика дали човекот му припаѓа на светот на тишината, или на светот на звукот. Глувонемата Невена во режијата на Георгиевски е нем двигател на дејствието. Покренувач на спротивностите - нејзината несреќа и одразот на таа несреќа како проклетство на судбина на оние околу неа. Ја играат

подеднакво болно и вистинито актерките во алтернација Синоличка Трпкова и Руиш Мустафа, двете студентки на Факултетот за драмски уметности, влегуваат во откривањето на реакциите и во болната иронија на ликот.

Актерски, *Југословенска антитеза* на режисерот Георгиевски, ја носи гостинот Илија Милчин. Неговиот Живадин Филиповиќ е иронично потресна синтеза на гола човечност, која артистот ја одигрува студиозно и низ колку надворешно смирена, толку и низ внатрешна бурна реакција. И воопшто, актерската слика на *Југословенска антитеза* е осмислено усогласена. Режисерот Георгиевски нијансирано ги поврзува ликовите кои низ играта на Милица Стојанова како Евросима, Ѓокица Лукаревски како Диригентот, Мето Јовановски како синот Марко, а потоа и Диме Илиев, Димитар Зоци, Ѓорѓи Тодоровски, Петар Темелковски, Димитар Гешоски, Ацо Јовановски, Владимир Ангеловски и Славчо Тасевски, создаваат цврста спрега на ликови кои на претставата £ овозможуваат комуникација со публиката во текот на целото дејствие.

Во биографијата на ТОЈ – драмскиот автор Јордан Плевнеш неговата четврта драма со наслов *P*, на стартот, откако излезе од авторовото перо, предизвика конфликт. *P*, во кус временски период, кон крајот на 1986 година, е драма која внесе нов раздор во постојните недоразбирања и несоработка меѓу Драмата на МНТ и Драмскиот театар. Во „правилата на игра” врз кои се гради репертоарот на театарските куќи, јасно стои: предност имаат делата од современите македонски драмски автори. И не еднаш токму ова е причина за недоразбирања. Штотуку готовата драма, Плевнеш најнапред ја однесе во Југословенско драмско позориште во Белград, а потоа, можеби и паралелно, на почетокот на декември ја понуди и на Драмата при МНТ и на Драмскиот театар. Во Драмата при МНТ текстот веднаш е даден на читање, и почна да се говори таа да биде поставена на сцената на МНТ, во режија на Љубиша Георгиевски и со актерот гостин (од Драмски) во главниот лик Петар Темелковски. И Темелковски е веќе е „член” на тандемот Плевнеш – Георгиевски: ги има одиграно трите носечки ликови во трите досега изведени драми на Плевнеш во режија на Георгиевски – во *Еригон* и во *Југословенска антитеза* на сцената на Драмски (каде е вработен) и во *Македонски состојби*, како гостин, во Драмата на МНТ.

Додека во Драмата на МНТ се договараат и разговараат, од Драмскиот театар стигна информација дека почнале пробите на *P* во режија на Љубиша Георгиевски. Како што беше најавено и од Драмата, и во Драмскиот театар главниот лик му е доделен на Петар Темелковски, а како гостин е повикан актерот на Драмата, Александар Цуровски. Договорено е и праизведбата да се одржи до 15 јануари 1987, до кога е терминот за прикажување претстави што конкурираат за Фестивалот на малите и експериментални сцени – МЕСС во Сараево.

Народната поговорка вели дека кој ќе стигне прв, нему ќе му припадне и девојката. Во случајов Драмскиот театар беше побрз. Прв ги започна пробите на *P*! Се разбира, одново се откапа секирата на раздорот, на недоразбирањата, на неможноста овие две куќи смирено да разговараат за своите репертоари.

Праизведбата на *P*, како драма која е „штрајк по анатомија”, е на 15 јануари 1987 година. На сцената на Драмски повторно се во својата театарска сложувалка ТОЈ – авторот Јордан Плевнеш и ТИЕ – режисерот Љубиша Георгиевски, а тоа е четврти пат, колку што дотогаш е и бројот на драмите на Плевнеш.

Во реализацијата на сценографијата на *P* пак се заедно Љубиша Георгиевски и Љубомир Чадиќовски, асистент на режисерот му е Сашо Миленковски, костимите се на Ѓорѓи Здравев, а изборот на музиката на Андреј Бељан. Екипата е речиси иста и од претходните претстави на Георгиевски по текст од Плевнеш. Интересни се ликовите и објаснувањата за нив од страна на авторот, во смисла кој е кој и што. Нив ги толкуваат актерите: Петар Темелковски е Максим Бродски, син на актер во Народниот театар, затвореник на својот јазик; Александар Џуровски, како гостин, е Аврам, татко на дух, учител и народен пратеник, стрелан на буквата *P*; Милица Стојанова е Арна, мајка; Лилјана Велјанова е Катерина, жена на Максим Бродски, археолог. Ликови од драмата се Јана, ќерка на синот, а ја игра Лилјана Ташева; Наум, искушеник на Исус, брат на Максим Бродски го игра Диме Илиев, Серафим Продановски, професионален револуционер во пензија во алтернација го играат Крум Стојанов и Димитар Гешоски; Слободанка Проданска, негова жена, е Снежана Михајловиќ; Маргарита Ветерова, професионална глумица, љубовница на Максим Бродски ја игра Силвија Стојановска, Директор на Народниот театар е Благој Чоревски; Пожарникарот е Ненад Милосавлевиќ, новинарот го игра Љубомир Бојковски; Марија Малон, водителка на фестивалот „Актер на Европа” е Катарина Коцевска. Актери/гости во изведбата се и студентите од ФДУ во Скопје: Александар Петразичи е актер во МХТ и го игра Јордан Витанов; Атила Ремејќ е актер во УНТ и го игра Лазар Бараков, Херолд Милер е актер на ОЛД а го игра Ацо Малинов; Патрик Лорк е глумец на ТНП, Париз, и го игра Анастас Тановски, Богдан Камински, актерот од Варшава го игра Бранко Ѓорчев; Стефан Милер, актер на Саубине ам Халесен Ифер, Западен Берлин е Игор Џамбазов, а во ликот на Аврам е и Тихомир Стојановски.

За *P*, која авторот им ја посветува на тројца познати почината актери и на сите „безгласни актери на Европа”, Јордан Плевнеш вели:

„... Човекот-актер е затворен на празната сцена, неговата вечна Политичка бастиља, и како исус-машина го говори сопствениот сон како замена за неподносливата стварност. Во времето додека е пишувана пиесата *P* исчезнаа од видното поле на реалноста актерите Владимир Висоцки, Ристо Шишков и Гордана Косановиќ, во чиишто вертикали го доживував уметничкиот занес на „најпеколната професија”. Ним и на моите пријатели - безгласните актери на Европа, им е посветена пиесата *P*.”

Драмата му се случува на актерот Максим Бродски во седум градови во Европа во исто време. На празната сцена на која се одвива неговото прогонство или заточеништво на својот јазик, тој започнува 44-часовен штрајк по анатомија. Во тој штрајк тој е сам и сè уште доволно жив за да се секцира. Кога ќе заврши чинот на неговата автоанатомија, со главата во црна вреќа за ѓубре, ќе отпатува во непознат

правец. Хајката против уметникот-актер, според драмата на Плевнеш, ќе ја продолжат повеќе значајни личности: костурот на енхелеец од 6 век пред нашата ера, бистата на неговиот стрелан татко во годините на повоениот занес и повеќе Робеспјери расфрлани по европските простори на невозможната и побуната.

Пред праизведбата на *P*, Плевнеш во однос на режијата на Георгиевски, со кого заедно се на подготовките на претставата, вели:

„... Во режисерска смисла претставата треба да биде театар на суштината, сведен на чист знаковен систем и без непотребниот режисерски барок”.

Режијата на Георгиевски ја почитува драматургијата на Плевнеш која е нешто поинаква од неговиот ракопис во другите три драми. Георгиевски создава претстава која е, или се огледува, во огледалото на животот. Сцената е наполно празна, од трите страни е „заробена” во црната боја, а на неа стуткан, со црна вреќа за ѓубре на главата, е артистот Максим Бродски. Станува, се ослободува од црната вреќа и почнува да го проба/толкува ликот на Робеспјер од *Дантоновата смрт* на Бихнер: „Што се случува овде граѓани!? Крв треба да прска на сите страни!!... Нема договори, нема примирје со оние што го опљачкаа народот и што се надеваа дека без казна ќе го извршат тој грабеж! Со оние за кои Републиката беше само шпекулација, а Револуцијата обрт на капиталот!...” Бродски уште неколку пати го повторува истиот текст со различен интензитет и стил на игра. Доволно во гледалиштето да настапи потполна тишина и да се очекува што ќе се случи.

Дејствието тече. Текстот и претставата се театар во театар. Промислен, тврд, суров исечок од совремието. Приказната за животот „на штиците што значат живот”, е приказна за моралот и за неговата деструкција, за историјата која денес на некои им е поважна од сегашноста. Се разбира, за оние кои тој дел од историјата го чувствуваат како свое бreme, како потреба во подоцнежните години од животот (вчера или денес) да се растоварат од бремето на сопствената совест.

Плевнеш во *P* ги спротивставува уметноста и политиката. Гради дејствие, драматуршка целина, која постојано се врти околу една иста личност - актерот Максим или Максимилијан Бродски, син на борец и учител чиј живот завршил со стрелање во април 1946 година, како народен непријател затоа што украде од народниот магацин осум шишиња масло – шарлаган, што му се потребни за лекување на своите два сина, заболени од црна кашлица. Тој создава амбивалентна и едновремено потресна слика, трагикомедија. Ги остава отворени одговорите на поставените прашања.

Испишувајќи го текстот, тој не му става на крајот точка. Целта останува отворена и со многу прашалници: дали актерот Максим доброволно го одбира патот на сопственото лудило, дали неговиот стрелан татко Аврам, водач на првиот алфаветски курс, сепак, можеше на своите слушатели да им ја предаде целата азбука а не неговото учителствување да дојде до буквата Р по што е стрелан, дали професионалниот револуционер во пензија Серафим Продановски осудувајќи го Аврама на смрт не се осудил самиот себе на вечно прогонство?

Плевнешовиот текст е театарско истражување на историјата, на револуцијата, на компромисот и на уметноста за тоа како тие влијаат меѓу себе, едни на други. Но, во неа има повеќе од една револуција и еден степен на реалност. Особено кога авторот ги трансцендира античките измачувања на главниот јунак Максим Бродски, во кои се последиците на пепелта што историјата секогаш одново и одново ни ги носи.

Авторско-режисерскиот тандем Плевнеш – Георгиевски функционира успешно, движејќи се по лавиринтите на театарската уметност. Меѓутоа, појасно од кога и да е, преплетувајќи се и надоградувајќи се кон заедничката цел, создаваат претстава за конфликтот помеѓу утопското – уметноста и идеолошкото – политиката. Ангажирано навлегувајќи во времево, надмоќно се издржува искушението на ризикот: репликите, односно ликот на Робеспјер на Бихнер како глас или совест на класиката и совеста и трагиката на современиот свет, Георгиевски, без вообичаените сценски ефекти, на речиси стравично празната сцена во која само повремено доаѓаат и си одат по некој реалистичен детаљ, во огледалото на животот, односно размножувајќи го Максим како Робеспјер во уште шест лика, создава свет со проблемски изострени ситуации. Особено низ актерските интерпретации кои цврсто се вградуваат во целината на претставата, без оглед дали станува збор за актерски големи или помали по обем задачи.

Петар Темелковски во ликот на актерот Максим Бродски создава обмислена, смирена и зрела креација. Повеќе низ длабоко суптилно чувствување на ликот тој ја открива ранливоста и сонот на уметничката душа. Иако со малку зборови, но присутен како сон во животот на Максим, ликот на неговиот стрелан татко Аврам, актерот/гостин Александар Џуровски го гради врз болката и ранетата душа на учителот/просветител. Аврам на Џуровски се заокружува во јасна целина, на нему спротивставениот лик – професионалниот револуционер и некогашен народен судија Серафим Продановски во интерпретација на Крум Стојанов. Бремето на сопствената совест со која (со бај-пасови и пејсмејкери) живурка професионалниот револуционер во пензија до точка на усвитеност – како противтежа на животот, Стојанов маестрално го одигра во сцената пред телевизиските камери. Во основа со суптилна игра, но и стравична реалност, се градат и останатите ликови во претставата, особено оние што ги играат Милица Стојанова, Лилјана Велјанова, Диме Илиев, Благој Чоревски, Силвија Стојановска, Ненад Милосавлевиќ, Снежана Михајловиќ, Катарина Коцевска, Љубомир Бојковски и Тихомир Стојановски.

*P* на ТОЈ – Јордан Плевнеш, нејзината драматуршка широчина и длабочина во тематскиот опфат и во универзалниот дофат, ја видов и во режија на Љубиша Георгиевски и на една нам далечна сцена – во Универзитетскиот театар во Далас, Тексас, САД. Премиерата таму беше на 20 април 1988 година. Три дена подоцна, на 23 април, во Далас се одржа и симпозиум под наслов *P – Процес и значење*, што го водеше професорот, светски познатиот театролог Роберт Кориџан.

*P* на Плевнеш е запишана и во меморијата на театарска Европа. Ја видов на сцената на Националниот театар во Марсеј, Франција, во која се кооптира идејата за културна соработка на земјите околу Медитеранот и Меѓународниот медитерански институт за театар. Под наслов *P.P.P.* премиерата се одржа на 8-ми и на 9 октомври 1999 година. Оваа изведба е копродукциски македонско-француско-турски проект, во кој се актерите од Турската драма при Театарот на народностите во Скопје, двајца актери од Марсеј, и повеќемина соработници од трите земји. Режисер е Мемет Улусој од Турција, кој три децении живее и работи во Франција.<sup>3</sup>

Кон крајот на 1987 година и на почетокот на 1988 година театарската сложувалка на ТОЈ – Јордан Плевнеш пак се сложува со ТИЕ – Љубиша Георгиевски. На сцената на Драмскиот театар во Скопје е речиси истата авторско-актерска екипа. Се работи новиот текст на Плевнеш *Слободен лов*. Оваа е петти драмски текст на Плевнеш, петта режија на Георгиевски на драма на Плевнеш, и петти лик на актерот Петар Темелковски во драма на Плевнеш во режија на Георгиевски. Праизведбата е на 21 јануари 1988 година. Љубиша Георгиевски е режисер и заедно со Љубомир Чадиќовски автор на сценографското решение, костимите се на Зорица Тодоровска, а изборот на музиката е на Андреј Бељан. Ликовите од *Слободен лов* ги играат: Александар Мирни, претставник на „Меѓународната реакција“ за заштита на човековата околина е Илија Милчин; Споменка Мирни, оперска певица, жена, е Снежана Михајловиќ; Весна Мирни, читателка, психо терорист, а ја играат како дете Марија Кондова и како девојка/жена Лилјана Велјанова; Петриф Писински, орган на прогон и директор на Државниот архив е Диме Илиев; Нејден Приспиле, соработник на органите на прогон и директор на зоолошка градина е Гокица Лукаревски; Арчибалд Хопкинс, пријател на Александар Мирни, пензионер во Лондон, е Самоил Дуковски; Џуди Хопкинс, негова жена е Сабина Ајрула-Тозија; Олег Шестакович, пријател на Александар Мирни, пензионер во Москва е Ацо Јовановски; Гаља Шестакович, негова жена е Лилјана Георгиевска; Абдул Хамид, непознато лице од Босфор што се претставува како турски султан е Лазе Манасковски; Александар Бродски, потомок на Луцифер, некогашен алхемичар и уличен свирач на виолина, писател на нервна база е Петар Темелковски.

Ставот на ТОЈ – Јордан Плевнеш за оваа драма е:

„... *Слободен лов* по жанр е трикомедија во два дела, со дејствие кое се случува „деновиве пред години“. Ќе посочам на едно искажување на Плевнеш за неговиот *Слободен лов*, особено што околу неговите драми, најчесто читателот, е во дилема/неразбирање што и како го кажува/пишува авторот она што е предмет на негова драмска опсервација, како најпретставник на постмодерната драма во македонската драматика. Слободен сум да претпоставам дека најпродуктивната гранка во општата историја и власта е производство на внатрешни и на надворешни непријатели од страна на надворешните и внатрешните пријатели во чии закони постои прецизно одреден ловостој за сите видови животни: од диви

<sup>3</sup> За претставите *P* во Далас, САД и *P.P.P.* во Марсеј, опширно во книгата *Ковчег со време*, Лилјана Мазова, Матица македонска, Скопје, 2001.

пајки, до диви свињи. Ловостој не постои само за човекот и за неговите идеи. На формален план сакав да поставам алогична бомба за да ја минирам традиционалната структура на реченицата на европскиот постмодернизам во кој одамна ги слушав мртвите зборови: ...Ова не е револуција височество, ова е мутација... “

Ставот на ТИЕ – режисерот Љубиша Георгиевски е ваков:

„... *Слободен лов* е правен низ обид да се фиксира нашиот очај од материјалната, моралната и духовната криза, во кои се наоѓаме денес и овде. Од стилска гледна точка се покажа дека е можно тоа да биде високо стилизирана претстава а постмодернистичка, во која се мешаат трагичното и комичното. Накусо, тоа е приказна што ја раскажува една заклана виолина”.

Александар Мирни, писател на нервна база, автор или некаков вид водител на дејствието во *Слободен лов*, во еден момент ќе рече: „... влезе во мојот изнајмен ум и ќе видиш што значи да мислиш, а причини веќе да нема...” Врз ова реплика, во која е содржана главната идеја на драмата на Плевнеш *Слободен лов*, Георгиевски гради својата претстава која, како и многупати досега, е дел од неговиот авторски театар. Повеќепати е констатирано – како шега или како нечија сознајност, дека Георгиевски, ако реши, ќе направи претстава и според телефонски именик. Но, овој текст на Плевнеш, *Слободен лов*, не е тоа.

Плевнеш, како и во сите свои драми, е во потрага по идентитетот - распарченоста на човекот во/меѓу минатото, сегашноста и иднината. Меѓутоа, овојпат таа негова расплинатост во темата е позбиена, поударна, со реплики кои стигнуваат до сржта на проблемот. Ликот или херојот е трагична личност. Она што го уништува и она што го одржува е речиси единствената гарантирана можност на животот: да се биде циркуски клоун. Всушност, да се биде Пјеро во канците на животот. Закланата виолина во рацете на уметникот го остава отворен проблемот на животот во кој се битисува по системот на ловот. Плевнеш ќе рече дека за животните постои ловостој, а само ловот на луѓето е секогаш отворен. И без разлика што и во овој текст на Плевнеш има доста плакатно, во суштина, во претставата на Љубиша Георгиевски се одржува тензијата на неговата идеја. Она што тој го црпи од текстот е трагикомичното во животот. И создава драмски судир кој самиот, заедно со актерската екипа, вешто го води.

Махинациите во времето минато и сегашно, се соголуваат речиси докрај.

Историјата и апокалиптичното во неа се повторуваат. Драмата тврди дека влезниот билет за рајот или за пеколот имаат иста вредност. Но, крајот не е еднаков, иако резултатот е ист: истрелите на пиштолот доаѓаат од двете страни. Георгиевски тоа добро го знае и уште повешто го води на сцената. Тој не предлага никаква преобразба и не го затвора својот свет кон светот на гледачот. Во завршната сцена од претставата, четирите коњи, без јавачи, низ воедначен и сигурен кас ја продолжуваат спротивноста на животот: трагичното и комичното во него.

Ликовите, клонови се во стапица, или повеќе во кафез, како животните во зоолошката градина. Сè за фон ја има црно-белата сценографска рамка, како одраз на спротивности – трагичното и комичното.

Врз тој принцип, во кој во цврста спрега остануваат режијата и актерската игра, *Слободен лов* е претстава која опстојува и во идејата и во разработката. Тоа е особено видливо во пластичноста и во опуштеноста со која актерите играат на сцената. А пред сè во играта на Ѓокица Лукаревски како Најден Приспиле, соработник на органите за прогон и директор на Зоолошката градина, и во отворањето на ликот на Весна Мирни, читателка, психо-терорист и ќерка, која во првиот дел, како дете, ја игра младата Марија Кондовска, а во вториот дел - како девојка Лилјана Велјанова. Ѓокица Лукаревски на ликот на Најден Приспиле, низ отворена игра му дава димензија на мал збунет човек, затечен во времето кое е посилено од него. И токму низ него најдобро се отсликува трагикомичното во претставата. Младата, пак, Марија Кондовска, која со својата конструкција се преобразува и во дете, на ликот му дава не само пластичност, туку и вистинитост во отворањето на неможното и можното. Од друга страна, Лилјана Велјанова на истиот лик на Весна Мирни како возрасна, му ја вдахнува потребата на човекот од вистина која неминовно води кон агресија и тероризам. За Илија Милчин, кој како гостин го игра Александар Мирни, претставник на „Меѓународната реакција” и заштитник на човековите права, за кого животот е распетие зашто му ја нуди варијантата да живее и умира, и одново да живее и умира во совеста на своите прогонувачи, ликот е варијанта на условна целина во која самиот се затвора, при што кругот наместо да се шири – се стеснува.

Во текстот и во претставата ликот на Александар Мирни, потомок на Луцифер, некогашен алхемичар и уличен свирач на виолина, писател на нервна база, ја има улогата на заклана виолина или раскажувач на темната страна на животот. Меѓутоа, низ пренагласената игра на Петар Темелковски, кој во текот на целата претстава е на просцениумот напосам, освен на крајот, овој лик напати е преагресивен, па дури и непотребен. Искаркираната игра, низ која се сака да се стигне до вистината, го одвлекува од неа. Солидно изградени ликови низ кои се нагласува трагикомедијата, без разлика дали станува збор за кажаното или за одиграното низ движење, остваруваат другите учесници во изведбата на *Слободен лов*: Снежана Михајловиќ, Диме Илиев, Лазе Манасковски, Ацо Јовановски, Сабина Ајрула-Тозија, Лилјана Георгиевска и Самоил Дуковски.

Тука засега завршува сложувалката на ТОЈ – Јордан Плевнеш со режисерот Љубиша Георгиевски (двајцата сега се амбасадори на Македонија, првиот во Франција, вториот во Бугарија). Во сложувалката на Плевнеш на негови нови драми, низ институцијата произведба, продолжува сам режисерот Владо Цветановски (помлад роден брат на Плевнеш). Цветановски во 1994 година ја режира драмата *Notre femme de Paris* и во 1997 година произведбата на *Среќата е нова идеја во Европа*.



Драмата *Notre femme de Paris* на Јордан Плевнеш праизведбата ја има на 8 март 1994 година на сцената на Народниот театар во Битола. Покрај режисерот Владо Цветановски, во авторската екипа се сценографите Владо Ѓоревски и Валентин Светозарев, костимографот Благој Мицевски, а изборот на музиката е на Христо Бојациев. Ликовите од драмата ги играат актерите: Марија ја игра Билјана Танески, Јосиф е Владимир Талески, Рене Реноар е Јосиф Јосифовски, Моцарт е Душко Јовановиќ, Непознато дете е Пеце Милошевски, Абдула е Петар Мирчевски, Ана Божигробска е Јоана Поповска, Папа е Методија Марковски, Андреј Черноухин е Петар Горко, Жална Македонија /тажачки се Мица Павловска, Милица Петрониќ, Ратка Чоревска, Нада Кузмановска.

Плевнеш за драмата ќе каже дека:

„... Текстот е пишуван од есента во 1988 година до зимата 1994 година во сенката на катедралата Нотр Дам во Париз. Родена на македонски јазик, со француски наслов, драмата има авионско-митска содржина. Таа се обидува да го одреди местото на нашето совремие во оваа цивилизација, зошто ако може да се говори за некое тло од толеранција, иако над него се надведнати сите премрежја од политички па до воено стратешки, сепак таа е свет во кој се стремат да ја начнат љубовта”.

Морам да кажам дека мене колку драмите, толку и нивните толкувања од страна на авторот Плевнеш, ми се секогаш провокативни и интересни. Како да сè она што Плевнеш ќе го подведе под свој драмски текст, не би било комплетно доколку го нема и неговото дообјаснување, мотив, провокација...

Драмата со француски наслов а напишана на македонски јазик, Плевнеш ја толкува како „драма која има авионско-митска содржина”. За режисерот Цветановски таа е, исто така, пиеса со авионско-митска содржина која го бара и одредува местото на Македонија во светската цивилизација, низ нејзината религиозна меморија и стварност од антиката преку паганството, до еврејството, христијанството и муслиманството.

Таа е драма – игла за искинатата душа.

Режијата на Цветановски е поткрепена со археологија на еден специфичен ракопис со кој се навлегува не само во нејзините основни елементи, туку и да се пронајдат нови делови, да се побара (и најде) замислената светлина. Таа има своја возбуда и свој транс.

*Notre femme de Paris*, или во превод *Наша жена во Париз*, е театар граден со многу емоции и со сценски гламур.

Она што стигнува од сцената до гледачот, е фактот дека режисерот Цветановски, заедно со екипата соработници и актерите, создал претстава која театарски функционира низ сликата, играта на актерите, светлото, бојата, гламурот. На ветрометината на животот и широко отворената сцена на која сценографијата е во

точна функција на актерот, дејствието и целосниот впечаток за претставата, го нуди/следи светот или поимањето на светот низ препознатливиот исконструиран поетски збор на Јордан Плевнеш.

На жената Марија, нашинка во Париз, кој за авторот е центар на светот, судбина и се реализира низ патилата и љубовта на единствениот „слободен воздушен коридор Бејрут - Сараево - Париз“. Ја има, ја нема. Жива или умрена таа го бара начинот како да се прекине, барем за миг, незапирливото производство на смрт на Земјата. Марија, нејзината љубов Абдула – свет војник од Бејрут, Ана Божигробска - нејзина мајка од Слоешница (родното место на авторот Јордан Плевнеш), Рене Реноар е нејзин татко и француски репортер од лудницата „Света Ана“ (Марија е случајно зачната на границата на татковината од еден француски војник), Јосиф, слеп моден креатор од Париз кој треба да сошие фустан без игла и конец, и уште неколкумина случајни минувачи како Папа, Моцарт или Черноухин, се оние преку кои Плевнеш го дига својот глас против смртоносните војни и меѓународната заблуда дека Историјата утре ќе биде поинаква. Драмата е во потрага по мислата или зборот кои тешко комуницираат со секојдневието. Во нејзината основа се човекот-машина, камените инсталации во душите и во срцата на загадениот и разулавен свет.

Се бара помош за душата!

Може ли душата на оние што ќе заминат, и не се враќаат, да се закрепи со игла!

Може ли душата да се продаде кога никој не ја купува?!

Среде таквиот исконструиран поетско-драмски јазик на Плевнеш, режисерот Цветановски се определува за поинаква постапка. Нему му е важна пораката, но не низ зборот. Ја создава низ сликата, низ изградените сцени на актерите, низ општата атмосфера на претставата. Притоа вниманието се насочува кон емоциите, играта на актерите и визуелноста на целата претстава. Особено низ ликот на детето – Бог кое се спушта или крева на и од земјата, влевајќи надеж дека, сепак, има спас за празните и искинати души. Цветановски има своја продолжена рака, покрај сценографијата на Ѓоревски и Светозарев, и костимите на Мицевски, во играта на сите актери. Пред сè на Билјана Танески како Марија која го создава целиот лик низ обмислената надградба со цел тој да биде и животен и вистинит и надграден со нејзината убава сценична појава. Петар Мирчевски како Абдула, гради лик кој егзистира низ многу емоции и енергија.

Владимир Талески како слепиот моден креатор Јосиф, тивко и одморено го игра ликот кој токму низ идејата за спречување на незапирливото производство на смрт, е убедлив докрај. И актерите Јосиф Јосифовски како Рене Реноар, Методија Марковски како Папа, Душко Јовановиќ како Моцарт и Петар Горко како Андреј Черноухин, создаваат точно исцртани ликови кои ја одигруваат идејата на режисерот. Ним, низ издржана креација на Ана, им се приклучува и Јоана Поповска која заедно со тажачките на групата „Жална Македонија“ Ратка Чоревска, Мица

Павловска, Нада Кузмановска и Милица Петраниќ, иако на претставата ѝ додаваат непотребна нитка на патетичност, сепак ја оправдуваат својата функција. Непознатото дете, Бог на Пеце Милошевски, е значаен дел од целата сценска атмосфера и малиот го одигрува мошне сериозно и осмислено.

Новата драма на ТОЈ – авторот Јордан Плевнеш е *Среќата е нова идеја во Европа*. Праизведбата на македонски јазик и е на 8 мај 1997 година, на сцената на Драмски театар во Скопје, во режија на Владо Цветановски. Сценографија е на Владо Ѓоревски и на Валентин Светозарев, костимите се на Благој Мицевски, а музиката е на Љупчо Константинов. Во ликовите од драмата се актерите: Ереба, реставраторка на скулптури е Синоличка Трпкова, Неизвесни, нејзиниот маж и модел е Бранко Ѓорчев, Европа, нивна ќерка од непознато потекло е Арна Шијак, ликовите на актери-носталгичари ги толкуваат Ѓорѓи Јолевски, Роберт Вељановски, Искра Ветерова, Звездана Ангеловска, Билјана Хамамџиева, Рубенс Муратовски, Дејан Лилиќ и Јелена Мијатовиќ.

Драмата *Среќата е нова идеја во Европа* има специфичен театарски живот. Прво сценски беше оживеана како француско-американска копродукција, има гостувања на разни сцени, летото 1996 беше прикажана и во Охрид, на Охридското лето `96. прикажана е на повеќе сцени (како гостување), а дури потоа е поставена на сцената на Драмски театар во Скопје.

Структурирана како поезија во проза, првата провокација драмата ја отвора низ насловот *Среќата е нова идеја во Европа*. Среќата, тој толку посакуван збор на човештвото – низ неговата историја, сегашност и, повеќе од сигурно, и низ иднината, авторот Плевнеш ја презентира низ нејзината суштина: среќата е недофатлива идеја, или идејата за среќа ни е на дофат, а никако не ни поаѓа да ја допреме, земеме и за себе. Оваа и ваквата идеја на Јордан Плевнеш, низ двете изведби, првата француско-американската копродукција и вторава, во Драмскиот театар, имаат различен ракурс на гледање на таа толку посакувана среќа како нова идеја во Европа. Првата текстот го чита од котата на Европа, а втората – македонската од наш балкански поглед. Заедничко им е дека, сепак, двете ја сонуваат новата идеја за иднината на Европа – среќата.

Нова идеја за среќата во Европа!

На сцената на Драмскиот театар *Среќата е нова идеја во Европа* ја постави режисерот Владо Цветановски заедно со авторската екипа: „водител” на дејствието е музиката на Љупчо Константинов, просторно и асоцијативно решената сценографија е на Владо Ѓоревски и на Валентин Светозарев, повеќезначно решените костими се на Благој Мицевски, а дизајнер на светлото е Кире Ставревски.

Драмата на Плевнеш нè води по беспаката на светот.

Плевнеш е пак во меморијата на минатото на Европа и нејзиното влијание на малите народи. Сега како поетско-филозофска насока го има сонот за идеја за

среќа. Во драмата дејствието е отворено. Новите реплики се налепуваат на познати од драмската литература, како цитати и ликови на актери пострагичари кои играат ликови од Шекспир. Пишаната структура на текстот е повеќе поетска отколку драмска. Сè е отворено, напишано по системот на фрагменти кои, подоцна, треба да ги поврзат режијата и актерската игра. Одново е во старата тема: Балканот во Европа, кога сите идеологии се мртви. Истражува во својот сценски јазик и создава конфузија која на сцената би морала да ја најде врската меѓу ритуалниот и говорниот театар. Во текстот има и љубов, и копнеж, и апсурд, и непокој и потрага по она до што треба да стигне: прашањето за среќата како нова идеја во Европа, барем од театарската сцена.

Во режијата на Владо Цветановски, сите проблеми на текстот, недовршените ликови, метафорите и идеите, на глобален план ги решава музиката на Љупчо Константинов која е и над движењето и над зборот. Цветановски јасно ја доградува и идејата за нешто друго, мошне суштинско за времево и потрагата за среќа во него: дали ако се вратиш во минатото би живеел по спиралните патеки на сегашноста, што, всушност, е една од најубавите компоненти на текстот. Овој проект има уште една специфика: треба да се гледа како целина која е само во сегашноста. Помалку е во втор план, што само со раздвоена анализа на текстот од една и претставата од друга страна, би имала своја функција, констатацијата дека е ова уште еден драмски текст на Плевнеш кој е поезија во проза. Анализата на таа прозна поезија би била дека нема драмски текст; но факт е дека Цветановски (заедно со целата екипа) структурирањето на проектот го прави умешно. Низ точна сопствена визија гради визуелен проект кој за форма ја има енергијата. И во поглед на актерот и во поглед на целиот проект. Меѓу театарот на движењето, театарот на тишината, што го игра Бранко Ѓорчев како Неизвесни, и театарот на трагедијата кој безуспешно трага по среќата длабејќи во минатото – до антиката и создавањето на Европа, па „назад“ во 19-тиот и до крајот на 20 век, а на прагот на 21-ви, Цветановски го истражува лавиринтот во чии „ќорсокаци“ ги нема одговорите на прашањата.

Сè е во апсурдот и буквално во/кон крајот прекрасната сцена меѓу Диди и Гого од Бекетовиот *Чекајќи го Годо*. На тој крај на апсурдот, или крај на сонувачите на идејата за среќа, во танцот на темнината се: глината, празните сидини на човештвото во кои се расфрлани токму човечки глави, празните колекции околу кои живите се грабаат, крстовите на кои самите се распнуваме... Целата претстава Цветановски ја создава врз енергијата на актерите.

Во просторот на сконцентрирана актерска енергија, со својата „чистота“ на соништата и на крајот откажување од нив, возбудува играта на Арна Шијак како младата девојка Европа. Таа е ќерка од непознато потекло на Ереба – реставраторката на скулптури и Неизвесни - нејзин маж и модел, при што во барањето на одговорите што ги нема ја „води“ идејата за траумите од нашиот однос кон доживувањето наречено „Европа“. Индивидуа - актерска во целината на идејата за проектот на Цветановски е Ѓорѓи Јолевски како дел од екипата на актерите/посттрагичари. Неговото „влегување“ во ликот е на две нивоа: прво, дека

светот се движи од лошо кон полошо и, второ, дека идејата за среќа е недофатлива иако таа е секогаш некаде околу нас – на дофат, но, сепак, е далеку... Актерите Синоличка Трпкова – како Ереба, реставраторка на скулптури и Бранко Ѓорчев како Неизвесни, нејзин маж и модел, создаваат ликови кои не само што меѓу себе силно комуницираат, туку и мошне прецизно – едниот низ молк а другиот низ збор – а двајцата низ говорот на телото, градејќи ја својата среќа во молк и од глина, создаваат ликови кои и одвоено и заедно функционираат прецизно и со личен став кон зададените теми. Особено Бранко Ѓорчев низ сцените во кои „изборот“ му е молкот, тишината, погледот, забавеното движење или стоењето во место. Со повремени тежина во говорењето на текстот и поголема леснотија во сцените на ритуалниот или театарот на движење, во ликовите на актерите посттрагичари играат: Роберт Вељановски, Искра Ветерова, Звездана Ангеловска, Билјана Хамамџиева, Рубенс Муратовски, Дејан Лилиќ и Јелена Мијатовиќ.

Оваа изведба на *Среќата е нова идеја во Европа*, на 3 и 4 август 1999 година беше прикажана и во ексклузивниот амбиент на дворец од 11 век, во кој се одржуваат „Ноќите во Замокот“, во Кан, Франција.<sup>4</sup>

Во вкупното драмско творештво на Јордан Плевнеш интересен е фактот што девет од неговите десет драми на македонската театарска сцена ги имаат поставено само двајцата режисери: Љубиша Георгиевски и Владо Цветановски, и како праизведби и како следна – втора изведба на две драми. Георгиевски, по редоследот на поставувањето, како праизведби режира четири драми на Плевнеш: *Еригон*, *Македонски состојби*, *Р* и *Слободен лов*, а *Југословенска антитеза* ја режира два месеца (во април) по праизведбата (во февруари) во 1985 година во режија на Владо Цветановски. Пет драми на Плевнеш режисерот Цветановски ги поставува како праизведби: *Југословенска антитеза*, *Безбог*, *Подземна република*, *Notre feme de Paris* и *Среќата е нова идеја во Европа*, а драмата *Еригон* ја режира како втора изведба. И чинам дека уште поинтересно е што овие двајца режисери – Георгиевски и Цветановски како ТИЕ во сложувалката на ТОЈ – Јордан Плевнеш, влегуваат и со претстава/праизведба во која се двајцата. Станува збор за праизведбата на *Подземна република* во 1991 година, на сцената на Народниот театар во Битола, во која се сите тројца од оваа сложувалка. Автор на текстот е ТОЈ – Јордан Плевнеш, режисер е Владо Цветановски, а драматург на претставата е режисерот Љубиша Георгиевски.

Што и како Георгиевски и Цветановски создаваат од/со драмите на Јордан Плевнеш?!

Во својот авторски театар Љубиша Георгиевски во отворените постмодернистички драми на Јордан Плевнеш, се движи по лавиринтите на уметноста. Авторските не ретко само кроки ликови ги досоздава низ начинот на нивната поставеност на сцената, ги прочистува од опширноста со која Плевнеш ја испишува приказната за распарченоста на човекот во/меѓу минатото, сегашноста и иднината, уште

---

<sup>4</sup> Опширно во есејот *Патот до беспаката на светот*, во книгата *Ковчег со време* (стр.162-180), Лилјана Мазова, Матица македонска, Скопје, 2001.

пожестокото ја нагласува трагикомиката на животот на која ТОЈ – Плевнеш инсистира во тие драми. Театарот на Плевнеш, кој може да се толкува и како поезија во проза, Георгиевски го надградува низ свои метафори кои, главно, ги употребува за да го догради својот став за таканаречениот политички театар. Всушност, тој и спори со него, докажувајќи дека театарот, доколку е ангажиран и доколку не е малограѓански, мора да ја испитува човековата судбина како политичка уметност. Значи, го досоздава својот авторски театар за 20 век во кој судбината на човекот е костимирана и маскирана со и во политиката. Георгиевски врз драмите на Плевнеш создава претстави со проблемско заострување, што е и чин на спротивности.

Владо Цветановски во режиите на драмите на Јодран Плевнеш, мошне често применува филмско кодирање на театарскиот чин. Трага по визуелното во претставата која треба да биде театрализација во која соништата ги преплетува со етно елементи, со што авторовото време е уште пожестокото во времето. Го следи внимателно и со многу почит често исконструираниот постмодерен поетски збор на Плевнеш на начин на кој неговите живи или умрени ликови го бараат времето во кое барем за миг ќе се прекине производството на смрт на планетата Земја. На сцената, врз драмите на Плевнеш, Цветановски го доградува авторовиот бунт за заблудата дека Историјата утре ќе биде поинаква, дека душата ниту може да се купи ниту да се закрпи. За Цветановски не е важна пораката на текстот низ зборот, важен е процесот на кадрирање на таа видена слика, како крај на апсурдот.

Тоа е ТОЈ – драмскиот автор Јордан Плевнеш, најсилниот и најнастојчивиот претставник на отворената – постмодерна македонската драматургија. Низ неговите драми поставени на македонските сцени од режисерите Љубиша Георгиевски и Владо Цветановски кои се најупорни и најдоследни толкувачи на ниту малку едноставното драмско/прозно/поетско писмо на авторот Јордан Плевнеш.

*Блаже Миневски*

## Одразот на страшната измешаност на животот и на смртта

ТОЈ – драмскиот автор Блаже Миневски (роден на 1 септември 1961 година, Гевгелија) со својот пишан збор најнапред стартуваше како прозаист, а од 1991 година и како автор на драмски текстови. Она што Миневски го интересира како тема во драмите – обелоденети му се пет и сите пет се изведени на македонската театарска сцена, е преку историски настани и личности да ги открива/поместува проблемите на современоста. Како драмски модел користи параметри на постмодерната драматургија.

Неговиот драмски ракопис посочува на сознанието дека нашиот човек на овој балкански простор постојано бил попречуван да крикне зашто, оценува авторот, „македонскиот народ секогаш имал пред себе некаков ѕид да го пушти својот крик”. Низ тој неиспуштен крик поставен на прв план во својот драмски текст, Миневски ја отвора таа стварност: како апел кој се провлекува токму од неиспуштениот крик.

Во драмското творештво на Миневски има неколку компоненти кои се негов интерес: да се проговори за историјата на Балканот од судбински аспект низ кој личностите од неа се доведени во/до денес, теми од историјата во кои токму победниците ја пишуваат историјата иако таа ги победува нејзините пишувачи, за потребата од соочување со себе, за табу теми од кои не создава митови кои не можат и да паднат, за тоа како може жената да се прикаже како „чудо на природата“ во контекстот на второто „чудо на природата” – мажот... Низ овие одредници на драмскиот ракопис Миневски користи и доза на комичност/комика која се претвора во таканаречен црн хумор, создава гротескни ситуации...

Интересен е и ставот на ТОЈ – драмскиот автор Блаже Миневски: себеси се смета за професионален новинар кој аматерски се занимава со пишување проза и драма. Потребата да пишува драми ја објаснува со ставот дека драмата сама му се наметнува во процесот на работата врз одреден материјал. Ако во подготовката му се наметне приказна и ликови кои не трпат никакви описи и сугестии за нивните постапки и однесувања, тогаш веќе е извесно дека ќе биде драма. Миневски го интересира драмата и поради тоа што таа конкретно може да ја оживува хартијата, но и поради „дрскоста” да разговара со сто, двесте, илјада луѓе одеднаш.

Драми кои досега му се поставени/изведени се:

*Крик* – 1991;

*Лулка* – 1992;

*Женски прилог за ноќта* – 1993;

*Подготовка за добра смрт* – 1994;

*Немуит јазик – 2000.*

Последниот текст на Блаже Миневски, *Немуит јазик*, во 1999 година е победник на конкурсот за современа драма на Македонскиот народен театар и на наградата „Војдан Чернодрински“ за најдобар текст на Македонскиот театарски фестивал во Прилеп, во 2000 година.

Во театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Блаже Миневски се ТИЕ – режисерите Владимир Милчин, Владо Цветановски и Бранко Ставрев.

Сложувалката ја отвора и пополнува во најголемиот дел (досега) Владимир Милчин кој во континуитет од 1991 до 1993, значи секоја година по една, ги поставува драмите на Миневски *Крик*, *Лулка* и *Женски прилог за ноќта*. Првата и третата драма на Миневски режисерот Милчин ги работи во Драмата на Македонскиот народен театар, а втората – во Народниот театар во Прилеп.

Во просторот на македонската драма ТОЈ – Блаже Миневски влегува со *Крик*. Тоа е драмата која авторот пред публиката го претставува и најавува како почетник од кој натаму се очекува. Ја има среќата премиерата на претставата/праизведбата да се одржи на многу возбудилив и посакуван простор, веројатно за секој драмски автор, на/во просторот на Самуиловата тврдина во Охрид, на која по правило сите претстави при една изведба ги следат стотици па и илјада гледачи. Оттука е и фактот дека Миневски при првата средба на својот драмски првенец со публиката ја почувствува „дрскоста“ – неговата драма да разговара со илјада луѓе едновремено.

Премиерата/праизведбата на *Крик* е во рамките на фестивалските проекти (кои потоа се префрлаат и на матичната сцена) на драмската програма на Охридското лето `91. Праизведбата на *Крик* е во Охрид, како продукција на Драмата на Македонскиот народен театар, на 21 јули 1991 година на Самуиловата тврдина. Режисер е Владимир Милчин, сценографијата во просторот ја решава Крсте С. Џидров, костимите се на Елена Дончева, композитори на музиката се Златко Ориѓански и Горан Трајановски. Драмата на Миневски *Крик* во изведбата има четиринаесет ликови, позајмени од историјата на македонскиот народ, но и од денес. Авторот кон имињата на ликовите дава и широк опис кој е што и дури каков е неговиот карактер.

Редоследот на ликовите на Миневски и на актерите што ги играат нив во претставата во режијата на Владимир Милчин е ваков: Паун Панеланов, човек што се моли, сè има кажано, го игра Чедо Камџијаш; Петар Сив, судбина, го игра Емил Рубен; ликот на Марин Станин, хроничар, алкохоличар, го игра Валентина Божиновска; Марија Ванова е Јоана Поповска, Војдан Развигоров, татко на Иван, вљубеник во птици и стари гробови е Мето Јовановски; Нали Ванов, брат на Мане и Борис Мале Митров, стар борец, го игра Александар Шехтански; Мирче Чештрајанов го игра Нино Леви; Христо Хаџиманов, бивш политички истражувател, татко на Мирче, го игра Кирил Коруневски; Елена Карабатева, стрелана од љубов,



ја игра Сузана Киранциска; Цветанка Цеца Ралева, љубовница на Мирче, лична секретарка на Петар Сив, ја игра Катерина Крстева; Отец Наум, светец што еднаш на сто години слегува од фреската на Полошкиот манастир, го игра Илија Милчин; Александар Македонски, син на македонскиот крал Филип Втори и ученик на Аристотел на Никомак од Стапира, го игра Кирил Поп Христов; Американец, халуцинација или вистина, го игра Тони Михајловски.

*Крик* во основата го има карактерот на прозата на Миневски. Од друга страна, таа може да се толкува и како негова реакција/став кон настаните што се случуваат во времево. Може да се толкува и како авторски коментар за сегашноста. Напишана е и со доза на сарказам, а не станува збор за некаков оптимизам. Напротив, во неа има само песимизам за времево или времето преку кое сакаме да поминеме, да не го видиме. Причината е во тоа што не сакаме да си го нарушиме спокојството, лажниот мир. Авторот ќе запише дека „народот вреди колку што ни вреди вистината!“ Оттука, Миневски инсистира на процес на прочистување, на покајување и на соочување со вистината. Затоа и го бара ритуалот на „градење“ на народот, како ритуал на самоградење по кое може да дојде до вистината. Текстот има повеќе слоеви на кажување и на барање на вистината. Создаден е како колаж во кој секој лик си има своја приказна. Таа, приказната на секој поодделно, е витална, но е и сведоштво/прилог кон вистината по која се трага.

Акцентот е во апсурдот стар колку и човештвото – војната.

Драмата се случува во мислите на една група луѓе додека надвор трае граѓанска војна. Во тој хаос на луѓе и судбини, животот се врти со брзина со која тој му поминува низ главата на оној што е на чекор пред смртта. Два збора од текстот (кои при читање и не се толку битни) за претставата се клучни: „Не пукајте!“. Токму ова ја поставува на прв план стварноста, како апел кој се провлекува од крикот на текстот. Текстот во својот реалистичен слој се случува денес, во кус временски интервал, кога на еден функционер ќе му јават дека народот е излезен на улица - до моментот кога тој ќе се симне на улица. Во тоа кусо време се преплетуваат теми кои се одвиваат или во минатото или во иднината. Некои од реалистичен аспект се невозможни зашто луѓето кои се „појавуваат“ се мртви по половина век или по илјада години, како на пример свети отец Наум

Се појавуваат Александар Македонски, и свети Наум, и човек што станал коњ, и девојка што не може да ја заборава својата смрт, и преплашени бегалци, човек птица што разговара со Александар Македонски и ги знае сите скривници со злато во Македонија, старци што со векови бараат некаков фронт и секогаш стигнуваат предоцна. Сè се случува додека во тој објект на власта не дојдат новите луѓе со старите ордени и медали. Факт е и тоа дека текстот наместа е повеќе драмски колаж кој обработува автентични настани, но и се занимава со некои легенди од ова поднебје. Миневски низ иронија, повеќе со јазикот на гротеската, се занимава со она што е наша вистинска или апокрифна историја, отвара некои наши табу теми, но не глорифицира и не создава митови коишто не можат и да паднат.

Во претставата на Милчин ликовите се и метафора на црни гаврани, на зли птици за копање очи и јадење живо месо.

Како звуци/крици на мршојадци пред апокалипса. Сепак, тие се луѓе кои го живеат својот крик свесни дека само еден од нив ќе може да крикне.

Миневски сурово потсетува дека во ова време без вистина никој никому не може да помогне. Човекот-маѓепсан во коњ доцни и на средбата со отец Наум, па на идната мора да чека уште еден век... Политичкиот истражувач добива одговор дека еден немоќен старец не може да му најде служба во која на „државата ќе ѝ ги предаде своите можности“. Отец Наум е тој што може да ја каже само својата молитва во која моли прошка од народот. Иронија, сарказам и песимизм се средствата со кои Миневски низ својот *Крик* се пресметува со времето и со народот во него. Сите празни драмски места на текстот, во смисла дека Миневски на места е повеќе раскажувач а помалку драматичар, ги покрива режијата на Владимир Милчин. Тој прво создава амбиентална претстава во која токму амбиентот го доградува драмското дејствие. Во тој процес на доградба на текстот и градба на претставата, сè е идејата на режисерот. Претставата има точен ритам иако просторот на кој се игра е голем, режијата користи светлосни ефекти за сè да биде видено/одбележано во просторот. Дозата на комика која силно влијае на поставената цел, прераснува во црн хумор. Секоја сцена има своја цел. На пример, онаа со која завршува претставата во која политичкиот истражувач прашува „Што може да се направи за оваа држава?“, актерите остануваат со кренати раце... Или, сцената во која на прашањето на отец Наум „Каде се манастирите?“, одговорот е: „Нема манастири оче, само џамии...“

Ликовите во драмата/претставата се од Александар Македонски, преку свети Наум, сè до асоцијациите за последните или најнови политички раководители. Напоредно со нив се и личности кои се инвенција на авторот, но и производ на балканските беспак: талкачи, скитници, сонувачи... кои ги крстосуваат овие простори. Еден од нив е и Војдан, вљубеник во птици и стари гробови.

Претставата на Милчин открива/зајакнува и еден друг конфузно поставен проблем во драмата на Миневски. Тоа се наши, препознатливи во глобала и на повеќе нивоа, вистини: предавството на синот, во име на кариерата, или полтронството кон наредениот. Со ова режијата ги потенцира состојбите. Само ликот на отец Наум не е допрен од иронијата со која Миневски го испишува текстот, а ја има кон сите други ликови. Отец Наум, кој на сто години се симнува од фреската во Полошкиот манастир, шета низ манастирите и им ги мие очите на светците. Тој е носител на моралот, единствен кој може да даде некаква помош. Него го бара човекот маѓепсан во коњ. За стариот калуѓер тој е негова единствена шанса. Нему му се обраќа и политичкиот истражувач, барајќи помош.

Режисерот во работата со актерската екипа инсистира ликовите да изнурнуваат од времето во времето. Практично, и оние од некогаш се тука, како дел од сегашната приказна во која никој не сака да ја знае вистината. Секој сака да помине покрај

неа, да не ја допре за таа да не му врати. Како да е подобро да си надвор од погледот на судбината, да си халуцинација или алкохоличар, стрелан од љубов, талкач низ просторот наречен живот, вљубен во птици или стари гробови...

Да ги чекаш идните сто години...

Друг, кој гледа, да моли прошка за тебе...

Илија Милчин е отец Наум. Секој негов збор има свое значење и како наша совест одекнува во просторот. Во неговата интерпретацијата има емотивност и силен актерски резон. Тој го контролира целиот лик на светец/светци и чесни луѓе. Така поставената интерпретација на ликот, практично наметнува и темпо на играта и на артикулацијата на сите други актери во претставата.

Мето Јовановски, како скитникот Војдан, меланхоличниот трагач по златни ризници, во контекстот на ликот и на целата претстава конструира точен карактер токму низ широчина во играта и чувство што од него го бара режијата: точни внатрешни преобразби. Таквата игра на Илија Милчин и на Мето Јовановски, главно ја следат и другите актери во ликовите од претставта. Се разбира, кој колку може и умее да влезе во големиот проект на ТОЈ – Блаже Миневски и ТИЕ – Владимир Милчин.

Во следниот драмски текст ТОЈ – авторот Блаже Миневски, пак е со режисерот Владимир Милчин. На сцената на Народниот театар во Прилеп во 1992 година е поставена драмата *Лулка*. Претставата ја гледав на 28-миот Македонски театарски фестивал „Војдан Чернотрински“, во својство на претседател на оценувачката комисија. Миневски за својата втора драма, *Лулка*, вели дека е логично продолжение на *Крик*, иако прво ја напишал *Лулка*. Текстот зборува за можната рехабилитација на народот: авторот го интересира феноменот на колективното однесување, апсурдот на колективната свест што, според него, е доминантен во времето на тоталитарните системи. Драмата се случува во непостоечкиот град Гатеново, на ридиштата на Пателино, по кои уште се наоѓаат стари пушки, испукани куршуми и врвови на ками со крв. Една птица на друга птица ѝ раскажува:

„...Слободни сме.“ „Со кого сме?“ прашува онаа што има скршена нога.  
„Со никого. Слободни сме. Молчи! Може не е така“, одговара другата птица.

Драмата е полна со поетски слики и со сновиденија од минатото кои авторот ги сместува во денешнината. Драматуршки текстот има големи недостатоци кои режисерот Владимир Милчин вешто ги покрива: го остава/одбира само она врз кое може да создаде и создава драма во која сите јунаци се во мелницата на историјата која постојано меле/дробити. Милчин создава претстава која нема ни локација ни време. Сè е минато и сегашност, и тука и секаде. Претставата, за чиј текст Миневски вели дека е „реконструкција на една љубов“ – што, практично, тешко се забележува, освен режијата на Владимир Милчин, ја создаваат и сценографијата на

Крсте С. Цидров, и костимите на Благој Мицевски, и изборот на музиката што е, исто така, на Милчин. Ликовите и на оваа драма на Миневски уште при именувањето имаат широко дообјаснување кој е кој и што во претставата. Тоа се: Методи на Илија, сменет народен политичар, рехабилитиран, што го игра Кирил Ристески; Андон на Мицко, пензиониран народен учител е Илија Милчин; Антонио на Никола, внук на Андон, пациент во душевната болница, е Александар Тодески; Ливија на Илија, началник на Одделот за церебрална парализа, ја игра Виолета Лазароска; Димитар Некарски, главен воспитувач на Одделот е Марјан Чакмакоски; Петар Отри, поштар, вљубеник во природата е Благоја Ивчески; Милан Смилски, шеф на Катедрата за археологија, е Петар Димоски; Јордан на Орда, заскитан офицер на ЈНА е Трајче Иваноски; Лена на Нена, трагач по злато и шпиони е Валентина Божиновска; Катарина на Нина, дух што свети, мајка на сто родени деца ја игра Јулијана Стефанова; Јосе Флис, дух што моча, свирач на усна хармоника е Димитар Вандески; Јон на Он, дух што чита, скротувач на коњи - го игра Најдо Тодески.

Најсилен адут на реализираната изведба се ликовите што ги играат со голема точност и протолкуваност на нивното место во драмата и во претставата, актерите Илија Милчин и Кирил Ристески.

Театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Блаже Миневски и ТИЕ – режисерите, и во 1993 година ја дооформува режисерот Владимир Милчин. Во сложувалката е драмата *Женски прилог за ноќта* што со ансамблот на Драмата на Македонскиот народен театар ја поставува Владимир Милчин на сцената на Театар Центар.

Праизведбата на *Женски прилог за ноќта* е на 10 април 1993 година. Сценографија пак ја работи Крсте С. Цидров, костимите се на Благој Мицевски, изборот на музиката е на Владимир Милчин. Ликовите од драмата во претставата ги играат: ликовите на Невена Поп Петрова и на крајот Кралицата Ирина ги игра Мими Таневска; покојниот Васил Поп Петров и убиениот Кочо Рацин ги игра Емил Рубен; Злата Петрова е Весна Петрушевска; Покојниот Крле Марков - Цивџанот е Душко Костовски; Галабче Давчев-Глувче го игра Александар Шехтански; Страшо Храбри го игра Драган Довлев; Стефан Темни е Горан Стојановски; Целе Бумба го игра Владимир Ендровски; Валерија Ганчева ја игра Даница Георгиевска; ликот на Крали Марко го игра Тони Михајловски; Цар Самуил е Владо Јовановски; Гоце Делчев е Никола Ристановски; Јана Војвода ја игра Магдалена Ризова.

*Женски прилог за ноќта* во однос на ансамблот/актерската игра отвора нова страница во Драмата на МНТ. Во претставата девет од тринаесетте актери се млади - нови членови на Драмата или сè уште студенти на Факултетот за драмски уметности, но кои веќе ги има и во други претстави. Овие актери не само што владеат со сцената, туку им даваат нов импулс на долгогодишните членови на Драмата, па така, во заемна спрега на самодокажување и доверба, создаваат претстава со висок артизам.

Што е драмата *Женски прилог за ноќта* на Блаже Миневски, каков е нејзиниот сублимат, а како драмата ја осмислил, видел и подготвил за сцената режисерот Владимир Милчин.

Во прилично обемниот и екстензивен текст на Миневски се бараат можните начини за тоа како да се разорат илузиите за митовите. И уште повеќе, како да се проговори за поразените илузии, „изгубените критериуми на вистината, за страшната измешаност на животот и смртта”. Инсистирајќи на ова, Миневски инсистира и на тоа дека животот нема вредност, а смртта нема значење. Неговите јунаци од нашата подалечна или поблиска историја – Цар Самуил, Царицата Ирина, Крали Марко, Гоце Делчев, Кочо Рацин, Невена Поп Петрова – девојка на Рацин и нејзиното семејство, како и други ликови, авторот ги гледа како кукли кои висат на конци, кои живеат меѓу сонот и јавето, кои живеат или умираат како победници или губитници, но секогаш остануваат да лебдат околу нас или во нас, во минатото или иднината. Таквата драматуршка рамка ја поткрепува со досетки, реплики и мисли кои во основа се од вчера, иако сакаат да важат за денес. Како став дека за сегашноста треба да се говори преку минатото.

Оваа драмска структура за режисерот Милчин е повод (по значителното скратување на текстот) претставата да ја помести во една црна кутија – крчма, како простор во кој се живее животот помешан со сеништата на историјата. Во истата црна кутија, што подоцна се претвора во стапица, се фаќаат и живите и спомените за/на мртвите. Во таа мрачна крчма, дом, поле или гробишта, под светлината на месечината се чувствува и носталгија и мачнина, и иронија, и тага. Црната кутија, мошне успешно сценографско решение за претставата, сценографот Крсте С. Цидров ја осмислува како еден вид светлина на мракот на ноќта. Тој низ црната, црвената и виолетовата боја просторот го претвора во поле на кое се преплетуваат животот и сеништата, илузиите и сегашноста. Се разбира, низ разложената и постигната работа на Милчин со актерскиот ансамбл.

Владимир Милчин е убеден дека драматуршките недостатоци на текстот можат да ги покријат само актерите и затоа од нив бара, и постигнува, сценска изразност – чулна и видна, со живописна артифициелна нагласка. Низ општа перцепција, Милчин успева низ актерската игра пишаниот екстензивен текст да го театрализира. Низ волјата и видувањето на текстот од страна на режисерот, во претставата не се бараат решенија и патокази, а се произведува горчина што низ разиграниот и компактен актерски ансамбл, ликовите од драмата ги надградуваат со нов темперамент и со нова чулност.

Тројца меѓу нив: Мими Таневска како Невена Поп Петрова и на крајот Кралицата Ирина, Емил Рубен како покојниот Васил Поп Петров и убиениот Кочо Рацин и Душко Костовски како покојниот Крле Марков-Џивџанот, најрелјефно и најточно во контекстот на режијата и на претставата ја одигруваат таа волја. На играта и го даваат духот на мрачното минато, страдањата, жртвувањата, како и духот на сеништата што се надвиснати над нив. Покрај нив, Александар Шехтански и младите актери Весна Петрушевска, Драган Довлев, Горан Стојановски, Владимир

Ендровски, Даница Георгиевска, Тони Михајловски, Владо Јовановски, Никола Ристановски и Магдалена Ризова, се рефлекс на режисерското читање на *Женски прилог за ноќта*. Израз кој е многу поинтензивен и посуптилен во играта кога таа се следи како целосен поглед на претставата.

*Женски прилог за ноќта* кој Блаже Миневски уште во поднасловот го именува како „приказна за едно распаѓање“, може да се нареди меѓу оние театарски настани кои промовираат нешто ново. Тоа е младата генерација на актери во работата со искусниот режисер, а сите споени во текст во кој немаат можност за поголем исказ. Младите во спрега со веќе покажаното и докажано искуство на нивните постари колеги, е сосема доволно за овие невесели театарски времиња.

ТОЈ – Блаже Миновски од 1991 година има свое катагодишно темпо на создавање на нови текстови и нивна изведба на сцената. Во 1994 година пред публиката е неговиот четврти драмски текст *Подготовки за добра смрт*. Со театарската верзија на оваа негова драма прекината е соработката меѓу трикратниот тандем Блаже Миневски – Владимир Милчин.

Драмскиот текст *Подготовки за добра смрт* на Блаже Миневски го режира Владо Цветановски, како продукција на Културно-просветната заедница на Скопје. Праизведбата/премиерата е на 17 јануари 1994 година во подземниот простор на Музејот на град Скопје, некогашната Скопска железничка станица, урната во земјотресот во Скопје, на 26 јули 1963 година.

Драмата има четири лика кои во претставата ги играат: Војводата е Васил Шишков, Бела ја игра Билјана Таневски, Дамјан, момчето го игра Владо Јовановски, а Старецот е Александар Шехтански. Музиката е на Христо Бојациев, а продуцент е Никола Глигоров. Тоа е целата авторско/актерска екипа.

Блаже Миневски тврди дека драмата *Подготовки за добра смрт*, заедно со неговите два претходни драмски текста – *Лулка* и *Женски прилог за ноќта*, во кои интересот му е насочен кон поблиската (и подалечна) историја на овој народ, заокружуваат една драмска целина. Ова може и да се прифати доколку се спореди и следи авторовиот интерес кон темата/темите, во извлекувањето, оформувањето и поентирањето на идеите и во начинот на кој работи при нивното пишување. Дејствието е уште поназад во настаните: од историјата на македонскиот народ. Драмската насока ја дефинира низ идејата дека „и подготовките за добра смрт веќе два века траат во проклетството сами себеси да си бидеме најголеми непријатели“! Јунаци на драмата „патуваат“ низ историјата – до Балканските војни и оние пред нив, говорат за она што било, говорат за она што ќе дојде или за она што е сега. Сè е во единствената цел: да се покаже/потсети и остане на тоа дека овој македонски народ никогаш и во никого немал пријател, дека секогаш до коленици и уште повеќе до лакти бил во крв, дека за другите бил див народ, секогаш угнетуван, убиван, пљачкусуван. Неговите реки се крвави. И дека додека Европа е курва, Америка макро, а Светот бордел, тој живее поткусурен од сите и секого, опкружен

со лејки, дрвени трonoшци, стари пиштоли и пушки со скршени игли, војнички матарки, дрвени колекции, во алишта од предена волна...

Во текстот сè е повеќе реторика, без поставено драмско дејствие. Ликовите се измешани контури на личности кои кажуваат многу, а малку прават. Полемизирајќи со историјата во која ама баш сè е црно (и црвено од пролеаната крв), во која сите се жртви и предавници, заобиколени секогаш и само со непријатели, претставата *Подготовки за добра смрт* во режија на Цветановски е повеќе рецитално кажување на метафорично поетската визија, отколку театар кој суштински се занимава со театарот, па и со историјата. Актерите се сместени во некаков кафез (од пајажина) и секој за себе го игра својот лик. Секој секому се обраќа со завртен грб или говори – таму некаде... Статичната режија го бара максимумот од она што го нуди текстот, се обидува недостатоците да ги покрие низ играта на актерите. Токму актерите се и единствената, ако тоа воопшто е можно, вредност на претставата. Низ задршката дека тие ги надградуваат ликовите тогаш кога успеваат да излезат од режисерската рамка која за да се пробие статичноста и рециталниот дух, бара од нив сопствено знаење, умеење и проникнување (колку е тоа можно!) во зададениот лик.

Во тој затворен круг со агли, најсилна актерска енергија и моќ да излезе од статичноста поставеност на претставата, постигнува Владо Јовановски како Дамјан, особено во сцената на својот долг монолог. Тогаш Јовановски на ликот, освен горчина, му внесува и вистинитост и разумност и актерска трансформација. Од играта на Васил Шишков во ликот на Војводата на сценскиот простор останува енергијата што овој млад човек ја носи во себе, но на начин кој е дел од неговиот сензибилитет. Доколку и тој, како и Јовановски, се ослободи од тоа што му е зададено, сигурно е дека и ликот ќе зрачи и значи повеќе. Билјана Танески како Бела, исто така, само во сцените кога успева да се отргне од статичната сценска рамка, е провокативна и сигурна во она што за неа е ликот. Најспокоен во она што сака да го каже е Александар Шехтански за кој ликот на Старецот, низ мудра и смирена игра, е повод да го покаже својот однос кон историјата.

По пет години од изведбата на *Подготовки за добра смрт*, ТОЈ – Блаже Миневски, во 1999 година ја испраќа својата нова драма *Немушит јазик* на првиот анонимен конкурс на Македонскиот народен театар за современа драма – и победува. Според пропозициите, драмата се изведува на репертоарот на Драмата. По долга неизвесност кој режисер ќе го постави текстот на сцената, режијата му се доделува на Бранко Ставрев.

Во театарската сложувалка на ТОЈ – Блаже Миневски преку неговата петта драма, и со ТИЕ, влегува нов режисер – Бранко Ставрев.

Праизведбата/премиерата на *Немушит јазик* е на 1 ноември 2000 година, на сцената на Театар Центар. Автор на сценографијата е самиот Бранко Ставрев, костимите се на Елена Дончева, а кореографијата на Рисима Рисимкин. Ликовите од драмата во претставата ги играат: Пантелеј Ризов е Сенко Велинов, Методија Роглев-Рогле е

Владимир Светиев, Душан Соколов-Трубе го игра Александар Микиќ, Катерина Када е Катина Иванова, Ангел Неми е Нино Леви, поп Петруш е Јордан Симонов, Даскалот е Димитар Костов, Благоја Келавиот е Трајче Георгиев, Лефтерија Ризова е Магдалена Ризова, Летка е Звездана Ангеловска, Гугутката ја игра/танцува балерината Елисавета Скаловска.

*Немушт јазик* е драма, гротеска за лудилото кое царува со луѓето тука.

Во театарот има настани кои се чекаат. Така е и со *Немушт јазик*. Од повеќе причини.

Збор е за праизведба; за текст добиен по пат на конкурс за современ драмски текст од домашен автор што, во таква форма, за првпат е напишан; за нова претстава во Драмата во која работите во последно време, од повеќе причини и поводи, се подзапрени; за нов драмски текст на Блаже Миневски чии други два текста *Крик* и *Женски прилог за ноќта*, токму на оваа сцена имаа свои праизведби; за режисерот Бранко Ставрев кој за првпат работи претстава по текст од Миневски; за проект во кој се актери од различни генерации и уште поразлични сензибилитети.

На сите овие очекувања, одговорот се доби на премиерната изведба на *Немушт јазик*. Драмата покажува дека Блаже Миневски е зрел драмски автор. Негова драмска инспирација и натаму е историјата, но со негов нов начин на толкување: „победниците ја пишуваат историјата, но таа ги победува пишувачите”. Миневски неа “ историјата, ја третира како драмска приказна за едно време – наше, во кое воените ветерани се обидуваат да ги играат своите некогаш или никогаш ненапишани реферати. Дилемата дали се тие напишани или не, и дали се вистински или измислени, има свој точен развој и драмски раст. Сè е во лудилото, таа речиси постојана состојба на умот на која се чудиме, но која е дел од минатото во кое се јунаците или во кое сме ние, во кое иднината уште не се назира, а на сегашноста ѝ останува само таа да се одглуми. Со веќе изострен драмски јазик, Миневски удира по маѓепсаниот круг во кој е заробена темнината/мракот на светот и од која/кој може да излезеш само доколку се претвориш во облак. Говори за светот во кој човекот зборува, ама никој не го слуша, во кој победените не бараат милост, во кој „кокошките носат варени јајца со петокрака”, во кој „се бара нова партија за старата членска книшка”. Свет во кој дури и „публика се културни луѓе со завршено вечерно школо”. Свет во кој ти ги убиваат и соништата. Свет во кој си го убиваш и синот за нешто што тој попатно го кажал, а потоа не му се знае ни местото каде што е закопан. Свет во кој човекот снове меѓу земјата и небото. Миневски пишува и за светот во кој сите сакаат да бидат херои, да одат напред со задникот и да зборуваат со немушт јазик – јазикот на животните од кој најјасно се разбира само крикот...Во таквата драмска структура, која наместа е и преобемна но во функција на регистрирањето на минатото и лудилото на сегашноста, режисерот Бранко Ставрев е затечен или повеќе заробен во фасцинацијата од текстот. Неможноста докрај да допре до сржта, евидентно се префрла на план во кој жртва се актерите. Попрецизно, тоа почнува од несоодветниот кастинг.



На една страна е текстот, на друга е режијата, а на две страни се актерите. Во режијата на Ставрев и тоа колку се чувствува различноста на актерската игра. Во замокот, во кој се маѓепсаните луѓе, решението за актерската игра треба да се постави во авторова идеја – лудилото секогаш и секаде има иста форма, па оттука каква било актерска идентификација или ликот „да се вади од себе“ е непотребна. Напротив, излезот е во дистанцијата, во моќта на актерот тоа на сцената да го игра. Режисерот не го протолкувал текстот што бара да се создаде претстава за маѓепсани луѓе. Ова бара игра на дистанца. Или на една страна се актерите кои играат некого, а на друга оние што глумат личности од себе. Токму затоа, наместо маѓепсани луѓе со актери кои ја играат историјата, кои се шегачат со неа, на сцената се патосирани ликови кои играат некаква, на пример, трагедија. Во тој погрешен „филм“ од кој само наместа излегуваат/влегуваат во гротескната ситуација, се актерите Александар Џуровски, Владимир Светиев, Катина Иванова, Димитар Костов, Трајче Георгиев и Звездана Ангеловска.

Од другата страна, точно по текстот на Миневски за маѓепсаните луѓе, се Сенко Велинов, Александар Миќиќ, Јордан Симонов, Магдалена Ризова, Нино Леви и Кирил Андоновски. Токму во оваа група на актери во ликовите на Миневски, доминира играта на Сенко Велинов. Едно поинакво гледање на *Немушит јазик* би се дефинирало и како претстава на Сенко Велинов, во која негови партнери се само Симонов, Миќиќ, Ризова, Леви и Андоновски.

Сенко Велинов како Пантелеј Ризов, го открива и одигрува сè она што е идеја на Миневски: сценска приказна за маѓепсани луѓе кои му прават корекција на историскиот круг на напишани или на ненапишани реферати. Сценско/актерската дистанција Велинов ја подига на рамниште на бивши луѓе и настани, во кои многу вешто влегува и во историјата и во сегашноста, како лик од Шекспирова драма. Како Хамлет кој го глуми лудилото со чиста совест, или како ономотојеја за минатото несвршено измислено и идно замислено време. Ако на сценскиот простор се случуваат сцени во кои маѓепсано заробените луѓе во замокот копаат тунели за бегство а секогаш се на почетокот, но и едновремено подготвуваат своја приредба на своја сцена, ако сите се препелкаат во просторот без воздух и во него кружат во место, токму играта на Велинов ги брише временските граници, со што гротескната приказна е во суровата историја.

Таквата дистанција од историјата и од победниците во неа, на сцената ја одигруваат и Јордан Симонов, и Александар Миќиќ, и Магдалена Ризова – особено во сцената со Велинов: таа како Офелија, тој како Хамлет. Гротескноста и дистанцијата од настаните, низ играта ја остварува и Кирил Андоновски. На сценскиот простор кој е асоцијација на „животот“ во маѓепсаниот замок, актерите се во костимите на Елена Дончева. Тие се старомодни и вон идејата да се прикаже светот на симболите и на знаците кои Ставрев ги поставува во претставата. Кореографијата, изразена преку присуството и танцот на Гугутката која постојано се врти во круг, во играта на Елисавета Скаловска, е на Рисима Рисимкин.

По оваа праизведбата на *Немушит јазик*, сигурно е дека драмата чека на следно режисерско читање.

Ова е театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Блаже Миневски и ТИЕ – режисерите. Иако тројца ги поставија неговите пет драми, Владимир Милчин е режисерот кој го открива, отвора, најдобро го чита, надградува, го оформува драмскиот текст на овој автор. Како жива претстава која ја има „дрскоста” одеднаш да разговара со сто, двесте, илјада луѓе.

Владимир Милчин во режиите на драмите на Миневски, е пред она што тие го имаат како драмски текст. Ги покрива празнините на драмата, особено на местата каде што во нив е посилен раскажувачот Миневски наспроти драмскиот автор Миневски. Драматуршките празнини ги надградува низ сценското дејствие одбирајќи го, или задржувајќи го само она што е во функција на театарската претстава во која јунаците се во мелницата на историјата, како минато и сегашност, тука и секаде. Во режиите на текстовите на Миневски режисерот Милчин остварува и свој став кон јунаците од драмите. Ако тие кај авторот се „кукли на конци”, кај Милчин актерите во ликовите добиваат нова сценска изразност и артифициелна нагласка. Актерите зборот го заменуваат со театрализација на јунакот во времево, со сценски израз кој е нов поглед од текстот кон претставата. Тие режии истражуваат во состојби во кои ликовите од некогаш се во сегашната драмска приказна.

Ниту една од драмите на ТОЈ – авторот Блаже Миневски, досега а нема втора изведба.

*Венко Андоновски*

## За вечното реми на среќата и на несреќата

ТОЈ – драмскиот автор Венко Андоновски (роден на 20 мај 1964, Скопје) во македонската култура стартува како книжевен теоретичар, потоа како прозаист, и во 1994 година како драмски писател. Во драмите ги третира препознатливите ситуации од животот. Тој е автор чиј драмски ракопис се испишува по законитостите на модерната и постмодерната драматургија. Тоа се отворени драми кои се напишани луцидно и длабоко нурнати во времево денес, драмски текстови за самобарањето на човекот во околината во која сè се распаѓа: семејството, домот, љубовта, моралот, верувањето во што било...

Се бара потеклото. Пишува за вечното реми меѓу несреќата и среќата, главните компоненти на животот, со кои човекот е во постојан судир, а играта ја завршува со нерешен резултат.

Театарската сложувалка на ТОЈ – Венко Андоновски е сочинета од пет драми кои со режисерите, имаат променлива сценска среќа. Поведени од структурата на текстовите, ТИЕ не секогаш успеваат да го отворат на сцената она што кај ТОЈ е точно структурирано, точно тематизирано. Режисерите драмите на Андоновски ги читаат низ две крајности. Првата, и мошне важна, е нивното точно читање и точна прочитаност. Втората е во тоа што режисерите, поведени од фактот дека во нив сè е логично и точно кажано, театрализирано и со „видени“ цитати, во своите концепти ги прават грешките токму во однос на отвореноста на драмата во која го поведуваат во друг смер она што таа веќе го има: препознатлив живот и поединецот во него. Венко Андоновски низ својот драмски светоглед е прецизен. Него го интересира погледот на тероризмот, истражува во архивата на човековата свест, во човековата ништожност и пародичност. Трага по највредното: загубената суштина на човекот па и на цивилизацијата, кои заедно егзистираат на цитирани чувства од секаков вид и род.

Драмите на Венко Андоновски се изведувани по овој редослед:

*Адска машина* – 1994;  
*Бунт во домот за старци* – 1994;  
*Словенски ковчег* – 1998;  
*Кандид во земјата на чудатата* – 2000;  
*Црни куклички* – 2001.

За два од петте изведени текста ТОЈ – Венко Андоновски е добитник на две награди „Војдан Чернодрински“ за најдобар текст изведен во конкуренцијата на Македонскиот театарски фестивал: во 1994 година за *Бунт во домот за старци* и во 2000 година за *Кандид во земјата на чудатата*. Драмата *Црни куклички*, но под

наслов *Еквиноцио*, е победник на конкурсот на Македонскиот народен театар за драмски текст во 2000 година.

Својот драмски првенец, и за праизведба, ТОЈ – Венко Андоновски му го довери на ТИЕ – режисерот Горан Тренчовски. Го одбраа ансамблот на Народниот театар „Антон Панов” во Струмица. Премиерата е на 10 март 1994 година.

Сценографијата ја работи Валентин Светозарев, костимите Лилјана Георгиевска, музиката е на Панче Шахов, а кореографијата на Рисима Рисимкин. Ликовите и ги играат: Спиридон е Крсте Јовановски, Ана е Валентина Проданова, Силвестер го игра Васил Шишков, како гостин, Мирна е Мариета Гуцевска, Трговецот е Бранко Бенинов, Арсо е Кирил Здравевски, Терористот го толкува Ванчо Крстевски, а Терористката е Тинка Ристевска.

*Адска машина* е драма за тоталитаризмот и тиранијата, за паранојата и за лудилото, за светот лудница.

Појавата на секоја нова драма, и особено ако таа најавува нов драмски автор кој е докажан во друга сфера на уметноста – прозата и книжевната критика, веднаш создава убава вознемиреност и во театарската куќа и во пошироката театарска и останатата културна јавност. Особено ако текстот и при првото читање ја покажува повеќеслојната структура, луцидност во поставувањето на драмското дејствие и таква комуникација меѓу јунаците на конкретаната драма *Адска машина*. Уште нешто: и додека се чита, иако и се „гледа”, структура на текстот побудува верзии за друга, и одново друга сценска слика. Она што е најјасно од текстот и од неговото читање на сцената е дека со првиот драмски текст Андоновски покажува/поседува/умее и постигнува цврста драмска содржина. Текстот има и уште еден слој: тој е можност од сцената да се прочита/види/говори за прашањето на тероризмот. Како едно ново видување на теророт во нашево време кое може да се именува и како време на тероризмот. Авторот одбира точна варијанта преку која на луциден начин навлегува во суштината на теророт. Низ идејата дека теророт е во секој од нас, дека само ја чека својата шанса, и дека тероризмот се појавува најнапред во облик на терор кон најблиската околина.

Теророт во *Адска машина* е предизвикан од лажната тревога, поигрувањето на некој со сите други – со повик дека во една станбена зграда е поставена „адска” или пеколна машина. Ова е тој главен знак во и за потребата на некоја „умна глава” за терор. Без да биде испукан ниту еден куршум, без активирање на никаква машина, теророт кон најблиските се спроведува низ бруталности, чии последици се многу пострашни од која било машина за убивање луѓе. Во драмата теророт го спроведува Спиридон, писател-инвалид без една нога кој, затворен во својот дом и прикован за инвалидската количка, спроведува свој постојан терор врз блиските и околината. Неговиот тероризам кулминира кога, случајно, од полицијата ќе дознае дека во зградата е поставена пеколна машина која ќе експлодира по еден час. Венко Андоновски драмската приказна ја раскажува низ нарушената интима на човекот, низ неговата поматена свест и потребата сè да се отсликува низ терор. Таа е напишана, условно, на три нивоа од кои секое одделно навлегува во лавиринтот

на архивите на човековата свест. Првиот слој на текстот, или првото ниво на драмата, е оној што се одвива тука и надвор (во домот на уметникот), вториот е во подземјето на свеста, а третиот во условното трасирање на патот кон замислената - фиктивна смрт. Во таквата драматуршка концепција Андоновски го гради дијалогот во кој нема речиси ништо отповеќе, или нешто што ќе ја оптовари чистата авторова идеја. Од друга страна, иако вешто скриени, во сржта на текстот се емоциите, па тој може да се чита и како љубовна драма на нереализирани чувства. Ваквото, условно, ново толкување на теророт, што и во идејата и реализацијата е прочистен и исчистен од каков било баласт, кој поради темата лесно може да го повлече авторот во други насоки, од сцената на Струмичкиот театар, во режија на Горан Тренчовски е претстава која не успева доволно да ја усвити темата. Режијата не му дозволува на текстот на сцената да се види низ неговата идеја, прецизност и слоевитост. Градејќи своја верзија или толкување на теророт и потребата од тероризам на поединецот кон околината, Тренчовски не само што не ја отвори драмата, туку со своите идеи и знаци ја задушува нејзината суптилност и емотивност.

Режисерот Тренчовски во сложувалката на себе со Венко Андоновски не се распоредува по/до високата точност на текстот. Тој и во *Адска машина* не се откажува од ниту еден знак или реквизит што ги користи и во своите други претстави: маските, птиците, тунелот, часовникот, ликот на Мерлин Монро... Се определува гледалиштето/публиката да станат дел од претставата како дел од просторот во кој е драмата: сите ги затвора/обвиткува со платно. Создавајќи „затворена кутија“ во која сите се терористи или тероризирани, донекаде ја пореметува рамнотежата на текстот.

Целта на текстот е да посочи, а не да тероризира.

Идејата на режисерот за теророт, кој е помалку или повеќе скриен или видлив во секој од нас, не е целта на драмата. Токму оттука, од разбиеноста на идејата, истото се префрла и врз актерската игра. Пеколната машина, или нејзиното отчукување според ритамот на срцето, не проработува низ потребниот сценски ритам. Развлечено и искарикирано на сцената се „тркалаат“ ликовите на Спиридон, писател-уметник што го игра Крсте Јовановски, на Ана, неговата жена - стјуардеса што повеќе не лета, што ја игра Валентина Проданова, на Силвестер, братот на Спиридон - студент по геологија, на гостинот Васил Шишков, потоа ликот на Трговецот кој на човештвото му продава крпи за капење, на Бранко Бенинов и ликот на Арсо, бивш шампион во скок во далечина, височина и длабочина – што го игра Кирил Здравевски. Во претставата уште играат Ванчо Крстевски и Тинче Ристевска, Терорист и Терористка, луѓе без име, без возраст и без иднина, низ кои авторот Андоновски точно ги исцртува болните умови на оние кои од себе, без причина, сакаат да прават херои. Развлеченото темпо на претставата, режисерската немоќ да го насочи дејствието во поставената отворена драмска рамка, непотребната доза на теоретизирање од сцената и немоќта да го воспостави текот на интересната и без оптовареност драмска структура на *Адска машина*, ја забавува и недефинираната кореографија на Рисима Рисимкин.

Покрај вредностите на текстот претставата *Адска машина* има интересно реализирана сценографија на Валентин Светозарев, но само во делот во кој се актерите, точни се и костимите на Мери Георгиевска-Јовановска, но нив режисерот Тренчовски не ги става во целосна функција на претставата.

Само по два месеца од праизведбата на првиот поставен драмски текст на Венко Андоновски, пред публиката излезе и неговата втора драма *Бунт во домот за старци*.

Во сложувалката на ГОЈ – авторот Венко Андоновски и ТИЕ – режисерите, сега е Бранко Ставрев. Праизведба на *Бунт во домот за старци* е на сцената на Театар Центар со ансамблот на Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје, на 15 мај 1994 година. Режијата, сценографијата и изборот на музиката се на Бранко Ставрев, а костимите се на Изабела Поњавиќ. Актери што ги играат ликовите се: Никола Ристановски е Управникот, Митко Костов е Касапот, Кирил Кортосев го игра Грофот, Илија Цувалековски го игра Академикот, Душко Костовски е Генералот, Петар Арсовски е поп Милош, Снежана Коневска-Руси е сестра Ана, Славица Ковачевиќ-Јовановска е сестра Мери, Александар Шехтански е Мутле, Весна Петрушевска ја игра Силви, Тони Михајловски и Кирил Поп Христов во алтернација го играат Стево, Нино Леви е Инспекторот, а Кирил Андоновски е Рударот.

*Бунт во домот за старци* е втора драма на Венко Андоновски со која тој го потврдува најавеното во дебитантската *Адска машина*, а тоа е дека се работи за автор кој владее со драмското писмо. Влегувајќи на голема врата во македонската драмска уметност, докажува дека е автор на кој театарот смета/очекува. Дека е автор кој ги знае законитостите на драмската форма. Претставата на сцената на Театар Центар, носи најмалку две изненадувања. Овие се сосема сфатливи и разбирливи.

Прво, драмата на Андоновски како тема е култивирано, развиено театарско доживување.

Второ, како репертоарски потег на Драмата која, изразувајќи му доверба на авторот и на неговиот текст, практично го „рехабилитира“ својот репертоар и низ актерската екипа, искажувајќи верба во генерациски различниот ансамбл, па дури и кон актери кои не се веќе во ансамблот.

*Бунт во домот за старци* е барање, и што е поважно – наоѓање на процесот за разорувањето на митските сознанија за двата бунта, стари колку и самиот свет и век. Станува збор, ако се надмине прашањето за тоа што е прво/постаро: јајцето или кокошката, за бунтот на младите против старите, но веднаш и обратно – бунтот на старите кон/против младите. Првиот е врз енергијата на младите и потребата за воспоставување нови вредности во применетиот/примарен свет, а вториот – врз толку јасната определба на старите да живеат и натаму во својот свет во кој по секоја цена се сака да се зачува постоечкото, па тоа дури и да се конзервира. Оваа

тема, позната како „судир на генерации”, во драмата не е расчленета на две, што е мошне битно за текот на дејствието. За авторот двете струи или двете сили „влечат” подеднаква енергија, течат паралелно. ТОЈ низ драмската приказна на двата паралелни тека, умешно ги води и преплетува сознанијата и во одредена смисла ги поедноставува димензиите на спротивностите. Андоновски е точен во драмската структура која наместа станува гротеска, но е и романтична комедија. Оваа, формална драматуршко-теориска, одредница е уште позначајна зашто го надминува митот, односно антимитот за човековиот стремеж: да се симне водачот/главниот, со цел да се заземе неговото место.

Значи, збор е за драмски бунт кој говори за два бунта: бунтот на младите кон старите и на старите кон младите. Во центарот е поставена една сказна од Цепенков, како митема – онаа за оставањето на таткото во планината. Драмата е во приказната за животниот циклус на човекот. Оддалечувајќи се малку од сегашноста, таа се доближува до проблемот (нерешлив и во многу посовршените системи) кој е во немоќта на малиот човек да се справи со темелните вредности на сопствениот живот. Во средиштето на драмската приказна е парафразата за митот за таткото кој, откако остарел и никому веќе не е полезен, синот го остава во планина - да умре сам. Андоновски ја надоградува драмата уште и низ прашањето: кој ги убива нашите татковци?

Во оваа мошне богато драматизирана и литераризирана драмска тема се сместени тринаесет ликови, безмалку сосема вплетени во посебна, доволно оригинална и доволна болна и сурова човекова комедијантска игра, во која, додуша, сите ги израмнуваат сметките на своите гревови, занеси, идеологии, идеали, злодела, вини. Тоа е процедурата на прочистувањето во која патот од пеколот до рајот и од рајот до пеколот води низ самооткривање и порамнување со минатото и иднината. Ваквата драмска приказна и структура на драмата на Андоновски, во режијата на Бранко Ставрев, кој е автор и на сценографијата и на изборот на музиката, на сцената открива уште една димензија: сценска изразност на текстот.

Повеќе од јасно е дека текстот *Бунт во домот за старци* за режисерот е предизвик од „прва рака”. Чулниот, видниот, емотивниот и живописниот и артифициелен нагласок на текстот, за режијата на Ставрев е предизвик за целосна театрализација. Меѓутоа, со поразвечено темпо и поставување сцени кои, во контекстот на таквата постапка, наместа се отповеќе и како земени од друга претстава. Доколку Ставрев се откажеше од некои сцени, доколку го забрза темпото на претставата, се разбира со поголема селективност кон сопствената работа, претставата само уште посилено ќе стигне до гледачот. И низ текстот, и низ режијата, и низ актерската игра. Низ режијата доминира сознајноста дека е тоа театар кој се занимава со цикличноста на животот и немоќта на малиот човек во него да се справи со вредноста на сопствениот живот. Од друга страна, Ставрев широко им ја отвора сцената, приказната и карактерите на ликовите, токму на актерите. Отвореноста на драмата, се покажува, дека е можност и за надградена и со дистанција изградена актерска игра. Од најмладите и веќе силни актерски индивидуи на Драмата: Тони Михајловски и Никола Ристановски, преку Весна Петрушевска и Нино Леви,

Александар Шехтански, Снежана Коневска-Руси, Славица Ковачевиќ-Јовановска, Кирил Андоновски и Петар Арсовски, до искусните бардови на македонското глумиште – Илија Џувалековски, Кирил Кртошев, Митко Костов и Душко Костовски. Речиси секој од нив е во ликот, во своето мајсторство на сцената. Нивната игра е силна низ мислата, зборот, гестот. Создадена е претстава на изградени ликови од животот, кои ја прикажуваат човековата ништожност што е вгнездена на границата меѓу пародичност и ироничност.

По речиси седум години, во 2001, *Бунт во домот за старци* на В.Андоновски, има уште една изведба. На сцената на Турскиот театар во Скопје го постави Димитар Станкоски. Премиерата е на 19 октомври. Преводот на турски јазик е на Сема Али, сценографијата е на Валентин Светозарев, костимите се на Александар Ношпал, композиторот на музиката е Венко Серафимов, а кореографијата е на Сања Шутевска. Ликовите ги играат: Зиба Бекир-Радончиќ е сестра Ана, Перихан Туна-Ејупи е сестра Мери, Наџи Шабан е попот Милош, Елјеса Касо е Управникот, Нехат Али е Стево, Бедиа Беговска го игра Академикот, Мустафа Јашар е Генералот, Џемаил Максут е Касапот (тоа е негов последен лик, 8 мај 1933 – 28 декември 2001), Ердоан Максут е Грофот, Несрин Таири ја игра Силви, а Атила Клине е Рударот.

ТОЈ – Венко Андоновски оди понатаму. Четири години подоцна, во 1998 година, на сцена се поставува неговиот нов драмски текст *Словенски ковчег*. Пак во нов ансамбл, со нов режисер и со нови актери. Во Драмскиот театар во режија на Димитар Станкоски, праизведбата е на 22 април 1998 година.

Тоа е претстава со поглед под кожата!

Со режисерот Станкоски во проектот е неговата „театарска екипа“: сценографијата ја прави Валентин Светозарев, костимите Благој Мицевски, музиката е на Венко Серафимов, а кореографијата е на Искра Шукарова. Единаесете ликови од драмата ги играат актерите: Марија Кондова е Бела, Билјана Беличанец ја игра Цеца, Драган Спасов е Детето, гостинот во ансамблот Рефет Абази го игра главниот лик - Кукла, Иван Петрушевски е Арсо, Сабина Ајрула-Тозија е Цвета, Јовица Михајловски е Кука, Марин Бабиќ е Темо, Лилјана Велјанова ја игра Змија, Стево Спасовски е Господ и Ристо Гоговски е Полицаецот.

*Словенски ковчег* е претстава која во времетраење од речиси два часа, во континуитет ја држи публиката низ цврсто обликуваната, згусната симболичко-метафоричка поставеност. Таа е длабоко нурната во времево денес. Говори за самобарањето на човекот во околината во која сè се распаѓа: семејството, домот, љубовта, моралот, верувањето во што било... Се бара потеклото за луѓето без свое јас, за луѓето кои немаат свое мислење за ништо, кои говорат цитати, слушаат туѓи гласови во себе, за шизофрениците кои сега се именуваат како дублери, за црното, за магијата и за потсвеста. На претставата само на прв поглед може да се забележи дека во еден дел е поразвлечена, дека го забавува темпото што го има пред или потоа. Откако ќе се одгледа и ќе се навлезе во целината на темата, сосема



е јасно дека сè е голем и добро одигран театар. Театар кој влегува под кожа и уште повеќе – тој е поглед под кожата.

Светот на младиот човек чие име е Кукла, а го игра со прецизна точност Рефет Абазии, се создава и урива по сите „законитости“ на времето. Неговите родители се „производ“ на друго време – научени на трпеливост, тој е во сегашново – транзициско време во кое нема ништо: изневерена е љубовта, распадна е некогашната татковина, на Кукла му останува само неговиот сон за ветениот Запад во кој сè се продава. Во двата негови света Тука и Таму, или Исток и Запад, царува дрогата, криминалот, живеат осакатени – празни човечки души. Сите заедно и Тука и Таму, се ноќни пеперутки: во текот на 24 часа се ларви, гасеници и пеперутки кои согоруваат/умираат залепени на ламбата. Секој е сенка на самиот себе. И секој е во својот затвор, со своја тетоважа, главно како човек без име – а дел од толпата, сите се/сме духови на луѓе настанати од гасеници кои низ приказната за ковчегот во кој е скриено златното јаболко ги бараат сопствените – словенски корени. Токму во времето кога сме сведоци на распадот на разни идеологии, распад на идеолошки системи.

Дали излезот е во митот?

Во јаболкото кое е во ковчегот и кое, можеби, ќе ни го покаже/посочи коренот на потеклото?!

Тоа е само можност. Или, можен излез, на мислата во контекстот на идејата низ метафора да се биде во времето, што е јасно поставено во текстот на Андоновски. Режијата на Станкоски поаѓа токму од идејата: како да се дојде до сопствениот корен, да се заборават од едно друго време наметнатите митови, да се помине низ тој трагичен процес со враќање назад во затуреното сопствено минато. Во првиот дел таа е згусната и е создадена врз симболиката на текстот и на митовите што се во него. Токму од ваквиот начин на читање на текстот во вториот дел се очекува поселективен, пред сè режисерски, а потоа и актерски настап: во барањето на сопствениот Бог – словенски, во словенската генетска „фикс идеја“ да се најде ковчегот во кој е затворен коренот на потеклото, е само јаболкото (иако златно) на раздорот.

Водач на тоа пеколно темпо е Рефет Абазии како Кукла. Тој на сцената создава лик во кој не е само болката по себе за себе, туку ја пренесува и во гледачот. Низ силната енергија и образложеност на ликот во структурата на драмата и во концептот на режијата, Кукла е лик кој ја полни драмата, но и остава уште простор и за сите нејзини ликови. Точно да се знае кој е каде, што е, што бара, и зошто е така.

Сево ова е поставено во точната и по мерка на текстот и на режијата сценографија на Валентин Светозарев, костимите на Благој Мицевски – прецизни за секој лик, време и простор, и музиката на Венко Серафимов. Авторите Андоновски и Станкоски го создаваат заедно тој паралелен заеднички свет во кој јунаците низ

зборот, метафората, тагата, трагедијата, низ „мирисот“ на Западот во кој се умира од дрога, трипер, сифилис или сида, а јајцата се во прав, се секаде и никаде – Тука и Таму.

Човекот е кукла.

Некој друг ги влече конците на Кукла кој се бара себеси. Во таа доследно исцртана рамка на ликовите од драмата – секој за себе во контекстот на целината, животот тече со сета силина и болка. Рефет Абазе е актерскиот стожер на претставата. Тој точно го гради ликот, низ неговата трагичност и залудност да се стигне до крајот - смртоносниот куршум на границата преку која, како услов за поинаков живот, го испраќаат други. Абазе е колку трагичен, толку и вистинит. Но и сигурен партнер во играта со другите – малите луѓе, полни со болка и трагика, што внурнато во нив ги остваруваат Иван Петрушевски, Јовица Михајловски, Марин Бабиќ, Сабина Ајрула-Тозија, Билјана Беличанец, Стево Спасовски, Ристо Гоговски, Драган Довлев, Марија Кондова и Лилјана Велјанова, чија сцена во која таа е Змија (лик) ја кажува и суштината на трагедијата но, сепак, е нешто подолга во контекстот на претставата.

Тој поглед под кожата на кој драмата на Венко Андоновски нè тера да погледнеме во себе под сопствената кожа, во нас да ја видиме вистината за нас самите, низ силни асоцијации и метафори, *Словенски ковчег* е претстава што трае...

За следниот драмски текст *Кандид во земјата на чудата*, ТОЈ – Венко Андоновски, во октомври 2000 година, ќе рече:

„...Во мојот Кандид ... давам одговор зошто светот не може да биде подобар...”

Јас, пак, прашувам:

Дали е можно светот да биде подобар?

Од тој 22 октомври 2000 година, кога на сцената на Драмскиот театар е праизведбата на четвртата драма на Венко Андоновски, едно делче од текстот е мој постојан „придружник”. Меѓу бордо кориците на телефонскиот именик (без кој никаде и никогаш не се може) е едно веќе пожелтено парченце од весник на кое со црни букви пишува дека е извадок од *Кандид во земјата на чудата*, а ја има следнава содржина:

...Во суштина, светот има само две перспективи: првата е тиранија, нешто што Вие од Западот го викате тоталитаризам, а второто е лудило и параноја, нешто што Вие од Западот го викате демократија. Во тиранијата само еден е умен и мисли логично, а другите работат, го слушаат и му се воодушевуваат, во демократијата сите мислат логично, така што веќе нема глупави, а кога нема глупави, кога сите се прават умни, светот станува лудница...

Паралелно со подготовките на праизведбата на *Кандид во земјата на чудата*, во Скопје се во тек подготовките во МАНУ за одбележување на 100 годишнината од праизведбата на *Македонска крвава свадба* од Војдан Поп Георгиев Чернодрински, онаа што се одржала во Софија во салата на Славјанска беседа, на 20 ноември 1900 година. Готова е книгата *Македонска крвава свадба 100 години потоа*, што ја приреди д-р Јелена Лузина.

Во Македонија има уште рецидиви од косовската бегалска криза, а по планините и населени места се откриваат вооружени групи кои најавуваат терор и војна!!!

Сите сме пак во лудилото на теророт, паранојата, стравот...

Има ли место за оптимизам! Се знае дека нема, но не се знае зошто оптимизмот веќе не е можен. Затоа и толку сигурно звучи она од *Кандид*... дека светот денес има само две перспективи: тиранија – тоталитаризам и лудило – параноја кои се одразуваат како анархија и демократија.

Венко Андоновски во *Кандид во земјата на чудата*, за матрица го има романот *Кандид* на Волтер чија тема е оптимизмот, вербата дека овој свет може да стане подобар. Но, низ спротивноста дека тоа не е можно. Андоновски во драмата, исто така, покажува дека такво нешто не е можно. Меѓутоа, низ паралелна тема која бара одговор на прашањето зошто тоа не е можно.

*Кандид во земјата на чудата* го режира Сашо Миленковски, музиката е на Венко Серафимов, сценографијата е на Љупчо Јованов, костимите се на Александар Ношпал, а кореографијата е на Искра Шукарова. Во драмата има многу ликови, но Миленковски интервенира, ги спојува и речиси сите актери играат по неколку. Драган Спасов е Кандид, Билјана Беличанец е Кинегонда и Газдарица на јавна куќа, Бранко Ѓорчев ги игра ликовите на Бездушната баба, на Кралот и на Кралот баба, Јелена Жугиќ ги игра доктор Панглос и Џамалудин, Рубенс Муратовски - ликовите на Затвореникот, Учителот, Судијата и Полицаецот, Гордана Ендровска ги игра Комита 1, Вандал 1 и Прв тријазичник, Калина Наумовска е Комита 2, Вандал 2 и Втор тријазичник, Билјана Драгичевиќ е Комита 3, Вандал 3 и Трет тријазичник, Ирена Ристиќ е во ликовите Мајка на Сеа ќе видиш и Талин, Сашо Тасевски ги игра Сеа ќе видиш, Неписмениот, Какамбо и Кафанцијата, а Дејан Лилиќ допишаниот лик на коцкар кој „се прави на Енглез”.

Венко Андоновски пред премиерата кусо го формулира текстот и вели:

„... Одговорите на прашања од драмата ги дава пиесата. Текстот има за цел да биде еден вид жестока критика на лудилото кое многу често го зема рувото на логиката, односно лудилото кое станува очигледно модус вивенди и на минатиот век, а, како што гледам, ќе биде тоа и стил на живот и на идниот век. Лудилото многу често сака да се маскира зад маската на логичното. Таа маска на логичното јас се обидов на еден вербален начин да ја прикажам во текстот...”

Она што е текстот/драмата на Андоновски, е децидно кажано низ неа самата. Создадена е драма која длабоко во себе има силна филозофска семантика. Во неа, вметната како логика, почива целата западноевропска инсталација на мерила, мерки кои кајнас се поинаку истретирани. Овој текст низ разни ситни и крупни филозофски инсталации ја вреднува ситуацијата.

За лудилото кое станува наша стварност, за лудилото кое се крие зад маската на логичното.

Од друга страна, ова е драма и за автохтоноста на балканската мисла, а текстот отвора можност за превреднување на самите себеси. Се разбира, само на и од театарската сцена.

Од сцената на Драмскиот театар, *Кандид во земјата на чудата*, во режија на Сашо Миленковски и со актерите во ликовите од драмата, е претстава која со гледачот комуницира низ контроверзноста: ја сакаш, или, пак, не, што се основни параметри за една претстава која провоцира, не остава простор за рамнодушност. Напротив, може да се третира како „театарска возбуда“ која, од друга страна, иако не кажува ништо ново, но нè затвора во својата стапица: во сето тоа лудило, параноја и што уште не. За сè нема логика.

Нема место за оптимизам.

Драмата ја бара автохтоноста на балканската мисла. Паралелно тече и потрагата по можноста за нејзино превреднување. Сè е како остра сатира, како сценски коментар за „земјата на чудата“ која повеќе е затвор, или лудница во која се надгласуваат лудилото на власта и логиката што се крие зад таа мисла. Сепак, логика - нема! Како зачудувачка, повеќе застрашувачка сочинета естетика. Како констатација или коментар на цивилизацијата и на оптимизмот скриен или сместен во балканската логика.

И во нас самите, во она што денес и тука ни се случува. Сè нема логика?! Барањето на логиката во нелогичноста на светот на лудилото во драмата има и јасна политичка конотација, но не како дневна. Напротив, таа е историска и, додека се гледа и – многу подоцна, останува во меморијата како одраз на логиката на сите што се во претставата, и оние кои таа ги вознемирила. Суштината на лудницата-судница Андоновски ја бара во двете, според него, перспективи на светот: тиранијата односно тоталитаризмот, наспроти анархијата односно демократијата. Низ остро сатиричниот коментар дека „софистот е од Софија, а тиранистот од Тирана“. Или, ако во демократијата логиката се сместува во категоријата на умност, повеќе од јасно е дека светот станува лудница. Зашто ако несреќата, исто како и дождот, е нужна за да се почувствува среќата или топлината и убавината на потоа изгреаното сонце, а ако тоа во животот е во ред, сепак, во праксата нема никаква логика! Или, сè по обратен редослед! Таа духовита, сатирична и интелектуална содржина на текстот за Балканот кој клечи пред портите на Европа, во претставата на Миленковски јасно е покажана низ сценографското решение на

Љупчо Јованов – пред влезот на Рајот во заборавеното антре во кое никој и не стапнува, а, сепак, сите чекаат некаде понастрана – во автобусот, во паркот, во судницата... Сите или сè е во лудилото на логиката која ја нема. Влезот никој и не го забележува!

Драмата на Андоновски, меѓу другото, го поставува и прашањето за тоа колку човекот заведен од желбата за власт, е само обичен предмет и тоа во историски контекст. Ова во претставата на Миленковски се раздробува и, потоа, од парчињата се прави нова целина. Во режисерскиот концепт поставен со дистанција, широко се распотила сценската слобода во која одбраната актерска екипа користи кодови на сценска инсталација. Сите заедно се во идејата за, на пример, обединет Балкан, но низ разликите, низ падовите во заедничката желба за Европа која секогаш е на тенката линија помеѓу загубата и добивката на една страна, и невербата на никој во она кон што стреми другиот. Во претставата, како на монтипајтоновски филм, „се полагаат“ испитите на кои власта паѓа. Зад маската на логиката, актерите докажуваат дека виновникот е невин, дека релацијата крал-поданик е проблем на цивилизацијата со кој етичкиот однос нема ама баш никаква логика. Во функција е само замената на тезите, со што претставата токму низ актерската слобода се подига на високо рамниште, низ играта на Сашо Тасевски, Рубенс Муратовски, трагиката и комиката на „групата“ во која се Билјана Драгичевиќ, Гордана Ендровска, Калина Наумовска, како и Ирена Ристик, и на другата страна искуството на Драган Спасов и Бранко Горчев, со точноста со која одново ги разглобуваат и составуваат своите ликови Јелена Жугиќ и Билјана Беличанец. Во контраплан на дејствието, но во концептот точно поставена, е играта на Дејан Лилиќ. Неговиот лик на коцкар, на „човек кој се прави на Англез“ е линијата која како со жилет ја сече утробата за идејата на единствена налудничавост за единствената иднина – Европа и во неа англискиот јазик како можност за водење на дијалог.

Во претставата нема мали и големи улоги, мали и големи ликови.

Сашо Тасевски сега го „игра“ својот миг. Со голема енергија и моќ за актерска преобразба, тој во секоја сцена на претставата е поинаков. За да го раздоби лудилото, за да ја премости логиката на нелогичното, тој во секоја сцена влегува различен, точен и подеднакво возбудлив. Рубенс Муратовски е актерот кој со силна видлива и невидлива енергија ја соопштува „логиката“ на лудилото. Со навидум беспредметни дејствија во текот на целото времетраење на претставата, во која на сцената е присутен во континуитет, Муратовски гради лик кој е обмислен, со актерска интервенција и став со дистанција. Актерките Билјана Драгичевиќ, Гордана Ендровска, Калина Наумовска и одделно Ирена Ристик, низ сите свои сцени ја крунисуваат идејата сè да биде и театарски простор на кој слатко ќе се смееме додека го гледаме, а потоа ќе не боли. Тие ја играат, во еден глас на различни жици, жестоката сатира на проектот во кој режијата на Миленковски, зад ликот на кривката/нежна жена, го манифестира ликот на грубиот, комичен машки свет. Бранко Горчев, во костимот на прекрасната Мерлин Монро за ликот на

недоветната Бездушна баба, како Кралот и како ликот на Кралот баба, сите ги игра со реалистична сериозност која ја создава комичната атмосфера на претставата. Кандид, ликот од истоимениот филозофски роман/есеј во кој Волтер пред два и пол века се справува со логиката на власта, што кај Андоновски е дојденец на Балканот „и во земјата на чудата“, според режијата на Миленковски и низ играта на Драган Спасов, е антипод на она што се случува во истата „земја на чудата“. Среди ликовите од с. Зрзе, академиците од Гостивар, адвокатите од Прилеп и сите оние што се од Балканот, а не го говорат својот јазик, Кандид се прашува дали некој зборува француски. Одговор и нема, зашто кога никој не знае српски, грчки, бугарски, турски и албански, а не знае и македонски, Драган Спасов како Кандид како да не е зачуден. Таа состојба на неразбирање Спасов ја поставува на другата страна на влезот, или на излезот од никаде. Точно, етерично, и само на релацијата во која може да опстане во тие услови – љубовта. На Драган Спасов, главно, партнерка му е Билјана Беличанец како Кинегонда, жената проститутка која, иако го читала Достоевски, иако животот го знае низ неговата мрачна страна, сепак, останува верна само на љубовта, ама и заробеник на зелениот долар. Беличанец ликот го гради низ растечка амплитуда, со доза на подбив. Јелена Жугиќ, низ енергијата со која комуницира со сите на сцената, како своевидна врска меѓу ликовите и гледачите, како доктор Панглос и Џамалудин, двајца мажи, лудилото на логиката го издига на ниво на суптилен филм кој на целото сценско дејствие му дава глазура – насока на убаво составен мозаик од претходно раздробената целина.

Идејата за раздробената целина е постигната. Сè е во заедничката моќ, во сретнатоста на сите во проектот, во кој со истата енергетска вредност се обмислените и изработени костими на Александар Ношпал и обработената македонска етно-музика на Венко Серафимов, која ја заокружува во цврста уметничко-театарска енергија целата претстава *Кандид во земјата на чудата*.

Последна изведена драма на ТОЈ – драмскиот автор Венко Андоновски, е *Црни куклички*, во 2001 година. Тоа е текст кој нема среќа.

На вториот конкурс за современа македонска драма, што Македонскиот народен театар го спроведе во 2000 година (востановен во 1999 и засега толку, па дури и драмата победничка во 2000-та беше поставена на репертоарот, иако е тоа конкурсна обврска), за најдобар е избран текстот *Еквиноцио* за кој подоцна се разбра дека е на Венко Андоновски, со оглед на фактот дека конкурсот е анонимен. Веројатно, не по мерка на покренувачот на конкурсот за современа македонска драма, за драмата победник не се најде место во репертоарот. Или, обратно, авторот не дочека да ѝ дојде времето. Како и да е, *Еквиноцио* доби нов наслов - *Црни куклички*, и како претстава профункционално функционира меѓу веќе сретнатиот на сцена „двоец“ ТОЈ – Венко Андоновски и ТИЕ – режисерот Димитар Станкоски.

Драмата на Андоновски, со новиот наслов *Црни куклички*, произведбата ја има на 17 ноември 2001 година, како независен проект во чија реализација (пари) се вклучени повеќе институции, фирми ... спонзори. Претставата се игра во изнајмен (!) простор, на интербината на Големата сцена на Македонскиот народен театар.

Значи, за драмата нема место на репертоарот на МНТ, иако е победничка на легитемен конкурс на оваа Куќа, а подоцна и се изнајмува просторот. Се случуваат чудни случки!

Претставата се подготвува кога во Македонија, некои признаваат некои не, сепак, се води класична војна. Светот, и сите ние во него, сè уште сме и под стресот од терористичкиот напад на 11 септември во кој беа урнати двете кули близначки во Њујорк, најголемиот трговски центар во светот, терот во кој не се знае и веројатно никогаш нема да се знае точната бројка на загинатите.

Како и секој нов драмски текст и овој, особено поради тоа што веќе е одбран како најдобар и плус не е на репертоарот на оној кој го наградил преку институцијата конкурс, *Црни куклички* пред да се појават пред публиката го имаат предзнакот „скандал“. Ја има и судбината на новата драма која во македонскиот театар секогаш, разбирливо, предизвикува и нов интерес кај јавноста. Иако претставата се игра под покривот на најголемиот театар, условите се крајно нетеатарски. Секое од „изнајмените“ столчиња за публиката е башка-башка, сè чкрипи и крцка, греење нема, актерите излегуваат и влегуваат низ завеси што не им се за претставата...

Драмата на Андоновски е создадена од сцени и ликови од дела од светската драматургија, и најмногу од Тенеси Вилијамс, од кој се земени и ликови, и имиња, и судбини. Секое препрочитување на драмата открива севременски конфликти. Тоа е драмски текст со висока вредност кој функционира врз изговорени реплики и користени цитати, со „стари“ ликови кои преку новиот костум добиваат своја крв и свое месо, но и нова конотација со другите ликови на драмата кои се од тука и од денес. Драматургијата е отворена, има и свои автентични ликови. Ликовите во претставата ги играат актерите: Весна Петрушевска е Бланш, Јелена Жугиќ ја игра Лора, Тони Михајловски е Том, Игор Цамбазов е Виктор, Благој Чоревски е Стариот, Владимир Ангеловски е Штерео, Роберт Вељановски е Тим, а Александар Миќиќ е Ѓубрецијата. Во драмата има десет лика (во изведбата се редуцирани), има уште лица од ТВ екранот – спикер, новинар, инспектор, ѓубреција, црна вреќа во која има човек... Потписникот на сценографијата е Валентин Светозарев, авторот на костимските решенија е Александар Ношпал, а на музиката Венко Серафимов.

„Мажот е суштество со фабричка грешка“, ѝ вели Виктор на Бланш. Во него е вграден најсилниот страв: стравот од жената. За да го покрие тој страв тој станува војник, а тоа потем човештвото го чини милиони жртви. Во текстот политиката, тој нераскинлив дел од животот на човекот, се гледа низ односите меѓу мажот и жената, но низ изгубеноста на мажот кој е носител на насилствата, на војните и желбата за моќ. И конечно, поставува и едно навидум маргинално, но мошне битно прашање: дали овој машки свет за врвен симбол го има писоарот во кој мокри стоејќи, а жената е омаловажена со тоа што кога мокри, мора да клекне!

Текстот трага и по судирот меѓу половите кои се кријат зад цивилизациските и малограѓански клишеа – брак, верност. Природната и нужната девијантност од луѓето прави жртви на фикцијата. Текстот докажува дека кажаното „јас“ од секој

одделно кажува или значи друго: „сите сме дублери на тоа проклето јас“! Во смисла дека сè е можно: таму имаме убиец, а немаме жртва ... овде имаме жртва, а немаме убиец. Филозофскиот концепт на *Црни куклички* трага по највредното: загубената суштина на човекот па и на цивилизацијата, кои заедно егзистираат на цитирани чувства од секаков вид и род. И тоа низ луцидно остварена идеја/постапка дека сите сме само куклички (бели или црни, марионети со кои секој може да си игра кога сака) во сопствениот и во туѓиот поглед, страст или ум, кои се и во контекстот на авторовиот концепт дека ова е „медитеранска, соларно-лунарна драма“.

Вечното реми меѓу несреќата и среќата кои се постојано во човековиот живот, е почетната позиција на драмско-филозофското дело на Андоновски. Тој нив ги фиксира со прецизност и со илуминаторски јасна и пробивна смисла за автентично хуморно, ги преплетува и еластично ги комбинира во чист драмски тек. И пак сè е можно: „таму имаме убиец а немаме жртва, овде немаме убиец а имаме жртва“. Режијата, правејќи свој концепт, преплетување и спојување на ликовите, се сведува на војување и маргинализација на чувствата и на идејата. Во претставата Станкоски ги нагласува насилството, вулгарноста, пцостите...

Дека драмата треба да ја пласираат со што поедноставни средства и на што понепосреден начин, им било јасно и на режисерот Станкоски, и на осумтемина актери, и на сценографот. Сепак, со усогласени напори тие ги експонираат основите на таквата концепција. Но, колку навистина е едноставно на тие општи принципи да се направи претстава, е само привидно лесно, зашто брзите шевови лесно пукаат по паузите при враќањето на недоучениот текст или во влегувањето во реплики поради подолгите монолози во текстот. Идеите со кои се сакало да се „оствари“ динамика, леснотија, лежерност ... сепак, ги нема.

Сметам дека оваа претстава не дава ни причини ни поводи за одделување на нивните поединечни придонеси. Ако подобрите не брилираат или немаат можност да се истакнат, послабите се подобри отколку во други претстави, што значи дека „хармонично“ се сретнале во претстава која има многу осцилации - од вредности до просечност која се губи по минливоста на мигот. Или, во претставата се актери од кои, по сè она што го имаат одиграно, се очекува многу повеќе.

Три нејзини елементи заслужуваат целосно внимание. Текстот на Андоновски точно го интерпретира костимографот Александар Ношпал. Неговите костими најточно ја откриваат смислата на текстот. И уште двајца актери: Игор Џамбазов и Александар Микиќ. Нивните реплики, гестови, тоналитети при говорењето, досегаат до суштината и на ликовите и на текстот. Другите актери во нивните ликови ги покрива идејата за претставата, несоодветниот простор кој ја ограничува и гледаноста и чујноста на сè она што треба да допре до гледачот.

Тоа е театарската сложувалка на ТОЈ – Венко Андоновски низ неговите драми што ТИЕ – режисерите ги поставија на македонската театарска сцени. Има и уште две изведби на два негови текста, *Адска машина* и *Бунт во домот за старци*, но тие се,



сепак, надвор од драмската и широко знаковно распослана сложувалка на Андоновски. Во неа засега се пет драми само низ две – *Словенски ковчег* и *Црни куклички*, ТОЈ – авторот Венко Андоновски и ТИЕ – режисерите на сцената се чита/поставува низ точноста на ритамот и делумниот прочит на текстот преку режиите на Димитар Станкоски. Другите режисери во сложувалката на Андоновски, се чини, се само минувачи кои создале добра претстава на добар текст (Ставрев и Миленковски).

Иако не би можела да тврдам, сепак опитот ми кажува дека Андоновски и Станкоски, се двоец кој треба натаму да функционира. Станкоски најточно чита/поставува на сцената текст на Андоновски – *Словенски ковчег* а, во сплет од повеќе нетеатарски услови, низ втората режија – *Црни куклички*, се разидува со текстот. Од друга страна, иако главно станува збор за драми врз кои се создадени претстави во кои се следи точниот драматуршки концепт на Андоновски, сепак Венко Андоновски е автор чии драми чекаат нови изведби или праизведби на оние што уште не се напишани.

*Сашко Насев*

## Неформален театар низ знакот за малиот човек

ТОЈ – драмскиот автор Сашко Насев (роден на 4 октомври 1966, Кочани) на македонската театарска сцена се појави во почетокот на деведесеттите години, иако пишува драми од крајот на осумдесеттите години на 20 век. Неговото драмско писмо се именува како по-постмодернстичко, иако негова прва драма во манирот на постмодерната е *Спиро Пирчев Царо*, четврта по ред, напишана во 1991 година, а ја создава по мотиви од драмата на Војдан Чернодрински *Цар Пир*.

Драмското писмо на Сашко Насев, сместено во по-постмодерната, е комбинација на мешање/создавање на драма и драмски ликови кои се идентификуваат со/низ препознатливи настани и препознатливи личности. Насев дипломира општа и компаративна книжевност на Филолошкиот факултет и драматургија на Факултетот за драмски уметности (Скопје, 1994 година), магистрира (1997) и докторира (2001) на Филозофскиот факултет во Скопје. Тој е драматург кој ја знае рамката во која ќе го постави дејствието во кое ликовите се едноставни мали луѓе кои лесно воспоставуваат контакт со публиката. Оттука и неговите драми, реализирани како претстави, речиси редовно се театарски хитови кои публиката ги сака, а драмите и ликовите во нив ги сакаат и актерите кои се во тие претстави.

Сашко Насев е автор на кој му се изведени девет драми:

*Трилогија* – 1988;

*Пречистување* – 1990;

*Чија си* – 1991;

*Спиро Пирчев Царо* (или само *Спиро Царо*) – 1991;

*Грев или шприцер* – 1992;

*Либрето Вагнер* – 1993;

*Харем* – 1994;

*Позитивно мислење* – 1997;

*Сердарот* – 1998.

ТОЈ – драмскиот автор Сашко Насев има и неизведени драми. Тоа се *Трендафил и ружа* (напишана во 1995 година) и „не изведена зашто не давам и ден денес да се изведе” вели Насев, *Доле Влада* (2000 година) и *Старата љубов* (2003 година).

Во театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Сашко Насев, во која се девет драмски текстови, во сценската верзија на ТИЕ – режисерите, најголем простор се сложува низ режисерскиот ракопис на Димитар Станкоски. Тој е режисер на пет негови драми. Заедно сложувалката ја пополнуваат од праизведбите на *Чија си*, *Грев или шприцер*, *Харем*, *Позитивно мислење*, *Сердарот*, а заедно се и во 2003

година – во новата верзија врз старата изведба на *Позитивно мислење*. Во сложувалката на Насев и ТИЕ – режисерите е и Златко Славенски, со три режии: *Трилогија* – 1998 година како продукција на Младинскиот културен центар во Скопје со скопски драмски аматери, потоа *Пречистување* во Народниот театар во Велес (премиерата е на 27 април 1990) и *Спиро Пирчев Царо*, пак во продукција на Младинскиот културен центар во 1992 година, а изведена е и на Факултетот за драмски уметности под наслов *Малиот принц Черно*, повторно во режија на Златко Славенски, со Тања Кочовска и Јордан Симонов. Во сложувалката на Насев со режисерите е и Горан Тренчовски кој на сцената на Народниот театар во Битола ја постави драмата *Либрето Вагнер*.

Сашко Насев, засега, и „дефинитивно е врзан“ во тандем со режисерот Димитар Станкоски, затоа што „секој функционира по свој принцип“. За шесте години тандемска работа со режисерот Златко Славенски, кој постави три негови драми, и потоа престанаа да работат во „тандем“, Насев констатира: „почнавме заедно со сите предиспозиции да бидеме добар театарски тандем, ама подоцна – по 90-тите наваму, се покажа дека имаме апсолутно различни театарски естетики, зашто јас повеќе сакам неформален, а тој формален театар.“

ТОЈ – Сашко Насев и ТИЕ - режисерите/режисерот Димитар Станкоски, театарската сложувалка почнуваат да ја сложуваат во 1991 година, во Драмскиот театар. Само во првата половина на годината ги создаваат мелодрамата *Чија си* и бурлеската *Женски оркестар*, во чие дообликување на текстот/скечеви поврзани во драмска целина учествува и Сашко Насев. Тој, од денешен агол кон своето драмско писмо, го одбегнува учеството во *Женски оркестар*.

Во истата 1991 година секојдневието во Македонија и на Балканот е сè подраматично/потеатрално:

– *На 8 септември 1991 година е спроведен референдум на кој граѓаните на Македонија се изјаснуваат за независност. Истиот ден некаде пред полноќ е прогласена независноста на Македонија;*

– *Таа година во Хрватска беснее војна, во која безмилосно е нападат/бомбардиран и разурнат Дубровник, градот споменик во светското културно милје на светската историја.*

Тоа е година во која, поради репертоарскиот концепт во Драмскиот театар, радикално се менува публиката. Пред билетарницата на Театарот секогаш е турканица, се бара билет повеќе, салонот е преполн, билети се резервираат и купуваат со денови пред закажаните изведби на двете претстави. Но, во Театарот се појавуваат и „сили“ кои се против „лесниот тип на забава“ и против „нетеатарскиот“ *Женски оркестар* кој и успеваат да го отстранат од репертоарот. Потоа, *Женски оркестар* има свој живот вон оваа сцена, како независен проект.

Праизведбата на *Чија си* на Сашко Насев во режија на Димитар Станкоски е на 9 февруари 1991 година, на сцената на Драмски театар. Сценографијата е на Крсте С. Цидров, костимите се на Елена Дончева, изборот на музика е на Михаил

Бошковски, а кореографија на Зоран Велевски. Ликовите од текстот во претставата ги толкуваат актерите: Ацо Шпрт го игра Игор Џамбазов, Ринго Шатко е Гоце Тодоровски, Киро Стап е Ѓокица Лукаревски, Ристо го игра Иван Петрушевски, Менка е Снежана Михајловиќ, Нина ја игра Силвија Стојановска, Верче е Катарина Коцевска, Чкембар го игра Јовица Михајловски, Фобијан е Ацо Јовановски, Инспекторот е Лазе Манасковски, тетка Васка е Видосава Грубач, тетин Михајло е Ѓурко Стојановски, а во изведбата се и танчери, учесници и деца - Горан Стојановски, Јасмина Делова, Ирена Радовановиќ, Зоран Димитриевски, Нина Зефи, Ацо Таневски и Тина Дрекаловиќ. Во претставата „хит“, нешто подоцна во ликот на Ацо Шпрт заигра Драган Спасов.

Многумина *Чија си* ја гледавме по неколку пати, и по разни поводи.

Сентименталната мелодрама на Насев, 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. Нив авторот ги создава како ликови со типични карактери во типичното време и типичната средина. Периферијата на градот е и периферија на животот. Ацо Шпрт има свој кобен знак, како и многу луѓе кои животот го минуваат на неговата периферија. Тој сосема случајно убил човек и, во име на законот, е во затвор. Кобниот знак Ацо Шпрт го следи, како убиец, и натаму: тој во затворот ќе се самоубие, зашто не може да го совлада знакот на својата судбина и никому да докаже дека убил случајно. Тоа е драмскиот знак на трагичното, кој го има и низ другите ликови од драмата.

Меланхоличниот оптимизмот од драмата, го нагласува и хит песната од 70-тите години на Славе Димитров *Чија си*, која е земена и за наслов на драмата. Токму оваа песна на крајот на векот е прогласена за песна/шлагер на 20 век во македонската забавна музика.

Драмската матрица е мелодрамска, во неа има добар хумор кој повеќе е во ситуациите и во играта на актерите кои ги играат едноставно едноставните ликови. Дијалогот меѓу нив Насев го пишува/води со маалски јазик. Драмската приказна е напишана духовито и на неа „се лепат“ и актерите и публиката. Дијалогот е течен, карактерите се типични, точно се поставени, а актерската екипа е точно составена. Секој од актерите го наоѓа ликот од драмата во себе. Тоа е таа едноставна постмодерна, препознатлива драматургија на Сашко Насев во неговата *Чија си*.

Во, исто таквата, едноставната сценографска рамка на Крсте С. Цидров која само е „слика“ на домот на малиот човек од периферијата или само низ малку елементи ги прикажува другите простори во кои се случува мелодрамата, режијата на Димитар Станкоски го следи текстот. На Станкоски му е сосема јасно дека само „невидливата“ режија ќе го постигне оптимумот. Во фонот е сентименталната песна *Чија си* – „... кој ти гали долги коси ... на кого радост ти му носиш ... свет си мој, а ниту име не ти знам...“, сè во претставата е едноставно, дури и премногу

логично, па затоа и се доближува до трагичното. Трагичното, е во ликовите кои живеат по свои правила, со свои радости и ситни пакости од кои ја носат радоста и трагиката од извесната неизвесност.

Димитар Станкоски, во лежерната атмосфера на драмата ги поставува малите луѓе со сите нивни обични и необични настани што го следат нивното секојдневие: тагата по себе и по другиот, радоста по себе и по другиот. Едноставноста на едноставно напишаната драма која, практично го отвора просторот во кој Сашко Насев е сигурен и свој во драмската структура на дејствието, а дискретната режија во која, сепак, Станкоски го води главниот збор за да се постигне „актерската едноставност”, го заокружува „феноменот” на *Чија си* за која пред влезот на Драмски се бараше „билет повеќе”.

Во раната пролет на 1992 година, театарската сложувалка на Сашко Насев продолжува да функционира низ режијата на Димитар Станкоски на *Грев или шприцер*. Праизведбата е на 10 април 1992 година во Драмски театар. Сценографијата е на Крсте С. Цидров, костимите се на Елена Дончева, а изборот на музиката е на Михаил Бошковски. Тоа е истата авторска екипа од *Чија си*, а во проектот се голем дел и од актерите од таа претстава. Авторот и режисерот се како во ситуациите според кои функционираат спортските тимови – „екипата што победува не треба да се менува”, и од *Грев или шприцер* создаваат претстава по мерка и вкус на публиката. Ликовите од драмата во претставата ги играат: Крсто Шприцер е Ненад Стојановски, Цвете ја игра Силвија Стојановска, Беба во алтернација ја играат Марија Кондова и Софија Куновска-Матевска, Миле Поштарот е Иван Петрушевски, Џанго и Црни ги игра Игор Џамбазов, Перо Тренерот го играат Гоце Тодоровски и Благој Чоревски, Јоцо Бугарот е Јовица Михајловски, Мими е Магдалена Ризова, а Управничката на домот е Снежана Михајловиќ.

Дејствието во *Грев или шприцер* има точна локација. Тоа е Скопје по земјотресот на 26 јули 1963 година, со животот и приказните за него во кои повторно се „малите” луѓе. Сè е блиску до животот, а за парафраза на состојбите ја има навидум неважната дилема како треба да се пие шприцерот – ладен или топол? Каков е неговиот вкус во различни ситуации? Насев во дијалогот го користи скопскиот говор. Драмската матрица е сентиментална и документарна, нагласена е фрагментарната драматургија. Низ драмата се поместени драмски заплети со интимни тонови. Насев е сигурен во водењето на драмските заплети, а дејствието се спроведува низ постапката да се прикаже животот на еден млад човек - на Џанго, од неговото зачнување па до заминувањето во Австралија. Во драмата се малите луѓе од периферијата на градот и од маргините на животот, кои низ сочен градски жаргон ги живеат големите таги на животот, и малите мигови на среќа. Една љубов, меѓу Беба и Џанго најавува родоскрнавење. За малку овие двајца млади луѓе, занесени од јачината на љубовта на еден кон друг ќе влезат во инцесна врска, како невини жртви на гревовите на своите родители. Младите ќе треба да го платат гревот на постарите.

Сашко Насев токму низ таквиот заплет драмата ја води јасно и без заобиколни објаснува и оптоварувања. Иако нема никакви најави, никакви драмски состојби кои би го најавиле инцесот што публиката би го препознала, па би знаела што ќе се случи на крајот, приказната ја води логично, па и разврските се логични, доаѓаат токму кога требаат. Ги одбегнува замките на можна најава на она што следува. Драмата има единствен драмски тек. Но, на крајот се открива дека од некогашните маалски љубови се родиле деца кои не знаат дека се сестра и брат, и меѓу нив веќе се родила љубов, со што дејствието добива тек на трагедија. По примерот на грчката трагедија. Ваквата драматуршка доследност, Насев, на некој начин, го води до драмското писмо на сè уште ненадминатите величини/автори – старогрчките трагичари.

Темата на *Грев или шприцер* е и трауматична. Во силниот земјотрес во Скопје, на тој кобен 26 јули, меѓу илјада и седумдесетината загинати е и Црни, братот на Крсто на кој маалски прекар му е Шприцер. Со смртта на Црни престанува љубовниот триаголник во кој се двајцата браќа и девојката Цвета. Таа е трудна, и за да го скрие срамот и да го зачува моралот за иднина, решава детето зачатото со Црни да го даде во дом за деца без родители. Сведок на таа состојба е Миле поштарот, пријател на Шприцер. Животот тече. По години, детето од домот - Џанго, и Беба, ќерката на Цвета, се засакуваат. Тоа е првото ниво на приказната која во второто ниво е најава за трагедија. Ќе го платат ли децата гревот на своите родители?! Сепак, Џанго заминува за Австралија.

Во драматуршка смисла, сè е јасно: Насев гради дејствие во кое јунаците се фатени во стапицата на инцест на духот. Во ваквата драмска приказна се елементите кои претставата ја прават интересна за сцената, за режијата и за актерите. Станкоски во изведбата внесува и доза на исфорсирана шеговитост за да ја олесни трагиката, од актерите бара и добива брза, жива игра, при што значително се намалува ризикот од фактот дека може да се наметне и ситуација на морални ерозии. Динамиката на изведбата ја овозможуваат и едноставните, повеќе сликарски решенија на мизансценот на Крсте С. Џидров, и изборот на музиката на Михаил Бошковски кој на дејствието не му дозволува да подзапре или да се фати во стапицата на трагичното.

Таквата поставеност на претставата во режијата на Станкоски од гледачот бара и повеќе: да се запраша кој е патот на настаните од неговиот живот. Сепак, како и претходната претстава на тандемот Насев – Станкоски, и оваа на преден план е на актерите. Тие ликовите ги градат по карактерите на авторот структурирани во режијата, но и ги надградуваат од самите себеси. Пред сè Игор Џамбазов низ двата лика, на Црни и на Џанго, ликови кои тој ги реализира со точна посветеност и точни емоции кои тие одделно ги бараат од него. Џамбазов подоцна во претставата го замени Драган Спасов, кој на нов и уште подограден начин ги игра двата лика. Супериорен на сцената е и Нанад Стојановски во ликот на Крсте Шприцер, преку кој најточно се прекршува дилемата за ладниот шприцер кој во грлото може да предизвика вкус на горчица, на неодредена измешаност на содржината во моралот и за гревот. И сите други актери: Силвија Стојановска, Марија Кондова и Софија

Куновска-Матевска, Иван Петрушевски, Гоце Тодоровски, Јовица Михајловски, Магдалена Ризова и Снежана Михајловиќ, во драмата за гревот во средината на малиот маргиналец на животот што вон него има свој забрзан тек, не дозволуваат голтката ладен шприцер во грлото да се претвори во горчина, во нешто од кое сите ќе добијат вкус на нова мачнина.

Режисерот Станкоски го сака драмското писмо на Сашко Насев. Неговата претстава не е во силината на драмскиот збор, туку во мајсторското водење на дејствието и развивање на заплетот и расплетот. Тивко, постапно ги води и заплетот и расплетот. Како кога не очекуваш – заплет тој настанува, а кога чиниш дека нема расплет – го наоѓа.

Две години подоцна, во пролетта на 1994 година, ТОЈ – авторот Сашко Насев, во својата театарска сложувалка има нова драма, *Харем*, и пак на сцената ја поставува режисерот Димитар Станкоски. Заедно се во Драмскиот театар на чија сцена на 2 април 1994 година е праизведбата на *Харем*. Сценографијата е на Миодраг Табачки, костимите се на Ангелина Атлагиќ, а музиката е на композиторот Љупчо Константинов. Ликовите од драмата ги играат актерите: Крле Суџукот е Ѓокица Лукаревски, Рампо Мускулот го игра Сенко Велинов, Томбо Овцата е Иван Петрушевски, Трпана ја игра Марија Кондова, Дурмиш Тута Велики е Гоце Тодоровски, Топуз Паша е Јовица Михајловски, Фиљанкишија е Драган Спасов, Султанот е Димитар Зози, Цонка Егоровна Јајдовна е Силвија Стојановска, Човекот со камера го игра Ацо Јовановски. Во изведбата учествуваат балерини, статисти и деца: Маја Атанасова, Ацо Таневски, Сашко Спасовски, Иванка Шуманова, Александар Равњашки, Афродита Атанасова, Никола Груевски, Зоран Димитриевски, Томи Максимовски.

*Харем*, вели Насев, е епизода од животот на луѓето што егзистирале во почетокот на 20 век во “Веселата долина среди Балканскиот Полуостров”. Авторот се обидува да создаде комедија со истргнати настани од историјата кои зборуваат за нас денес: дека оваа наша „Весела долина“ отсекогаш се занимавала само со себе и со односите и проблемите што ги создавале/создаваат поробувачите или агресиите, непризнавањата, затвореноста на границите... Ликовите се од нашата историја, опеани во песните или раскажани во приказните, но и сместени во контекстот на настаните кои течеле или течат паралелно во светот. Авторовата констатација е точна. Но драмата останува на идејата, на точноста како историја. Насев не успева да ја оформи таа идеја во драма која ќе функционира на сцената низ нови постулати. Сè се сведува на некаков шегобиен однос кон она што е драмска материја, на неповрзаност меѓу дејствието и времето некогаш и сега, што е појдовна идеја на драмата.

Режисерот Станкоски и овојпат бескрајно му верува на Насев. Но, таа исклучително меѓусебна верба и доверба, се гледа само низ идеите кои им се заеднички. На пример, сакаат претставата да биде пародија на сцени од македонската „битова драма”, или да создадат драма со играње, со пеење и со пукање, а сето тоа да го поврзат со некакви замислени и недоречени интермеца. Од

тоа на сцената не се случува речиси ништо. Само идејата/идеите се мешаат со жанровите, се создава мешаница во која нема ни ред ни логичност. Испуштена е шансата драмата да биде сценска демитологизација на историското минато.

Иако Насев е веќе искусен драмски автор врз чии текстови се создадени хит претстави, во кои се заедно се речиси исти творци, претставата е со маргинално значење. Релативноста од театарската сцена знае да биде уште пожестока. Желбите и амбициите да се создаде уште една од типот на претходните хит-претстави, низ реализацијата на *Харем* се претворија во нешто – ништо. Од друга страна, релативноста е најбитна во контекстот на актерите во претставата. Ниту оваа актерска екипа која е проверен и потврден тим во хит-претставите на овој Театар, меѓу другите и на двоецот Сашко Насев – Димитар Станкоски, и се обидува и овојпат да е достоина на самата себе, не може „да го извлече” текстот. Станкоски, во повеќе драмската предлошка на Насев, за која може да се констатира дека е и идеја за текст без текст, за сценска интерпретација ја одбира бурлеската.

Во сценографската рамка за „Веселата долина”, во која се пее и пука, во која растат најразновидни цвеќиња, во која хоризонтот е виолетов и над него често се јавува суницата, режијата на Станкоски на моменти сака и да заборави на текстот на Насев. Меѓутоа, ова им пречи на актерите кои, во суштина, го надигруваат текстот. Создаваат свои ликови, со свои импровизации и, веројатно дури и со „допишување” или дозборување на репликите, иако со силна мака, успеваат нешто од претставата и да спасат.

Во костимите на Ангелина Атлагиќ кои само по себе се инспиративни, и најсветлата точка на претставата – музиката на Љупчо Константинов, актерите иако мошне често се препелкаат по сцената, сепак, остануваат на своето: дека се искусни актери, особено во овој театарски жанр, при што успеваат да се извлекат себеси во сцените кои повеќе ги градат низ гег и движење, отколку кога го говорат текстот на Насев. Во таа индивидуална надградба, најдоследни се Драган Спасов, Сенко Велинов, Ѓокица Лукаревски, Гоце Тодоровски, Јовица Михајловски и Ванчо Петрушевски.

Недоследност кон самиот себе покажува и режисерот Станкоски. Спасувајќи ја претставата, се разбира, индивидуално и надвор од текстот како, впрочем, и некои други нешта во него, можел повеќе да го искористи, на пример, ликот на, според текстот – Човекот со камера, за кој е поканет актерот Ацо Јовановски. Тоа е, всушност, ликот на легендарниот Милтон Манаки, кој треба да ги направи фотографиите за историјата во контекстот на демитологизацијата на историското минато.

Драмата *Харем*, која авторот можел да ја именува и со кој било друг збор зашто во неа ништо не е јасно и како идеја и како реализација, е едно ретко „успешно” репертоарско промашување на Драмскиот театар. Ова подоцна се докажа: претставата немаше публика, и многу, многу бргу ја снема од репертоарот на Театарот.



ТОЈ – Сашко Насев е драматург и на драмата *Сердарот*, работена според истоимената поема на Григор Прличев. Режисер е Димитар Станкоски, претставата е во продукција на Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот” од Велес. Праизведбата е на 28 јули 1998 година во Охрид, на Самуиловата тврдина, како фестивалска премиера на драмската програма на Охридско лето `98. Сценографското решение е на Валентин Светозарев, костимите се на Благој Мицевски, а музиката е на Венко Серафимов кој во претставата е и „во живо”, го игра ликот на Гусларот, раскажувачот на трагичниот настан. Ликовите во *Сердарот* ги играат: Нада Гешоска е Неда, мајката на Кузман, Мето Јовановски е Григор Прличев, Јордан Витанов, Младен Крстевски, Александар Ѓорѓиев и Ѓорѓи Бисерков ги играат четворицата Геги, Зорица Панчиќ ја игра Марија, млада жена, Љубе Терзиев е Томе, татко на Марија, Предраг Павловски е Кузман, во претставата се и актерите Кица Велјанова, Слободанка Чичевска, Весна Димитровска, Веселинка Маџарова, Тања Кочовска, Олгица Христовска, Билјана Кирова, Васил Зафирчев, а во изведбата учествуваат и поголема група статисти и деца.

Идејата е да се крикне/викне од сцената низ јасната цел: минатото е иднина за мирот.

*Сердарот* е драма за моралот. Тоа е филозофски театар за херојството и болката. Смеслата на тој филозофски театар на Насев е во тоа тој да е реалистичен. Ако Неда „жива умира” по чедото, тогаш вистината е во бесмисленоста на насилството, а не во тоа колку арамии отепал Кузман! Во драмата има две структури. Првата е да се создаде театарска пиеса со сите мизансценски и други сценски знаци, а втората е во/од заплетите на *Сердарот* од Прличев. Поентата е драматиката на крајот на 20 век, во кој „пискотници” се слушаат насекаде по Балканот, а не како што е во поемата на Прличев „Од Галичник до Река”. Насев сега разумот го бара во нас, во меѓусебното разбирање. Сердарите, Гегите, пашите, Насев сака да ги остави како ликови на 20 век. Затоа на крајот од драмата, кој е крај и на претставата, се вели: Господ нека ни е на помош ако не го прифатиме мирот како идеологија.

Станува збор за драматизација и за претстава/проект што низ етно-музиката нè враќа во античката трагедија во која хорот во живо „го игра” времето и театарот во него, како уметност која порачува дека главната работа со која треба да се занимаваме сите е мирот. Сè што е спротивно на ова, води кон колективен колеж. Оттука и режијата на Станкоски е во спротивноста здружена во едно: театарскиот знак, актерот кој игра и пее, гледачот како дел од претставата. Создадена е претстава во која нема илустрација, и во која доминантното место го има хорот кој пее, раскажувачот и ликовите. Низ тој принцип сите се слејуваат во етно-претстава која истражува по националниот идентитет.

Ликот на Григор Прличев во претставата го игра Мето Јовановски. Логично и постапно, низ секој кажан збор, тој ја раскажува/води како реминисценција вистинската приказна за сердарот – Кузман Капидан, чие мртво тело на сцената го

игра Предраг Павловски, за Гегите, за мајката херој која го губи единствениот син, за тагата на народот по својот сердар. Покрај хорот кој е „позајмен“ од античката трагедија и е со постојан век на траење а во него се Кица Велјановска, Тања Кочовска, Олгица Христовска, Слободанка Чичевска, Билјана Кирова, Весна Димитровска и Веселинка Мацирова, претставата ја води на свој начин и Венко Серафимов. Тој е автор на музиката, но и учесник „во живо“ го „игра“ слепиот гуслар кој му го раскажал настанот на Григор Прличев. Венко Серафимов како Гусларот е постојано на сцената со звуците/струните на гитарата. Тоа е знакот врз кој се развива приказната како музика за мирот, среде кој е одарот со телото на убиениот Кузман.

Целата претстава е градена врз принципот на стилизација во песната, во играта, во костимите (граѓански) и во сценографијата – стилизиран сид пред кој е смртта. Сценографско и режисерско решениот простор во кој се игра – на Самуиловата тврдина, одредуваат и дел од основните насоки/идеи за претставата. Во тој процес, полн со енергија од пораката за мирот, актерката Нада Гешоска, со мудрост и актерска зрелост која, нели нема граници, одигра мајка која трае и без која не се може во оваа тема. Дистанцијата од историскиот настан и преносот на дејствието во денешната војна, натаму функционира низ играта на Зорица Панчиќ како младата Марија, и на Љубе Терзиев како нејзин татко. Во тој театарски сон за потребата од разум, за моралот, за херојството и за болката, се сите: и поединечните ликови, и точно поставениот хор, и залудните битки кои на народот му носат само смрт (што е во фонот на претставата) и Гегите кои ги играат Јордан Витанов, Младен Крстевски, Александар Ѓорѓиев и Ѓорѓи Бисерков. Сè е во пораката, на пример, онаа на храбрата мајка Неда, од која сè се скаменува кога таа силно ќе викне: ... а вие молкнете селани, не е убаво мажи да плачат...

Сашко Насев и Димитар Станкоски во пролетта на 1997 година (нивно време на соработка е, сепак, годишното време пролет во кое се појавуваат сите нивни заеднички проекти) се повторно заедно.

ТОЈ – Сашко Насев има нова драма *Позитивно мислење*, а во сложувалката со ТИЕ е режисер Димитар Станкоски. Формирана е и Неформалната група „Позитивно мислење“. Претставата *Позитивно мислење* ја подготвуваат во Универзалната сала во Скопје, а праизведбата е на 5 мај 1997 година. Со нив се и нивните соработници – сценографот Валентин Светозарев и композиторот на музиката Венко Серафимов, а костимите се на Мери Георгиевска-Јовановска.

Ликовите во драмата *Позитивно мислење* ги играат актерите: Бато е Драган Спасов, Ида е Јелена Жугиќ, Јосиф е Благој Чоревски, Зора ја игра Ленче Делова, Жлеб е Иван Петрушевски, Цане е Рефет Абази, Свештеникот го игра Владимир Ангеловски, Ристе е Бајруш Мјаку, Мендо е Лазе Манасковски, мајката на Цане е Милица Стојанова, а Лена Фриш ја игра Љупка Џундева.

Театарскиот двоец, или театарскиот тандем, Сашко Насев и Димитар Станкоски се заедно во по-постмодернистичката драма *Позитивно мислење*. Создадена е

претстава која лесно комуницира со гледачот. Драмата на Сашко Насев има и политичка конотација во времето во кое се случува. Таа е точна, прецизна во идејата низ инсерти од животот на малите луѓе да се стигне до она што е драмски ангажман на авторот: на поширок план и низ разни претставници/личности/карактери да говори за веќе распаднатата југословенска држава, за војните во неа и, поконкретно, да има свој однос кон војната во Босна преку еден од јунаците – Цане, кој заминува на Козара. Се разбира не како војник, туку како „ловец во матно”. Факт е и тоа дека оваа драма на Насев е драмска референција за времето во кое живееме. Во драматуршкиот пристап, во начинот на водењето на дијалогот кој, помалку или повеќе, се води на скопскиот дијалект, но и со неправилностите и карактеристиките на говорот на јунаците во неа, текстот ја прикажува нашата општа и балканската реалност. Драмата е средба/комуникација меѓу театарот од една, и животот од друга страна.

*Позитивно мислење* има две нивоа. Едното е мелодрамско, а другото – трагикомично. Но, двете комуницираат меѓу себе на еднакво рамниште. Се преплетуваат и спојуваат во целта: заедно да ја прифатат или да ѝ се потсмеваат на актуелната „позитивна енергија”, или „позитивно мислење” кое има висока вредност во Европа и Европејците настојуваат со него да живеат, и нивното настојување тоа мислење да стане состојба на Балканот на кој, по правило, луѓето најчесто се без насмевка, нервозни, намќорести. Во драмата, сепак, сè тече низ нашиот менталитет и низ проблемите и појавите кои лесно се препознаваат.

Драматуршки, ликовите и ситуациите меѓу себе комуницираат, се препознаваат. Режисерот драмата ја поставува како камерна. На истиот простор, како на шаховска табла, се и јунаците од драмата и нивните драмски, мелодрамски или трагикомични ситуации/состојби, а околу нив е публиката. Актерската игра ја поставува како што се пионите, топовите, кралевите ... на шаховското поле. Играта е напрегната, постојано се одржува покачена тензија на очекување, на барање љубов или закана од војна која секогаш носи само несреќа и смрт. Иако се игра камерен тип театар, сценографски се создадени пунктови во кои точно се знае кој лик е каде и зошто. Иронијата на позитивното мислење од Европа во домашни услови се третира низ трагичноста на времето и комиката со која се живее во него. Во тој вжештен ринг на актерска игра, во кој се точно одбраните актери во точните ликови, на сцената се следи само нивната игра. Како сè да излегува и да се случува во нив, во актерите. Во таквиот набој на драмата, на режијата и на актерската игра, е и музиката која е, исто така, „лик” во претставата.

Секоја поделба на ликовите на помали или поголеми актерски задачи на сцената, е неблагодарна. Сите се во своите ликови на мали луѓе од тука. Во преден план, сепак, се Јелена Жугиќ и Драган Спасов, но прецизни и надоградени низ сопствената енергија се ликови над сè на најизградениот „помал” лик на Рефет Абази како Цане кој е една од основите на дејствието за бесмислата на новото време, а потоа и на Иван Петрушевски, Благој Чоревски, Бајруш Мјаку, Ленче Делова, Владимир Ангеловски, Лазе Манасковски, Милица Стојанова и Љупка Цундева

Речиси истата екипа, само со двајца нови актери, заедно е и во 200 година. Пак е создадено/обновено „старото“ сега ново *Позитивно мислење*, во кое по речиси шест години се заедно ТОЈ – Сашко Насев и ТИЕ – режисерот Димитар Станкоски. Ако праизведбата на *Позитивно мислење* од 1997 година немаше многу среќа и недоиграна престана да се прикажува, новите амбиции на старата Универзална сала во 2003 година објектот да стане нов алтернативен театарски простор (со двете сцени – Кутија и Потковица), се на страната на новото *Позитивно мислење*, кое премиерата ја има на 23 март 2003 година. Практично, сцената „Потковица“ (сцената и партерот со ложите околу кои се поставува монтажен ѕид) се отвори со изведбата на *Позитивно мислење*.

Ново/старото *Позитивно мислење* го докажува тандемот – театарскиот двоец, драмскиот автор Сашко Насев и режисерот Димитар Станкоски, кои заедно функционираат околу една деценија. И што е најбитно, создаваат главно хит-претстави кои публиката ги сака. Сосема е јасно дека и сега ново/старата претстава ги има сите елементи за публиката да ја сака, да се препознава или да се идентификува со јунаците во ова време. Ако првата изведба имаше камерен тип - јунаците и публиката беа заедно, сега едните се на сцена, а другите во фотелјите во салонот. Со овој авторско/режисерски тандем во претставата *Позитивно мислење* се и речиси сите други кои беа во нејзината прва изведба во 1997 година. Навидум, сè е во старата претставата. Но, таа денес има сосема нова конотација во ова време. Сценографијата е на Валентин Светозарев, костимите се од првата изведба а ги реализира Мери Георгиевска-Јовановска, музиката е на Венко Серафимов, а актерите, освен двајца, се пак истите. Нови се Дејан Лилиќ кој го игра Бато (во првата Драган Спасов) и Сашо Тасевски кој е Ристе (го играше Бајруш Мјаку), а во другите ликови се оние што веќе ги играа: Јелена Жугиќ е Ида, Рефет Абази е Цане, Иван Петрушевски го игра Жлеб, Благој Чоревски е Јосиф, Ленче Делова е Зора, Лазе Манасков е Мендо, Милица Стојанова е мајката на Цане, Љупка Цундева е Лена Фреш, а Владимир Ангеловски е свештеникот.

Сите заедно се во истата балканска приказна: сонот за поинаква иднина. Соништата кои постојано се изјаловуваат во општата балканска реалност, се соништа на малите луѓе, од периферијата на животот. Тие живуркаат, копнеат по љубов, се сакаат и разделуваат по „балканските правила“ за задушвање на сè она што е позитивно. Европскиот стил за „позитивно мислење“ се прекршува низ заплети во кои има многу емоции и многу суровост. Сепак, драмата/претставата има мелодрамски тек, во кој разните кругови на животот постојано се стегаат за, на крај, да се збијат низ надежта.

Во театарската приказна на Насев, на Станкоски и на сите актери и автори во неа, низ мелодрамски и трагикомични ситуации, сè има точен тек. Нагласката е во концептот сè да биде препознатливо, дел од нашиот менталитет, во проблемите и состојбите со кои се живее. Точно поставените ликови и драмски ситуации во точната актерска поделба, постојано ја одржуваат состојбата на барање на љубов,

на живуркање во спомените, на заканата од војна која носи само несреќи, ослепени луѓе или типови кои копнеат по она што го изгубиле, сонуваат, мамат...

Кон вторава изведба на *Позитивно мислење*, Сашко Насев пишува:

„... Кога пред 6-7 години ја правевме пиесата *Позитивно мислење*, тогаш сакавме да изведеме една антивоена драмска акција. Едноставно, низ формата на театарската естетика имавме желба и морална обврска да дејствуваме во име на иднината и подброто на балканските поделби. Тоа го сакавме во 20 век, за тоа се бориме и во 21-от. Во нормално естетичка смисла Позитивно мислење е театар на крупни заплети и карактеризации, брилијантни артисти, едноставни режисерски, музички и сценографски решенија. Тоа е филозофски театар во онаа своја димензија, во која што е забавен, лесно приемчив и емоционално напнат. Базирана на основните театарски механизми, драматика и актер, оваа пиеса има за цел да ви `украде` два, два ипол часа од секојдневието и да ве внесе во светот на убавиот и разумен театар, театар на искрени намери – да се создава уметност во име на надежта и поубавиот живот...”

Такво е и патешествието на јунаците од *Позитивно мислење*. Тие низ заплетите на драмата „патуваат” низ силен емоционален набој, едноставни се во својата трагичност и барањето на малите а толку обични и битни нешта за човекот, трагаат по љубовта која на секој му треба, копнеат по себе и по другиот во себе. Режијата на Станкоски е насочена исклучиво во создавањето на точна атмосфера во која актерот е креатор на карактерот на ликот. Се бара начин да се стигне до драмска референција за времето во кое сме. Актерите се точно во таа атмосфера. Јелена Жугиќ и Рефет Абазии, за ликовите на Ида и на Цане, уште во 1997 година станаа добитници на наградите за актерско остварување на МНТ „Војдан Чернодрински”. И сега тие се точни, болни, безнадежни во својот сон за среќа. Новиот Бато на Дејан Лилик е лик кој на претставата и дава нова, точна димензија за изгубениот во вртежот на времето во кое е потиснат младиот човек. На неговата бунтовност, на сонот за чиста/искрена љубов и меланхолична потрага по себе, противтежа е новиот човек на времево длабоко навлезен во малверзациите, лагите и профитерството – Ристе кој сега го игра Сашо Тасевски.

Во по-постмодернистичката драма на Насев и режијата на Станкоски, сите актери во своите ликови лесно комуницираат и со нив и со гледачот. Сè е препознатливо, болно, бара директно соучесништво и се постигнува игра на рамниште на трагикомична гротеска на која се смееш, но и се бунтуваш на точната состојба за нашата неможност за позитивно мислење во условите на невремето во кое се и јунаците од драмата и гледачот во салонот.

Место во сложувалката на ТОЈ – Сашко Насев и ТИЕ – режисерите, има и за режисерот Горан Тренчовски, кој во 1993 година ја постави драмата на Насев *Либрето Вагнер*. Просторот во сложувалкава е битен поради фактот дека се работи за претстава по драма од Сашко Насев која, како изведба, е под вредностите на

текстот, и е обратно од, на пример, неговата драма *Харем*: и покрај сите недоследности, на сцената ја извлекоа режијата, актерите, музиката...

*Либрето Вагнер* праизведбата ја има на 12 декември 1993 година, во Народниот театар во Битола. Сценографијата е на Валентин Светозарев, костимите се на Благој Мицевски, кореографијата е на Рисима Рисимкин, изборот на музиката на Христо Бојациев, а светлото на Димче Спасовски (во последниве години Спасовски е најдобриот мајстор за театарско светло кој работи во Театарот во Битола, и континуирано остварува рамноправен однос со другите автори на претставата).

Во *Либрето Вагнер* Насев на ликовите им дава имиња на познати личности од светската меморија: Елена Тројанска, Наполеон Бонапарта, Хомер, Норма Џин (Мерилин Монро), Оскар Вајлд, Фјодор Достоевски... Ликовите во актерската екипа се поделени вака: Фјодор Достоевски е Борис Чоревски, Наполеон Бонапарта го игра Петар Мирчевски, Елена Тројанска ја игра Соња Михајлова, Хомер е Јосиф Јосифовски, Норма Џин е Јулијана Стефановска, Оскар Вајлд или Оскар Дивиот го игра Петар Горко, Вагнер е Сашо Огненовски, а маските ги играат Елена Моше, Менка Бојациева, Валентина Грамосли и Душко Јовановиќ.

Драмата како основа го има истражување во иднината која за основа го има минатото.

*Либрето Вагнер*, во режијата на Тренчовски, низ оваа изведба може да нè понесе во две спротивни насоки: да се гледа и размислува за неа површно и таа да не допре до вас, или да ве задржи на размислите на релацијата на која авторот ја насочува идејата: реминисцентно навраќање низ 20 век со ликови од различни времиња и векови. Ова се следи низ основната авторова идеја: сите сме еднакви и исти до моментот додека во секој не настапи неговото лудило. Петте целини на драмата *Либрето Вагнер*, со поднаслов *Патување низ последниот век*, се пет пристанишни станици по кои продолжува патувањето: *Пиланата на смислата во сопственост на господинот Бекет*, *Јарболот на изгубената надеж и смислата на кошмарот*, *Приказна за државата Шекспир и нејзиниот главен град Елсинор*, *Наместо проба разговор за еден Евреин* и *Враќање во собата кај Пинтер наместо епилог*. И ликовите на текстот го задржуваат ексклузивитетот на минатото како постојана сегашна и идна присутност: Рихард Вагнер е испраќач на телеграми, Фјодор Достоевски е инспициент, Наполеон Бонапарта, Елена Тројанска, Оскар (дивиот) Вајлд, Норма Џин (Мерилин Монро) – сите се пациенти на прагот на сопственото лудило, Хомер е капетан на долга музејска лотка...

Драмата е поздрав низ историјата и низ времето на Вагнер, а водач на тоа дејствие е Фјодор Достоевски. Карактеристично е што тоа се обични луѓе од секојдневието, но со имиња од светската меморија. Сите тие се нишаат на брановите на бродот на кој, низ времето во кое се мешаат животот и театарот, ги води Фјодор Достоевски, инспициентот зашто, сепак, сè е театар. Тој е со микрофон в рака, при што актерот и карактерот на поединецот се преплетуваат и стануваат едно исто. Драмата е во патот на седумтемина јунаци низ времето од Вагнер до Бекет, во која се мешаат

разни настани и театарски жанрови. Музиката на Вагнер и музиката на познати евергрини во претставата се во форма на фотографија, или поздрав до историјата. Низ сознанието дека пеколот е подобар зашто во него друштвото е подобро; низ зелените полиња на Ирска; низ репликата дека „сонцето никогаш нема да зајде и Бекетовото дрво нема никогаш да биде исечено; те љубам љубов моја; да се вратиме во минатиот век; сè ќе помине, а ние ќе останеме на смешната страна на историјата; за озонските дупки од кои се ослепува; коцкањето со животот...“

Претставата започнува пред металната завеса, како состојба на еднаквост пред која сме сите и со подеднаква доза на немоќ. Во меѓувреме, како низ тунел, се отвораат преградите во кои се сместени животот и неговата игра, до условниот миг на непробојност која, откако ќе се дојде до неа почнува обратниот процес – враќањето и одново соочувањето со металниот сид. Пред него и јунаците на Насев и ликовите што се позајмени од поблиската или подалечната историја се подеднакво сами, немоќни, со забавени мисли. Прашањето гласи: дали е излезот во истрелот од пиштолот кој пука напред, а убива в срце? Ваквата драматуршка симболистичка и метафорична слика, како дијалектичка пресметка со себе и со времето, во форма на театар кој се случува како дел од големиот глобален театар/свет, за средиште ја поставува вистината за ликот и времето, но и желбата сето тоа да се доживее и како бајка во која нема измислени личности. Сите се/сме патници во времето, кои патувајќи низ него постојано се реинкарнираат/реинкарнираме. Но, и нивната сооченост со она од што нема спас – озонските дупки во воздухот и во сите нас. Ако се прифати дека драматуршката идеја на Насев е откривање низ поинакво сознание на познати личности и прозивка на нашето сеќавање и почит кон нив, но како приказна за нас, режисерот Тренчовски таквото „патување“ го претвора во интерпретација која го детронизира поединецот. Со забелешка дека во настојувањето да го реализира проектот низ повеќе историски и општествени времиња и фази, сепак, ги измешува картите така што и поискусниот коцкар тешко би се снашол во таквата игра.

Изобличената слика на животот, чие огледало е во рацете на Тренчовски, вака и низ *Либрето Вагнер*, треба да се сфати како плод на неговата ангажираност и пред сè енергија. Од друга страна, во инспирацијата од драмата на Насев, со очигледна преданост, вклучени се и сите други реализатори на проектот. Во сижето и во она до каде сака да стигне текстот, разбирање има во другите соработници: сценографот Валентин Светозарев, костимографот Благој Мицевски, изборот на музиката на Христо Бојациев, кореографијата на Рисима Рисимкин и светлото на Димче Спасовски. Заедно гледано, драмата додека се чита кажува многу повеќе од она што претставата го покажува.

Тоа е на сцената изведениот драмски опус на Сашко Насев. Започнува како автор на импресионистички младешки драми кои се без особено значење, го минува патот на автор кој пишува поцврсти и сосема цврсти драмски структури, создава драми со политички ангажирана и детерминирана цел - борба против фашизмот. Во драмите и низ ликовите во нив го сместува и проблемот на инцестот на духот, како наследство на човековата присутност од античката трагедија до денес. Пребарува

во историјата на човештвото од кое ги „позајмува“ имињата на познатите како прототипови на денешниот секогаш маргинализиран и немоќен човек.

На 27 март 2002 – на Светскиот ден на театарот, на македонските театарски сцени (пред почетокот на вечерните претстави), по читањето на меѓународната порака на Гириш Канрад (драмски автор од Индија), се читаше и националната порака што ја упати токму Сашко Насев. Тоа е време кога во Македонија силно се чувствуваат рецидивите од војната или „воениот конфликт“ во 2001, како љубат да го именуваат некои други (не театарски луѓе), па текстот на Насев го одразува военото време во кое ТОЈ, сместувајќи го во театарското време, меѓу другото, пишува:

... Играта е закон. Јунак и аџамија... Театарот се луѓето! Потоа сè останато. Тој е маката на Сизиф и радоста на Фалстаф. За него нема кризи. Во него се раѓа светот. Онаков каков што сакаме да го видиме. Светот како одговор на нужноста која не влече за глуждовите. А ние сакаме да скокаме. Да ја прескокнеме маката... Одиме натака – иде нов театар!...

Во тој свет кој се раѓа во театарот, во кој играта е закон а јунакот аџамија, кој ни ја прескокнува маката и оди натаму зашто иде нов театар, е и театарот што го пишува ТОЈ – Сашко Насев. Во неговите драми секогаш се малиот човек и неговата судбина, времето и невремето во кое живее тој мал човек. Дијалашката форма на неговото драмско писмо е јасна, а секој во одредени ситуации и во ликовите може да се препознае себеси. Како драмски жанр често ја користи мелодрамата во која има сентимент, а мошне често неговите јунаци дијалогот го водат на скопски говор.

Во сентименталната и документарна приказна на Насев присутна е и фрагментарната драматургија. Драмскиот заплет има интимистички тонови, нема нагласени вербални конструкции, користи елементи од современата американска драматургија, но и настани и ликови од македонското минато како опција за идниот мир. Таква е, на пример, драматизацијата на текстот *Сердарот* кој е работен по истоимената поема на Григор Прличев.

Театарската сложувалка низ на ТОЈ – Сашко Насев и ТИЕ – режисерите, сосема е извесно, точно или на ниво на драмскиот текст, речиси исклучиво функционира низ режиите на Димитар Станкоски кој, некогаш помалку од она што го има драмата, а некогаш повеќе од она што го нема, бара и создава претстави кои ги сакаат и актерите и публиката. Со театарски жаргон, тие се именуваат како хит-претстави, а тоа значи авторот и режисерот, заедно со другите творци, се среќаваат на крстосницата на која се спојуваат идејата и реализацијата на драмата во претстава што се почитува, сака и гледа.



*Дејан Дуковски*

## *Артикулација и идентификација со потрагата по љубов*

ТОЈ – драмскиот автор Дејан Дуковски (роден на 25 април 1969 година, Скопје), по образование е драматург (дипломира драматургија на Факултетот за драмски уметности во Скопје во 1990 година), а во последнава деценија е најинтересен и најизведуван македонски драмски писател. Неговите драми колку и да ги има на македонската сцена, во сценскиот прочит на ТИЕ – режисерите, многу повеќе, како различни изведби се поставуваат на сцените по светот.

Интересен е податокот дека три негови драми – *Буре барут*, *Маме му ебам кој прв почна* и *Балканот не е мртов* се поставени во Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје во различни години (првата 1994, втората 1997 и третата во 2001 година), и сите три се хит-претстави на таа сцена. И уште поинтересно е тоа што *Буре барут* е апсолутно најпоставувана македонска драма во светот – досега има вкупно 21 изведба на сцени во Европа, Америка (Њујорк) и Азија (Токио). Нејзината прва изведба/праизведба во Драмата на МНТ од пред девет години - на 23 април 2003 година беше прикажана по 150-ти пат, што е нов пример на претстава по текст од домашен автор со толку изведби (повеќе изведби имаат само *Солунски патрдиш* на Миле Попоски во Драмски театар во Скопје). Слична е судбината и на драмата *Маме му ебам кој прв почна* – со десетина различни изведби, а прогнозите на германски менаџери на Дуковски (кој сега живее и работи во Германија) е дека изведби на европските или светските сцени ќе имаат и драмите *Балканот не е мртов* и *Дракула*.

Драмскиот ракопис на Дејан Дуковски се детерминира во постмодерната драматургија. Се идентификува низ неговиот однос од сликите и приликите на Балканот, но со систем на влегување во кодот на македонската традиција кој кај Дуковски е определен низ неговата опсервација за старото/ново време.

Дејан Дуковски е автор на драмите:

- Балканска гротеска* – 1988;
- Последниот балкански вампир* – 1989;
- Силјан Штркот шанца* – 1991;
- Цинот и седумте џуџиња* – 1991;
- Балканот не е мртов* – 1992;
- Буре барут* – 1994;
- Маме му ебам кој прв почна* – 1997;
- Дракула* – 2001.

За две од овие драми – *Балканот не е мртов* и *Буре барут* –, е добитник на наградата „Војдан Чернодрински“ за најдобар текст на Македонскиот театарски фестивал (во 1993 и во 1995 година), а *Маме му ебам кој прв почна* ја доби наградата Гран при на Интернационалниот театарски фестивал БИТЕФ во Белград, во 1997 година.

Зошто ТИЕ – режисерите од дома, но и уште повеќе од други земји и на различни јазици, се толку заинтересирани за драмите на ТОЈ – Дејан Дуковски?

Пред и над сè тврдам дека се тоа љубовни драми, во смисла драми за љубовта од секаков вид, која ни недостасува на сите нас тука и на сите нив надвор од овој наш простор. Во нив Дуковски кажува многу и преку нивните наслови. Еве едно можно поврзување на насловите и драмските приказни токму од неговите најизведувани, најактуелни драми.

Во љубовта, значи ја бара/лоцира вистинската состојба: вистинската состојба е балканското *Буре барут* во кое никој никого не сака, а веројатно на сите ни е наполно јасно дека единствената можност да преживееме е да се сакаме; во таа потрага по љубов сè друго е речиси невозможно, па затоа и по секоја тревожна ситуација велиме *Маме му ебам кој прв почна*; вистинска состојба е дека на Балканот не може да се набере најубавиот/најосамен цвет „еделвајс“, зашто тука – надвор не студи но затоа во душите ни е најстудено, зашто нема вистински вредности, зашто сè е завртено наопаку и е фокусирано во лагите што ги гледаш „а ниту знаеш ниту умееш да им се спротивставиш“ и знаеш да кажеш *Балканот не е мртов...*

Драмите на Дејан Дуковски се структурирани во фрагментарната драматургија, и се со препознатлива драмска матрица без разлика дали е од минатото со рецидиви во сегашноста, во митот или приказната од балканската историја во континуитет со балканската сегашност. Тој овие елементи ги поврзува со потрагата по љубов, како најширок поим и со отворена драмска структура која секаде може да има свој различен прочит и да биде дел од можната приказна на просторот во кој се поставува. Значи, Дуковски не остава простор за создавање на театар/претстава што ќе биде илустрација/показ за некој друг и некои други. Неговите драми се драми во кои се препознава животот и времето на просторот во кој се поставуваат.

Љубовта им недостига на сите и насекаде во светот. Не како категорија, туку како состојба. Сите во овој денешен свет ја бараме/бараат во иста форма и количина, сите копнееме/копнеат по тоа колку ја нема, сите знаеме дека си требаме едни на други. Текстовите на Дуковски се и драми против насилството, драми кои говорат за потребата од меѓусебен дијалог и драми кои од сите ја бараат основата на постоењето – да се разбираме. Тоа е таа драмска матрица во драмите на Дуковски. Во драмите се приказните за малиот човек од Балканот и од секаде во светот каде што тој мал човек е третиран како „задник на светот“, но и таму каде што се живее и умира по свои правила. Тие се и приказна за Балканот кој е полно буре со барут, што одвреме навреме експлодира. Овие мали приказни за уште помалиот човек,

предизвикуваат два типа интерес за нивното поставување. Првиот е да се види/погледне во крвавите бајки на Балканот, а вториот е да се покаже што се случува на Балканот, или на кој било простор, на кој луѓето имаат проблем во/со меѓусебната комуникација.

ТОЈ – Дејан Дуковски во овој разглед влегува низ најрелевантните толкувачи на неговите драми во Македонија, поставени на балканскиот театарски простор на ТИЕ – режисерите Сашо Миленковски, Александар Поповски и Слободан Унковски.

Во театарската сложувалка на Дејан Дуковски ТОЈ и ТИЕ (меѓу сега овие одбрани) прв влегува Сашо Миленковски: во 1992 година со праизведбата на *Балканот не е мртов*, и во 1994 пак со праизведбата на *Буре барут*. Во сложувалката на Дуковски и ТИЕ – режисерот Александар Поповски зазема најголем простор, но не во однос на квантитетот. Тој во 1991 година ја режира драмата *Џинот и седумте џуџиња*, и продолжува интензивно со релевантните толкувања во 1997 на праизведбата на *Маме му ебам кој прв почна* и со *Балканот не е мртов* во 2001 година (во Драмата на МНТ), но и со режиите на *Буре барут* на сцената на Театарот Керемпук во Загреб во 2000 година и со праизведбата на *Дракула* во 2002 година во Драмата во Марибор.

Праизведбата на драмата на Дејан Дуковски *Балканот не е мртов* во режија на Сашо Миленковски во Народниот театар во Битола е на 29 мај 1992 година. Сценографијата е на Валентин Светозарев, костимите се на Благој Мицевски, композитор на музиката е Венко Серафимов, а изборот на музиката е на Христо Бојациев. Ликовите ги играат актерите: Соња Михајловска е Цвета, Илко Стефановски го игра Осман, Борис Чоревски е Кемал Ататурк, Соња Ошавкова е Едис, Сашо Огненовски ги игра Ристо и Христо, Душко Јовановиќ е Зулбер, Петар Горко го игра Музафер, Валентина Грамосли е Петкана, Слободан Степановски е Дуко Ратка Радмановиќ е Благуна, Михајло Петровски е Богдан, Петар Мирчевски е Расим, а во претставата се и Јосиф Јосифовски, Менка Бојациева, Методија Марковски, Радојка Димеска, Трајан Ѓаковски...

ТОЈ – авторот Дејан Дуковски во поставувањето на драмската приказна на *Балканот не е мртов* го користи драмскиот текст на ТОЈ – Војдан Чернодрински *Македонска крвава свадба* (напишан 1900 година).

Решавајќи се драмата да ја конципира како специфична приказна врз стара драмска приказна, Дуковски на себе презема одговорност: да користи сиже од познат драмски текст, но и да создаде нова драма со оригинални состојби, ликови, пораки, вредности.

Драматургијата на Чернодрински, и особено *Македонска крвава свадба*, во македонската драмска литература има посебно место, меѓу другото, и поради книжевно-историските конотации на нејзиното настанување. На македонската театарска сцена, некаде во 90-те години на 20 век, поставувањето на овој драмски

текст на Чернодрински беше на начин кој повеќе не координираше со современиот театар. Новиот процес на „враќањето“ на Чернодрински на сцената започна со пиесата на Горан Стефановски *I Love Чернодрински* и со *Чернодрински се враќа дома* во 1991 година, а со *Балканот не е мртов*, тој процес го добива својот (во моментот) краен израз. Но, само како основа за нова драмска/театарска приказна со содржински веќе познати состојби и ликови.

*Македонска крвава свадба* Дуковски ја зема само за содржинска рамка. Врз неа создава драма на чие прво ниво е проблемот на забранетата љубов. Основната линија на драмската материја: прераснувањето на омразата во љубов, а и обратно, авторот ја надградува со редица поопширно или помалку детаљно обработени тематски целини: предавството на пријателот, прифаќањето на вишата сила и нејзиното покорување, сето тоа проследено со одредена доза на иронија и хумор. Воведувајќи реплики и цели сцени што го прераснуваат шаблонизираното и во многу нешта патетично читање на Чернодрински во сценска конотација сосема различна од таквиот начин на изразување, Дуковски гради свој однос кон таквото, еднонасочно, интерпретирање на драматургијата на Војдан Чернодрински. Во својата драматуршка постапка тој зазема сосема различен став од таквиот начин на изразување: гради свој однос кон таквото, еднонасочно и шаблонизирано играње на драмата на Чернодрински.

Дуковски клучот на драмата не го открива како нов. Во неа тој сака да каже дека сè она што има да го каже, е кажано уште на самиот почеток на 19 век. Го раскажал Чернодрински, а Дуковски сега само го зема времето, ликовите и состојбите кои му служат да ги прикаже состојбите денес. Тркалото на историјата се врти. Во тој круг сè останува исто, а доминантна е судбината како љубов. Во *Балканот не е мртов* таа ги води оние што тоа го сакаат, а ги влече назад оние кои тоа не го сакаат. Трета варијанта нема. На Балканот ништо не се менува. Состојбата е во приказните за тажните или за среќните љубови кои постојано се во конфликтната ситуација, како состојба на Балканот, меѓу христијанството и исламот. Дуковски ни покажува дека љубовта е единствен спас на и за нас на Балканот. Ни кажува дека мора да ни биде состојба/судбина да се сакаме. Ни кажува и дека ако не го прифатиме тоа и ако не научиме да живееме со него, ќе мора меѓу себе да се истребиме како болви, како глумци.

Широчината на драмскиот збор во оваа драмска приказна е во фактот дека таа се однесува на многу девојки, без разлика дали тие се Цвета или Елени, за многуте момчиња по име Спасе, Осман, Расим, Кемал. Нивните имиња не се важни. Важно е дека тие љубат, а убиваат затоа што мораат, затоа што е тоа нивна судбина. *Балканот не е мртов* во режијата на Миленковски е претставата што е и форма на драмска критика на вид театар чие време одамна е поминато, што, исто така, е една од идеите што се спроведени во драмата на Дуковски. Од таа позиција на текстот поаѓа и режијата на Миленковски. Тој формата ја прифаќа и разглобува на сцената низ одделните прикази на таквата визија. Акцентот го става низ пристап на двојност. На пример, во сцената кога патувачката театарска група ја прикажува “Македонска крвава свадба”. Во сцената меѓу Спасе и Цвета, во изведбата на

*Македонска крвава свадба* како дел од *Балканот не е мртов*, Миленковски, за да ја прикаже контрадикторноста, користи светло. Тоа е во функција која ја прикажува двојноста на дејствието, на односите, на повторувањето, на суштината во која треба да е, и е, таа критика. Создадена е игра со сенките на актерите, по што секој добива свој двојник. Таа нова, двојна слика на сенките на актерите во ликовите кои се во позадината, го создаваат битието на изразноста на актерот Миленковски применува и редица други интересни решенија, иако напати се чувствува потребата од нивно поцврсто поврзување, подиференциран однос на режисерот кон сето она што тој го бара и поставува на сцената, а го има во драмата на Дуковски.

*Балканот не е мртов* е драма/претстава којашто на никој начин не сака да звучи против Чернодрински. Напротив, тоа е проект што му го враќа местото на Чернодрински во сегашната македонска драматургија, а Дуковски го поставува и на клучното место во новата македонска драматуршка елита. Како автор на драми во кои сè е во таа потрага по љубовта која, во времево и во просторов, порачува ТОЈ – е речиси невозможна.

*Балканот не е мртов* во 2001 е одново на една сцена. Режисер е Александар Поповски кој поинаку од сите води дијалог со драмите на ТОЈ – Дуковски. Тоа е време кога Поповски зад себе веќе има режии на драми на Дуковски: праизведбата на *Маме му ебам кој прв почна* во Драмата на МНТ, во Загреб го постави *Буре барут*, кај себе го има и концептот за уште незавршениот текст на Дуковски – *Дракула* за кој се знае дека ќе го поставува во Драмата на Словенско народно гледалишче во Марибор.

Во поставувањето на трите клучни драми на ТОЈ – Дуковски и ТИЕ – режисерите Александар Поповски, Слободан Унковски и Сашо Миленковски, во однос на времето кога ги поставуваат, ТИЕ се преплетуваат. Ги спојува интересот кон модерната драматуршка приказна на Дуковски за Балканот од вчера а е ист и денес, и која е во општите или конкретните провокативни состојби кои се случуваат и повторуваат на балканските простори.

– Во таа 1997 година *Дарио Фо*, италијански актер, режисер и драмски писател ја добива Нобеловата награда за литература.

Љубовта е онаа по која се копнее, сонува, живее или убива. Тоа е претставата на Александар Поповски *Балканот не е мртов* по драмата на Дуковски, чија премиера е на 7 октомври 2001 година, со Драмата на МНТ и на сцената на Театар Центар. Сценографијата е на Бранко Којник, костимите се на Ксенија Черче, композитор на музиката е Кирил Џајковски, а кореографијата е на Искра Шукарова. Во актерската екипа се: Катина Иванова, Звездана Ангеловска, Николина Кујача, Ирена Ристиќ, Сашка Димитровска, Петар Арсовски, Емил Рубен, Никола Ристановски, Владо Јовановски, Владимир Јачев, Владимир Светиев, Владимир Ендровски, Предраг Павловски, Зоран Љутков и Иван Јерчиќ. Ним заеднички им е степенот на чувство дека се во иста приказна: на ТОЈ – Дејан Дуковски и на ТИЕ – режисерот Александар Поповски. Режисерот пред и од актерите бара однос кој се остварува

низ играта, а тоа се љубов и дисциплина. На ова се надоградува и третиот однос кон текстот преточен во претставата: секој на ликот на поединецот или на оној умножениот кој се повторува како судбина, да му го даде и белегот на индивидуалноста.

Во таа потрага по љубовта речиси сè е невозможно. Како што е невозможно на Балканот да се набере прекрасниот цвет на еделвајсот кој потекнува од Сибир, а расте осамен во снегот на високите гребени на Алпите. Во претставата на Поповски еделвајсот го има во секоја сцена: сцената завршува со подарениот еделвајс кој во рацете на саканата треба да биде симбол на љубов, на верност, на чекање. Меѓутоа, под тој знак е силината на состојбата, на приказната за распаѓањето, состојба во која овој простор и овој народ се соочуваат со години, децении, векови.

Александар Поповски и Дејан Дуковски се врнци: и двајцата се родени во 1969 година. Сега, низ претставата покажуваат дека и сите оние родени многу пред и по нив, се соочувале, се соочуваме и ќе се соочуваме со истото: немање вредности, извртено гледање на односите, фокусираност на лагата што ја гледаш, а ниту знаеш ниту можеш да ѝ се спротивставиш. Ниту претставата, ниту текстот, не откриваат нешто ново, иако се и двете најжесток театар. Прикажуваат болно до коска, дека сè е раскажано уште на самиот почеток на сега веќе минатиот век во драмата на Чернодрински *Македонска крвава свадба*, од која Дуковски црпи време, ликови, состојби. Ги доградува и ги пресоздава во севременска приказна за состојбите во кои судбината ги води оние што го сакаат тоа, а ги влече оние кои тоа не го сакаат. Трета варијанта, или простор, нема. На Балканот ништо не се менува. Симболиката на еделвајсот – најосамениот цвет, моќно е во приказните за тажните или за среќните љубови во контекстот на постојан конфликт меѓу христијанството и исламот, а докажува дека љубовта е единствен спас на и за Балканот. Во и на него судбина ни е да се сакаме. Ако не, единствена алтернатива ни е да се истребиме како болви или како глупци. Тоа е, сега повторената драмската приказна на Дуковски врз која Поповски ја гради новата изведба на *Балканот не е мртов*.

И пак сè е исто во приказната за многуте девојки кои се викаат Цвета или Елени, за многуте момчиња по име Спасе, Осман, Расим, Кемал... Сите, без разлика како се викаат и на која вера ѝ припаѓаат, најнапред љубат. Девојките остануваат сами со своите урнати илузии за невозвратена љубов. Мажите/момчињата кои, исто копнеат по љубов, исто така сакаат и сакаат да бидат сакани, а сепак убиваат – затоа што мораат. Накосо поставениот сценски круг, повеќе обрач по чија угорнина или удолница се движат ликовите, што е моќна сценска метафора на гостинот - сценографот Бранко Којник и во костимите на гостинката Ксенија Черче во речиси една боја – тиркизно-зелена –, со кои е покриен само долниот дел од телото, се во крвавиот танц на Балканот на кој се распаѓаат империи, држави.

Од сцената се следи перверзијата на времето.

Сите во оваа изведба на *Балканот не е мртов* ја играат перверзијата на времево. Актерите, водени од текстот и од режијата, музиката на Кирил Џајковски, во

кореографскиот ритам на Искра Шукарова, ги играат суптилниот танц на љубовта спрема омразата и крвавиот танц по секој истрел на оружјето. Ги играат проклетствата кои само кружат по работ на кругот на животот. Со многу префинетост, со емоции кои, барем од театарската сцена, порачуваат дека избор може да ни биде само судбина која мора да се научи: да се сакаме.

*Балканот не е мртов* е претстава со која најзрело, најсуптилно владее режисерот Поповски. Дури и во намерната идеја таа да тече навидум бавно, но за да ја подвлече линијата на повторувањето, или во идејата дека сме пресериозни и во ситуации кога многу нешта од поинаков агол на гледање, со поинаква диоптрија во очите, се навистина само смешни. Но, можеш ли да се смееш или да се шегачиш со вековното неразбирање, неумење да се најде одговор на тоа како треба да се излезе од приказната за распаѓањето на себе!?

Во претставата сè излегува од утробата на жената, од Цвета, и се враќа во неа, како процес на создавање и враќање во утробата на мајката Земја, на крајот и со црвената папочна врвка по која сите ликови/личности се враќаат на почетокот. Во смисла, да се отпочне нов круг на создавање, на мачење, на неразбирање, на убивање затоа што морало да биде така. Или, можеби новото раѓање ќе биде нова надеж за нова љубов! Тоа го пишува Дуковски, тоа Поповски го поставува на сцена.

Во таквата театарска игра за нас, и покрај режисерскиот концепт за создавање претстава во која секој ќе биде дел од нашата заедничка приказна, Никола Ристановски, Катина Иванова, Николина Кујача, Владо Јовановски, Владимир Ендровски и Емил Рубен, ја имаат силината на преобразба, на индивидуалност да се влезе подлабоко во себе и да се заокружи процесот на претставата во силна метафора на љубовта и копнежот, живот под заканата на смртта. Особено Ристановски со својот израз од дистанција, ликот на Осман го доведува во состојба на лудило во кое има многу човечност, наспроти типичната слика за неговиот Осман, можниот крвник. Владо Јовановски како Спасе, ја носи пораката на вечната љубов разделена меѓу саканата и татковината. Овие двајца актери, на есенцијален начин, ја создаваат и целата атмосфера во претставата од која, сепак, чувствуваш болка во утробата. Болка по она што не го знаеш/знаеме, не можеш/не можеме да го научиш/научиме. Свесни дека токму тоа - љубовта на сите ни треба повеќе од вода, повеќе од леб.

Претставата е длабоко во времево, иако е контра состојбата што ни се случува: да се одбере страна – македонска или албанска. Таа е токму против таа единствена опција која неминовно води кон избор на состојба на војна. *Балканот не е мртов* не бара определба за една страна. Тој, како театар, покажува своја трета опција: несогласност со манипулација на избор на една или друга страна. Претставата е приказна за љубовта која не ни се случува, а таа, токму како „лекција”, мора да се научи. Па дури и наизуст.

Драмата *Буре барут*, во меѓувремието на ТОЈ – Дејан Дуковски и изведбите на неговата драма *Балканот не е мртов* во Битола и во Скопје, најинтензивно го живее својот живот низ изведбите по светските и по белосветските сцени. Праизведбата ја има во октомври 1994 година во Скопје, а потоа следуваат изведби на ТИЕ – режисери во Белград (ја режира Слободан Унковски), во Атина, во Софија, во Стокхолм, во Лондон, во Москва, во Копенхаген, во Њујорк, во Токио, во Гдањск, во Загреб (ја режира Александар Поповски), во Холандија, во Финска, во Австрија, три во Германија, во Словенија, во Франција, во Унгарија и во Романија... На сите тие сцени *Буре барут* многу често, ако не и најчесто, го носи предзнакот на прв македонски драмски текст поставен на таа сцена, во тој град, пред таа публика, во таа држава.

Еден од ликовите на Дејан Дуковски во *Буре барут* ќе рече: сè што во светот е систем кај нас е инцидент, од што логично произлегува и сè што во светот е инцидент кај нас е систем. За тој систем од инциденти што се случуваат како врз буре со барут и секој инцидент се претвора во крвава или смртоносна ситуација, говори Дејан Дуковски во своето *Буре барут*. Текстот праизведбата ја има на 15 октомври 1994 година на сцената на Театар Центар со Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје. Претставата ја режира Сашо Миленковски, сценографијата е на Миодраг Табачки, костимите се на Тихомир Спировски, музичката илустрација е на Сашо Миленковски и на Венко Серафимов, а ликовите ги играат актерите: Димитрија го игра Душко Костовски, Ангеле е Петар Арсовски, Свето е Мирче Донеvски, Благоја е Емил Рубен, ликовите на Аце, на жената-баба и на Евдокија ги игра Магдалена Ризова, Симон е Владо Јовановски, Андреја го игра Никола Ристановски, Светле е Даница Георгиева, Ана е Јасмина Поповска, Борис е Владимир Ендровски, Ѓорѓи и Џими е Тони Михајловски, Гела е Нино Леви, Ѓоре, Полицаецот и Коста ги игра Трајче Ѓеоргиев, Топук е Владимир Јачев, Кирил е Јордан Симонов, Мане е Игор Џамбазов.

Драмата има единаесет сцени, подредени со овие наслови: За арно, за убаво; Инцидент; Систем; Инцидентен систем; Последен автобус за...; Зајди, зајди, јасно сонце; Балкан – блуз; До крајот на светот; Соба со поглед; Месечина од слама; Буре барут или Органска хемија. По еден лик од секоја сцена го има и во наредната.

Текстот на Дејан Дуковски е од оние ретките на кои денес им се радува македонската драматургија: оние кои излегуваат од националното, од темното во историјата или денешнината. Се занимава со совремието, но со широк зафат на универзалното, на општоважечкото во човештвото на сите напоредници или меридијани. Личностите и ситуациите се од овде и во себе носат оптимистичка идеја, а ситните нешта околу кои меѓусебе се глодаат малите луѓе, се пламени искри кои носат тепачки, убиства, самоубиства, разочарувања, бегства од другите и од самите себе. Како состојби кои покажуваат дека ситните пакости кои се натрупуваат во форма на секојдневни ситуации водат до војна, насекаде каде што тие состојби се одраз на животот. Исто како што фашизмот почнува од ситни страсти, желби или од ништожни барања кои, потоа, прераснуваат во жестоки и



масовни човечки кланици и гробници.

Драмата има и ниво на емотивен набој кој е исклучително во функција да го потенцира недостатокот на толеранција на локално (јунаците) и на пошироко (општеството) ниво. Причините се лоцирани во речиси антрополошката состојба на духот на малиот, обичен човек на кој сè му се случува вон неговата волја, како одраз на страстите за власт на другите. А сите заедно – видливите јунаци од драмата и оние невидливите со кои ја бијат својата битка во себе и со својата агресија кон првиот што е до нив, сè во трагиката на времето. Во драмата сè е напишано едноставно, дури е сместено и во навидум банални ситуации. Меѓутоа, сè е ставено во функција на општочовечкото кое кај сите води кон еден симптом – катастрофа. Како верзија на античка трагедија, тој во себе артикулира трагични чувства предизвикани од немањето љубов, разбирање и дијалог.

Актерите во изведбата на *Буре барут*, во режијата на Сашо Миленковски која го следи текот на дејствието на драма низ зададените теми, ликовите ги играат низ само навидум лежерна драматичност. Секој од шеснаесетте лика е во суштината на текстот: драма на емоции, драма за она што никогаш не доаѓа, драма за сонувачите кои по будуњето се повторно сами и со нови надежи за она што го сакале/сакаат, за она што го немале/немаат. Тие се во својот сон и во своето јаве, емоционални, вљубени, затечени во насилствата и во она што е живот на маргини, без разлика дали се тука, дали се на бродот како слепи патници, во хотелската соба или во градскиот автобус кој стои на почетната станица, во тепачката без причина, во мигот кога се во спомените и, еден од нив, Мане, ќе праша – како може да се „убие и Месечината” ... за да се докаже пустошот во душата и потребата да се сака.

Ваквиот концепт/идеја/текст, Дејан Дуковски, го користи сосема јасно и пред себе и пред оние што ја читаат или гледаат драмата како театарска претстава. Мајсторството е во јасната идеја, едноставната ситуација и во кусата и мудра реченица. Под слојот на едноставноста има дебел слој на современост и на универзалност што, впрочем, подоцна се покажа и на другите изведби на *Буре барут* на македонската, на балканските, на европските и на светските театарски сцени. Драмата е и протест за изгубените вредности тука и каде било во светот. Таа е и приказ на светот во кој секој е губитник, секој искажува свој гнев и насилство кон животот кој се движи по рамна линија, а истата линија/јаже и се лула, и секој што е на неа/него не знае зошто, на пример, некого претепал, навредил, убил...

Единаесетте сцени од драмата режисерот Миленковски ги решава како единаесет филмски секвенции. Како и авторот, и режисерот сцените драматуршки ги поврзува со еден лик од претходната сцена. Ситуациите се менуваат и просторно и содржински од сцена во сцена, а по еден лик од претходната продолжува да живее во наредната, па еден од овие во следната и така до затворањето на тој круг во кој се тие губитници. Како во колектор за преработка на загадена вода или во огромно буре во кое се препелкаат, дават, убиваат, се самоубиваат, кој друг - ако не луѓето. Секој лик има своја судбина, своја приказна, свои особини, своја заокруженост што

авторот ја осмислува со малку настани, но со ситни детали. Разорното во човекот тој го бара и остварува низ ситните нешта.

Во *Буре барут* има силна иманентна стварност и универзална етикета на драма која во секоја нова изведба открива нови пластови/можности за поинакви режисерски истражувања во неа, во контекстот на средината во која се поставува и како таа средина е испровоцирана од сè она што текстот го нуди како драмска структура.

Иманентната стварност од драмата која прво се препозна во македонскиот театар, за следна дестинација на комуникација со друга средина се препозна низ режијата на Слободан Унковски во Белград. Премиерата на сцената на Југословенското драмско позориште *Буре барут* на Дејан Дуковски ја имаше на 18 март 1995 година. Текстот од македонски на српски јазик го преведе Јован Ќирилов, автор на музиката е Влатко Стефановски, сценографијата на Миодраг Табачки, а костимографијата на Ангелина Атлагик. Актери кои ги играат ликовите од драмата во сцените се: „Да сме живи и здрави“ Воислав Брајовиќ (Димитрие) и Слободан Нинковиќ (Анѓелко); во сцената „Инцидент“ Драган Јовановиќ (Света), Слободан Нинковиќ (Анѓелко), Бранко Цвејиќ (Благоје) и Борис Миливојевиќ (Аца); во третата сцена „Систем“ Драган Јовановиќ (Света) и Драган Миќуновиќ (Симон); во сцената „Инцидентален систем“ Драган Миќановиќ (Симон), Тамара Вучковиќ (Ана) и Небојша Глоговац (Андреја); во петтата сцена „Последен автобус“ Небојша Глоговац (Андреја), Цвијета Месик (Жена), Бранко Цвејиќ (Човек), Јосиф Татиќ (Шофер) и Милица Михајловиќ (Светле); во сцената „Зајди, зајди јасно сонце“ Милица Михајловиќ (Светле), Сергеј Трифуновиќ (Ѓорге), Воин Ќетковиќ (Ѓеле) и Драган Николиќ (Ѓоре); во седмата сцена „Балкан – блуз“ Горан Даничиќ (Топус), Слободан Бештиќ (Борис), Јосиф Татиќ (Полицаец) и Воин Ќетковиќ (Ѓеле); во осмата сцена „На крајот на светот“ Слободан Бештиќ (Борис) и Горан Шушлик (Ќирил); во „Соба со поглед“ Горан Шушлик (Ќирил), Небојша Љубишиќ (Мане) и Воислав Брајовиќ (Ќими); во „Месечина од слама“ Мирјана Карановиќ (Евдокија), Небојша Љубишиќ (Мане) и Борис Исаковиќ (Коста); во одинаесеттата последна сцена „Буре барут или Органска хемија“ се Слободан Нинковиќ (Анѓелко) и Воислав Брајовиќ (Димитрие).

Слободан Унковски и низ оваа режија го изразува својот став кон актерите:

„...Јас, пред сè, го сакам актерот. Затоа и се трудам актерите да бидат она најдоброто во моите претстави. Никогаш не сум бил на проба кај некој друг режисер, работам на свој начин. Морам да имам екипа која работи во еден правец, инаку нема претстава. Во режијата имам две стратегии: едната е `турско освојување на Европа`, а другата е `стратегија на медузата`. Првата е по системот како кога Турците не можат да освојат некој град, тие го заокружуваат и продолжуваат натаму, па кога населението ќе се исцрпи и ќе снеса храна, само се предава. Така и јас проблемите кои не можам да ги решам во текот на работата, ги оставам за подоцна. А другата стратегија е како јас да сум ги поклопил како медуза, а секому е оставен простор да го решава својот проблем во составот на една структура. Така ја работевме и претставата *Буре барут* или *Судбина на Балканот*...,,

Овој став Унковски го искажа и пред премиерата на *Буре барут*, а еднаш ми кажа дека истиот им го кажува и на сите актери со кои работи или на сите студенти на кои им е професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Режијата на Унковски го следи текстот на Дуковски. Драмските секвенци пак се чини дека се многу банални, дека ситуациите се едноставни, но во суштината на претставата тоа е мошне битно за сите. Се отвораат општочовечките прашања. Драмските ситуации се од и во истото балканско милје, од истата енергија, од истиот пораз. Свртени се кон истиот симптом – катастрофа. Затоа и претставата израснува во верзија на античка трагедија која говори за еден исклучително трагичен период на народите на оваа балканска земја. И успева да го артикулира трагичното чувство на маката на постоењето на овие простори. Едновремено, претставата влегува и во просторот на филмот. Како сите сцени да сме ги виделе некаде во некој странски филм, а тие се ѓаволски наши. Го прикажуваат балканскиот менталитет, трагајќи по некои скриени/тајни текови на драмата. Оттука и *Буре барут* како претставата на сцената во Белград е многу потрагична отколку во Скопје. Таа е баланс на длабоката трагика на времето за кое сведочи.

Ова *Буре барут* е во трагиката на времево, околу која е собрана огромна театарска енергија. На зададената тема – судбината на Балканот, одговара низ прашања кои ги нудат единствените можни одговори. Ова значи дека низ единаесетте сцени на текстот авторите во претстава се нурнуваат во корените на текстот на Дуковски. Режисерот Унковски нив ги претвора во трагикомична апсурдност која длаби по историјата на трагедијата што се случува на просторите на Балканот. Иако низ одделни сцени гледачот се соочува и со насилство, претставата во суштина е длабоко хумана од една страна, и влегува длабоко во смислата на животот не само на овие простори туку и пошироко, од друга страна. Овие две страни се спојуваат во една – во длабоката трагика на времето што ни се случува, во кое живееме. Онаа трагикомична страна на претставата „влегува“ уште подлабоко во времево и во животот на просторот на кој се игра. Оттука е и огромниот емотивен набој во неа врз кој Унковски, заедно со белградска актерска екипа го претвораат во емотивна ерупција која сè она што се случува на сцената „го префрли“ и на другата страна - во гледалиштето. Претставата е јасна фотографија на трагичното од затвореноста на балканскиот менталитет.

Длабејќи низ најискрените мисли и чувства на тој менталитет, Унковски ја создава својата сценско-филмска фотографија во која е неговиот крајно јасен став кон театарот: најголем дел од него – сцената, му припаѓа на актерот. Со секој од ликови актерите прават заедничка фотографија на животот. Таа е и претстава во која сè е живо, вистинито, мачно, возбудливо со неподнослива леснотија на тежината на времето но, сепак, во белината на сцената и во белите костими во кои актерите ги играат ликовите. Нивните ликови одговараат на драматичните прашања на нивното секојдневие. Во работата со Унковски тие создале сегашна/современа анализа на типично балканските суровости. Во суштина говорат за несреќниот антрополошки потенцијал на човекот и потребата тој да ја искаже својата запретана суровост.

Синцирот бесмислени убиства не е само слика на Балканот. Можеби патот до тие убиства е вид апсурд кој тие приказни ги води до типично балканска поента. Црниот хумор во него е специфично балкански, па затоа хуморното во *Буре барут*, особено во интерпретацијата на режисерот, го покажува универзалното што Дуковски го има вградено во драмата *Буре барут*.

Во 1997 година Дејан Дуковски има нов текст. Првиот шок е од насловот *Маме му ебам кој прв почна*. ТОЈ – авторот Дуковски текстот за првата изведба му го дава на ТИЕ - режисерот Александар Поповски. Театарската „двојка“ Дуковски – Поповски одново е заедно. Текстот се работи во Драмата на Македонскиот народен театар. Во раната пролет на 1997 година, идејата е (а таму се и пробите) претставата да се игра на Големата сцена на Македонскиот народен театар, на која со актерите би била и публиката. Се чека праизведбата на *Маме му ебам кој прв почна*. Така е сè до една од завршните проби, на која веќе доаѓа љубопитна и нестрплива публика. Во текот на една од генералните проби една чига од над сцената се откачува и паѓа на простор на кој се актерите и неколкумина гледачи.. Повредени се една актерка и една посетителка... Неизвесно е кога ќе биде премиерата. Сепак се наоѓа решение: претставата „се префрла“ на сцената на Театар Центар: актерите на сцена, публиката во салонот.

Праизведбата на *Маме му ебам кој прв почна* е на 22 април 1997 година. Настанот околу падот на чигата оди во втор план. Важен е Театарот и она што сега ќе го покажат Дејан Дуковски и Александар Поповски. Со нив и Ангелина Атлагиќ која е автор на сценографското и на костимографското решение, а автор на музиката е Ристо Вртев. Ликовите од драмата на сцената ги играат актерите: Кловнот и Црна Арапина ги игра Тони Михајловски, Инкасаторот и Константин ги игра Владо Јовановски, Бежанија и Иконија ги игра Билјана Танески, Балерината и Анѓа ги игра Ирена Ристиќ, Доктор Фалус, Травеститот Лулу и Шејтанот ги игра Никола Ристановски, Младичот и Непознатиот се на Владимир Ендровски, Третиот е Нино Леви, а Сестрата ја игра Николина Кујача.

Претставата е високо естетизирана и во неа има многу енергија за човековиот очај и човековата перверзија.

Драмата *Маме му ебам кој прв почна* на ТОЈ – авторот Дејан Дуковски е како темен, безнадежен облак. Таа како под моќна лупа во крупен план го покажува човековиот очај и перверзијата на времево. Во неа Дуковски, низ култивиран поетски јазик, ја бара надежта. Од друга страна, тој го соголува човечкиот ум и вид, и ги покренува/поместува ликовите низ прекинатоста/искинатоста на нивните љубовни животи. Сè се врти во кругот на оние кои плачат и молат за зборовите „сакај ме“. Тоа се зборови на уништените човечки личности, неспособни да се сакаат себеси. Драмата има седум круга, седум сцени, седум дела кои ни покажуваат и докажуваат дека повеќе не важи поговорката: „кога има живот има и надеж“. Во драмата на Дуковски важи нешто сосема друго: „кога има живот има и копнеж, а кога има копнеж има и омраза“. Нема сентименталност кон омразата, наспроти љубовта кон животот и копнежот.

Драмата е и трогателна трагедија.

Овој текст на Дејан Дуковски има уште десетина изведби на сцени во Македонија, и речиси секогаш има друг наслов. За мене најблиску до/од драмата, освен нејзиниот оригинален наслов, е оној во Копенхаген – *Ангелска визија*, зашто е најблиску до суштината на драмата на Дуковски.

Волшепството на среќниот број 7 – значи седумка, е совршено магично за Дејан Дуковски и *Маме му ебам кој прв почна*. Седумката е битна, најбитна и за режисерот Александар Поповски. Таа е битна и за Ангелина Атлагиќ чиј дизајн на сцената и на костимите фасцинира низ заедничката својата точност. Бројот 7 е битен и за осумте актери во седумте сцени на претставата. Режисерот ги следи седумте круга од текстот: заедно ги отвораат – затвораат седумте круга, низ седум клучни доблести што човекот во времево ги има сè помалку и, се разбира, тие се и сè подискутабилни.

Круговите на *Маме му ебам кој прв почна* се именувани како Смсла, Радост, Вера, Љубов, Надеж, Чест и Грев. Низ нив се следи и прикажува жестокоста на фасцинацијата која никогаш не прашува и нема ниту едно Зошто. Има само Како кое се мултиплицира низ вистината дека љубовта и смртта не се објаснуваат - тие мора да се пробаат. Во секоја сцена на почетокот од секој од седумте круга има двајца за кои - нема иднина. Има само осама. Нема зошто. Има како се прави тоа. Има и дозирана параноја – како состојба. Има совршено јасен став кон сите третираны кругови на животот кои Дуковски ги создава врз совршено чист и јасен, не појдовен туку спознаен став. Секој лик, секоја реплика, најчесто на ниво на куса реченица, се нож што сече каде што ќе стигне. Оттука, и секое читање на текстот или гледање на претставата, е и нов почеток, нов повод за ново ниво на размислување.

Заедничкото на Дејан Дуковски и на Александар Поповски во претставата *Маме му ебам кој прв почна* се начините на мислења и силината на соединувањето на енергијата на сите учесници во проектот. Но, и фактот дека сите создаваат заедничка висока естетика која вртоглаво се движи од почетокот до крајот на претставата. Основата е во естетизираниот мизансцен кој на површина е неприроден, а, всушност, жестоко ги нагласува емоциите кои, сепак, не се експлицитни. Напротив, тие се иманентни, но токму поради тоа боли нивната неприродност. Оттука е и енергијата која излегува или ја произведуваат оваа драма и оваа претстава: низ сè она што секој поединец во него го/се вградува како свој – заеднички став. И, конечно, ништо не е анахроно. Напротив, сè е размислено, осмислено, создадено, конкретизирано, чисто, болно и свртено во идејата за иднината. Сè се случува по редоследот на одделно и поврзано, естетизирано, режисерски до детаљ јасно остварено, актерски болно до коска ликови и ситуации. Но, и врз историско-драмски конкретни примери и ликови.

Првиот круг е именуван како Смисла: на Инкасаторот и на Бежанија – е на актерите Владо Јовановски и Билјана Танески. Секој е со својата страст и болка за тоа колку ја нема љубовта. Зад нивните тела е белиот облакот, во ВЦ шолјата се бараат јагоди, а со рака се црпи измет. Ја отвораат жестокоста на темата со најжесток почеток за претставата. Таа, пак, болката, што толку моќно ја поставува авторот и суптилно страшно ја решава режисерот, точно ја отвораат и одигруваат Јовановски и Танески: низ слепилото, страста, парталите, вкусот на јагодите кои се, всушност, изметот во раката на Бежанија ...

Вториот круг е Радост: на Кловнот и на Балерината со актерите Тони Михајловски и Ирена Ристиќ. Во розовиот салон на Балерината – како оној на куклата Барбика - Ристиќ и Михајловски ја бараат среќата која на едниот зависи од среќата на другиот. Тони Михајловски на својот Кловн му ја отвора вратата на фасцинантната актерска игра на кловнот во секој од нас. Ирена Ристиќ е куклата во која нема живот – таа само „живее“ по волјата на друг, во други раце.

Третиот круг е Вера: на докторот Фалус и Младичот, сцена на актерите Никола Ристановски и Владимир Ендровски. Како се губи невиноста, односно старата вера во хамлетовската дилема – да се биде ули да не се биде! Ристановски со точна демистификација го соголува пристапот на мислењето за погрешната смисла на животот. Ендровски „влегува“ во демистификацијата, но останува на „погрешната“ страна, што, како избор, им е совршено јасен и на самиот актер и на режисерот. Во четвртиот круг именуван како Надеж се Константин и Иконија, а повторно со актерите од првата сцена Владо Јовановски и Билјана Танески. Сцената на црвениот и црниот конец на животот, на страста што се прелева во овие две бои, но и страст што се движи спирално во место, магијата ја бара можеби во крилјата – да се летне и пак само во место. Актерската фасцинација на Танески води кон тотална згуснатост на дејството.

Петтиот круг Љубов е на травеститот Лулу, на Непознатиот и на Третиот, што ги играат низ густината на актерскиот став – Никола Ристановски, Владимир Ендровски и Нино Леви. И дотогаш полните со љубов сцени, ја открилуваат единствената вистинска љубов на сцена во претставата. Травестит или не – маските паѓаат.

Шестиот круг е кругот на Честа: на Црна Арапина и на Анѓа со актерите Тони Михајловски и Ирена Ристиќ. Дали гробот е единственото место каде што стануваме чесни! Михајловски низ новата енергија што, впрочем, ја има целата претстава, го испушта првиот крик или пукот што оди кон врвот - како да се излезе од мракот. Спротивно, суптилната игра на Ирена Ристиќ само ја воздига идејата за предаденоста на Михајловски до болното како. Анѓа го убива Црна Арапина - за да му покаже колку го сака.

Седмиот круг е Грев: на Шејтанот и на Сестрата, со актерите Никола Ристановски и Николина Кујача. Тоа е крајот, врвот на распаѓањето на умот: Гревот се издига на ниво на добродетел. Ристановски е на високото ниво на страста, на разумот, на

телото, на зборот, на крајот, чиј безизлез е во објаснувањето дека љубовта и смртта не се објаснуваат. Тие мора да се пробаат. Визуелноста ја достигнува предизвикувачката кулминација: за да се умре – мора да се направи грев. Магичниот круг на „седумката“ се затвора. За да сфатиме дека сè ни е познато. Дека Смислата е во бесмислата; дека Радоста ја има само кај оние кои мора неа да ја играат – циркускиот клоун и балерината која игра и кога не ѓ се игра; дека Верата е во неверата на сите; дека Надежта е онаа која последна умира; дека Љубовта се продава и купува на улица и на пазар; дека Честа е во убиството; дека Гревот е во сите нас. А ангели се сите овде измамани, но заминати од овој свет. Драмата завршува со песната, исто така на Дејан Дуковски, која тој ја именува како „Песна на заборавениот ангел“. Таа, низ делови „тече“ вака: Бевме богови / Се симнавме долу / Да си играме луѓе / Да си играме смрт / Се заигравме / Се заборавивме / Се изгубивме / Станавме друго / Тебе те нема / Нешто умре... Песната завршува со стихот: Не верувам во богови / Не верувам во ангели / Ама гледам духови / Врати се / Ме боли колку те нема / За да те убијам пак / Врати се / Земи ме и мене / На крилја и ветер / Однеси ме назад / Некаде горе / Да си играме богови / Да си играме љубов / Да заборавиме / Дека се изгубивме.

За оние што го создадоа проектот *Маме му ебам кој прв почна*, а пред сè режисерот Александар Поповски, претставата, или потребата силно да се пцуе низ насловот на драмата на Дуковски, е во гневот. Тој гнев Поповски го толкува вака:

„Тоа е како со жена што те изневерила. Си ѓ дал нешто, не ти вратила ништо. Тоа беше пцоста на целата моја генерација која се почувствува изневерена. На едни луѓе коишто не добија валоризација. Не финансиска, ние не баравме пари, се дадовме себеси и баравме задоволство на едно друго ниво: однос, место што ни припаѓа да може да одлучуваме за работите. Изгоревме многу бргу, како чкорчиња: имавме силен пламен, а бргу не потрошија. Тоа е период кога ентузијазмот и чувството на среќа беа преточени во гнев. А гневот не раѓа нов квалитет, туку нè враќа назад.“

Што понатаму?

На почетокот е ТОЈ – Дејан Дуковски, со него во сложувалката со ТИЕ – е режисерот Александар Поповски. Заедно се со Ангелина Атлагиќ, со Ристо Вртев и со сите актери на *Маме му ебам кој прв почна*. Стартуваат секој со свој почеток. Финалето е во високата верност кон човековиот очај и перверзијата на животот. Во песната/стиховите на Дејан Дуковски „Ми требаш како што на гробот му треба тело... Како што на рана ѓ треба нож“. Во кругот на животот чија човечност е искината, парталава. Јунаците на Дуковски се вртат во тој круг, плачат и молат за зборовите „сакај ме“, зборови што ги кажуваат уништените човечки личности, неспособни да се сакаат себеси.

Со уште една драма на ТОЈ – Дејан Дуковски и ТИЕ – режисерот Александар Поповски засега се досложува сложувалка на овој двоец/тандем. Тоа е текстот *Дракула* на Дуковски кој не е поставен ниту на една македонска театарска сцена, а Поповски го постави на сцената на Драмата на Словенско народно гледалиште во

Марибор, Словенија. Праизведбата е во јануари 2002 година, а претставата во Скопје е прикажана во рамките на Скопско културно лето 2002. Како нема најави драмата да биде поставена и на македонска сцена, а се најавени неколку изведби на сцени во Германија и во Австрија, таа влегува во овој приказ во контекстот на сложувалката Дејан Дуковски – Александар Поповски.

*Дракула* е љубовна драма со сатирична оптика. Нејзината праизведба функционира низ сложувалката на ТОЈ – Дуковски и ТИЕ – Александар Поповски, во која се и авторите со кои тие работат: музиката е на Кирил Џајковски, а дизајнот е на Ангелина Атлагиќ.

Создале претстава – спектакл.

Дејан Дуковски е пак во минатото, го истражува и преформулира митот за грофот Дракула од некогаш, во драмска приказна за сега. Таа е така мислена и така создадена. Познатата приказна за грофот Дракула од Трансилванија, крвожедниот човек/свер кој за да опстане ноќе пие туѓа крв и убива, од кој се плашине или згрозуваме но, сепак, го негуваме во себе како мит на кој му се враќаме или не враќаат, сега Дуковски го сместува во ова време, во сегашново, како живо сениште на акутната состојба на светот во кој крвта и убиствата се секојдневие. Во текстот на Дуковски и претставата на Поповски, сè е поинаку. Дефинитивно, новиов свет на Дракула е испишан како љубовна драма, како насушен копнеж по љубов. Како состојба на живеење и мислење со сатирична конотација во која секој сака да го убие свертот, да го убие злото околу и во себе, да го спаси светот и да им се предаде на чувствата, на страста, на сексот. Слобода се бара низ чувствителноста преку забодување колец во срцето на другиот, а зошто не и со сечење на нечија глава, или потребата од внатре да потече крв која се меша со ништо друго освен со калта во која глиба светот и човекот во неа.

Оваа жестока сатира на Дејан Дуковски е состојба на/за човекот кој е гладен за љубов а не за крв како во митот за Дракула, или многу други „дракули“ кои се исти но се именуваат поинаку. Како сите во кои е сместен и по еден друг кој живее од туѓа крв и е симбол на злото. Во огледалото на тој свет на „грозна ништожност на човечката нечестност“, режијата на Поповски и драмата на Дуковски се сечат по заедничка линија, како во точка во која се вкрстуваат повеќе дијагонали. Таа функционира низ оптиката на двајцава нејзини автори. Драматургијата низ режијата, а понатаму во изведбата дизајнот и сценографијата и костимите низ музиката. Играта на секој од ликовите/актерите се вкрстува низ драматургијата, режијата, кореографијата, музиката, сцената и костимот. Сите се во идејата дека светот или сонуваната Европа се видени како куплерај во кој се боледува од заразна полова болест. Лекот е во чистата љубов која не се нуди – туку се бара, во идејата дека сè се враќа и плаќа, но за тоа мора да се бориш, мора да крвавиш. Да удираш по она од што бегаш или да покажеш свој став во светот во кој нема место за чиста љубов.



Ваквата драматуршка целина на Дуковски, во режијата на Поповски, чии претстави денес се создаваат и патуваат по Балканот и по Европа, токму поради нивната поставеност во времево, е скулптура или постмодерна слика на мрачниот поглед во кој се судруваат поделбите на светот на Запад и на Исток. Во таа скулптура во која се спротивставени доброто и злото, чувствата и разумот, она што се именува како „цивилизирано” е наспроти „примитивното”, низ гамата на црно-белата и огнено црвената боја. Таквиот театарски амбиент, сместен во рамките на сè она што подолго е дефиниција за словенечкиот театар – дека се создаваат „скапи” проекти во кои сè функционира на ниво на крупен и на ситен детаљ, реализирана е визуелизацијата на замислената идеја.

Тандемот Дуковски – Поповски – Атлагиќ – Џајковски го истражува и докажува најсложеното: дали и како љубовта може и ќе го победи злото. Меѓу другото, и низ „средба на генерациите” и на авторите, но и низ играта во која се актери од две генерации, две словенечки актерски школи.

На Дракула на младиот Тадеш Тош противник на сцената му е искусниот и веќе легенда на словенечкото глумиште Радко Полич, како докторот Ван Хелсинг. Дракула на Дуковски и на сцената не умира, иако тоа го сака. Дуковски низ него кажува дека во светот има уште многу зло а тоа, евентуално, може да се искорени доколку другиот верува дека некој го љуби. Токму тоа го игра Тош во жестокиот театарско актерски судир со докторот на Полич. На сцената што Ангелина Атлагиќ ја гради низ монументалноста на вечноста на сеништата на дракулите во оној од порано и многу повеќе од овој сегашен свет, низ музиката која точно го следи дејствието на сè што се случува на сцената, во режијата на Поповски сè има точно место. Секој лик, а ги има дваесетина, е од тука таму, и од таму тука. На релацијата на сегашноста дека Западот сака да командува со Истокот, дека Истокот му се потсмева на Западот.

ТОЈ – драмскиот автор Дејан Дуковски, припадник на младата македонска драматургија, чие драмско писмо ги следи тековите на постмодерната драматургија, низ одбирот на темите и нивното поставување во контекстот на најголемиот човеков сон – љубовта, за предизвик го има Балканот. Станува збор за приликите/настаните на Балканов кои Дуковски ги поставува во форма на митски слики. Докажува дека Балканот не умира затоа што во него не е завршен дијалогот со минатото, а сегашноста кажува многу недокажаности.

Таа широка распосланост по просторот и по светот во кој се копнее по љубов а се мириса барут, го отвора големиот простор на театарската сложувалка на ТОЈ – Дејан Дуковски со ТИЕ режисерите. ТИЕ се од тука тука, од тука таму и таму таму. Во театарската сложувалка тука – најбитно е местото што во неа го има режисерот Александар Поповски. Како тандем/двоец тие се препознаваат/комуницираат. Функционираат по правила во кои се препознава светот: човекот кој копнее по љубов среде незавршениот дијалог со минатото, како слика на светот кој секогаш е поделен на Исток и Запад. Тие две страни не комуницираат зашто меѓу нив речиси сè е недокажано/недоречено. Цитатите од минатото со автентичните состојби од

денес и автентичните ликови од некогаш и сега, Поповски ги структурира низ анализата на постоење во времево.

Исто како и во драмите на Дуковски, режиите на Поповски го доградуваат тој стравичен свет на изгубени души кои смислата ја наоѓаат во бесмислата, за кои радоста е речиси невозможна, вербата им е во невербата кон сите и секого, за кои љубовта се продава и купува, а гревот во подеднакви дози е во сите. Режиите на Поповски создаваат надеж, а таа последна умира. Секоја од нив трае, се надградува самата себе врз она на што е создадена. Претставите на Поповски ги следат драмите на Дуковски, преку нив денес светот се препознава, а на сцените се игра и се провоцира како состојба драмското писмо од Македонија... Како драма на Дејан Дуковски...

## *Југослав Петровски*

### Целосна естетика на сопствен архетип

ТОЈ – драмскиот автор Југослав Петровски е роден на 9 мај 1969, во Куманово. Во светот Деветти мај се одбележува како Ден на победата над фашизмот, а во 1969 во Европа и во тогашна СФРЈ уште се актуелни настаните од 1968 година - студентските протести, во кои, на пример, во Париз побунетите студенти влегоа во Театарот Одеон и објавија проглас. Во него бараа „светот да се претвори во широка и слободна сцена во која секој човек ќе стане актер во колективните/драмски случувања”. Во такво време во Македонија, во границите на таа Југославија, е роден ТОЈ – драмскиот автор кој го добива и името Југослав.

На македонската театарска сцена Југослав е од периодот од 1992 до 1994 година, кога го основа и раководи со алтернативниот театар „Лилит” (формиран на 13 ноември 1992 година) во Младинскиот културен центар во Скопје. Во „Лилит”, во кој голем дел се актери од сегашното македонско глумиште, Југослав Петровски режира четири претстави по свои текстови (за две е автор и на либретото). Тоа се *Икаровиот лет* (1992), *Коитус со ѓаволот* (1992), *Анална литанија* (1993) и *Камен на лудоста* (1994). Едновременно ТОЈ е и студент по драматургија на Факултетот за драмски уметности во Скопје, но драмите веќе му се поставуваат и на професионалните театарски сцени. Тоа се *Грешните се утешија* и *Евангелие по Јуда* – текст/претстава која е најголемиот скандал во македонскиот театар во деведесеттите години на 20 век: Црквата застапа/побара забрана на една театарска претстава!

ТОЈ – драмскиот автор Југослав Петровски, кој во 1994 година дипломира драматургија на Факултетот за драмски уметности во Скопје, ја следи театарската естетика на големиот Антоан Арто, супериорно владее со драмскиот занает, вешто оперира со драмските знаци и симболи.. Автор и на овие напишани и изведени драми на професионалните театарски сцени во Македонија:

*Евангелие по Јуда* – 1993;  
*Грешните се утешија* – 1993;  
*Килиба* – 1994;  
*Змејовите заминуваат* – 1994;  
*Вазна од порцелан* – 1995;  
*Елешник* – 1997;  
*Соната во А-тол* – 1999.

Драмите на Петровски на свој начин предизвикуваат внимание и во театарот, и во културата, и во јавноста. Најголемиот скандал врзан за негов драмски текст е оној во 1993 година во Струмица, кога на сцената на Народниот театар „Антон Панов” се работи претставата *Евангелие по Јуда* во режија на Горан Тренчовски.

Праизведбата на *Евангелие по Јуда* е на 10 март 1993 година, а авторот и го одредува жанрот – постфарса. Сценографијата и костимите се на Благој Мицевски, а музиката е на Панде Шахов. Претставата има дваесет и двајца учесници: актери од ансамблот, актери гости и музичари. Додека се подготвува, на патот кон една од пробите на *Евангелие по Јуда* младата актерка Мину Угриновска го загуби животот во автомобилска несреќа (9 февруари 1993), и претставата е посветена токму нејзе. Ликовите од драмата во изведбата ги играат актерите - Јордан Симонов го игра Јуда, Васил Шишков е Исус, Тони Михајловски е Овчар и Петар, Игор Маџиров го игра Матеј, Тања Кочовска е Марија, Ален Нанов е Мухамед, Ѓорѓи Лазаров е Музикант 1 – сите овие се гости, а во изведбата се и актерите и вработени во Театарот: Валентина Митрева ја игра Овчарката, Кирил Здравевски е Стар овчар, Бранко Бенинов го игра Андреј, Ване Крстевски е Јован Крстител, Кире Ѓорѓиев е Легионар, Оливера Аризанова е Јудејка, Ванчо Мелев е Пилат, Крсте Јовановски го игра Кајафа, Тинче Ристеска е Свездочатец 1, Весна Таковска е Свездочатец 2, Благој Малевски е Свездочатец 3, Благој Грнчаров е Музикант 2, Бошко Димитров е Диригент и Душан Костов е Мува.

Скандалот *Евангелие по Јуда* се случува неколку дена пред премиерата, за време на премиерата, и уште извесно време по неа. По она правило – дека секое „чудо“ трае три дена, но остава свои траги.

Најнапред за текстот и за претставата, а потоа и за „скандалот“.

ТОЈ – авторот на текстот *Евангелие по Јуда*, запишува:

„... Оваа драма се обидува да закорени нова театарска чувствителност, притоа трагајќи по слобода на духот. Нова артикулација на изразот и вообличување на сценската магија. Така постфарсата *Евангелие по Јуда* своеволно влегува во хаосот како почеток и крај на сè, носејќи во себе изворен пагански дух кој го враќа човекот кон неговиот архетип, кон појдовната природност. Уривајќи ги цивилизациските табуа, оваа драма истовремено се раѓа и се самоубива како форма, израз и како чин, постигнувајќи ја својата суштинска цел...”

Драмата на Југослав Петровски е само дел од испитната програма на втора година на Факултетот за драмски уметности, отсек драматургија. Можеби и токму затоа, таа е немушта, во неа има многу младешка неодмереност и незрелост. Задирајќи во основите на христијанството, Петровски, веројатно, поаѓа од премисата дека живее во време кое бара брзи промени и „уривање” на вредности (комунизмот), сака да оди назад во историјата и на свој „начин” да гледа на христијанството. Му помага и правото на уметничка слобода, на личен кич, на сопствена идеологија. Се разбира, и правото секој да живее со своето толкување на нештата, сè со цел да постигне свој драматуршки ефект.

Ставот на авторот дека драмата „своеволно влегува во хаосот како иницијален почеток и крај на сè, носејќи во себе изворен пагански дух кој го враќа човекот кон неговиот архетип т.е. појдовната природност”, не држи. Во драмата тоа се кажува,

но начинот како е кажано не навлегува во уривање на митовите, на христијанството. Тоа се повеќе многу зборови за малку дејствие, кое не носи никаква опасност, освен уште една немушта претстава. Текстот, и како идеја и како драма, има недоследности, наивности, оперира со провокациите на темата, но, и една подоцнежна, евентуална, доработка од него би направила драма, или пост-фарса со поголеми вредности.

Одбегнувајќи ги провокациите кои и немаат покритие во темата на драмата, режисерот Горан Тренчовски прави претстава што се разликува од текстот. Нема богохулни провокации, а ансамблот, пред сè младите актери во него, искрено ѝ се предаваат на претставата. Играат Театар, верувајќи во Театарот. Ликовите излегуваат од идејата на авторот, си имаат свој развој и, што е најбитно, актерите, понесени и од атмосферата во која се случува премиерата, со своја енергија играат сè што е во претставата. Во неа секој е на своето место, но и сите стравуваат нешто да не се случи.

Кучињата лаат, караванот си врви...

Претставата е одиграна во крајно зовриена нетеатарска атмосфера, наложена надвор од Театарот. Предизвика многу дискусии, протести, гневови, ги разгоре страстите. По низата (не)одмерени изјави, барања, реагирања и што ли уште не, има и такви кои со молчење се дистанцираа од настанот. Тоа се интелектуалците, театарските луѓе и над сè Театарот. Театарот молчи за Театарот.

*Евангелие по Јуда* свештениците од Струмичката епархија ја прогласија за „антихристијанска, недостојна, навредлива и компромитирачка за Светото писмо, Исус Христос, Богородица“, покренаа постапка за нејзино симнување од репертоарот на Театарот, која подоцна ја поддржа и Македонската православна црква, Католичката црква и Евангелистичко-методистичката црква кои делуваат на подрачјето. Свештенството од Епархијата најави покренување кривична пријава и судска забрана за одржување на претставата. Рекоа:

„пред самата претстава, пред Театарот ќе ги собереме сите верници и достоинствено ќе покажеме дека сме христијани и дека не дозволуваме никакви сквернавења, навреди и понижувања на Светото писмо и на нашите богови. За таа цел дури сме единствени и со Католичката и Методистичко-евангелистичката црква, а очекуваме на нашата страна да застане и Исламската верска заедница која, исто така, е засегната...”

Ги предупредија авторите и реализаторите од претставата: „ќе бидете каменувани, ако треба ќе паднат и жртви...”

Нешто од тоа и се случи. Пред Домот на културата во Струмица, во кој работи Народниот театар „Антон Панов”, пред почетокот на премиерната изведба на *Евангелие по Јуда*, на 10 март 1993 година, се собра толпа од народ. Некои со запалени свеќи в рака, други со знамиња (пред големата биста на Гоце Делчев која е наспроти Театарот), некои со предмети и кашав зеленчук, а сите дојдени со

закана или во одбрана на нешто за кое само слушнале. Никој не видел ништо од тоа што се вика театарска претстава *Евангелие по Јуда*. Набојот на масата подоцна попушти, полицијата е тука да одржува „ред и мир”, почна изведбата: актерите со беа на сцената, во салонот имаше помалку театарска публика, повеќе „морални чувари” и „сеирции”.

ТОЈ – авторот Југослав Петровски, коментира:

„... Очигледно проблемот во овој текст не е во содржината и идејата што ја носи во себе, туку се наоѓа во главите на луѓето кои не расчистиле со сопствените фрустрации и болни фантазии. Ме зачудува агресивниот чин на луѓето кои првенствено, барем според она што го зборуваа, треба да се залагаат за меѓучовечки разбирања и љубов. Барам слобода за секој што сака да ја види претставата, а потоа секој поединечно нека донесе свој заклучок за наводните навреди и сквернавења. Ќе престанеме ли еднаш со лицемерието и со барањето на боговите околу себе. Доколку ги има, боговите се во нас...”

Слична е и реакцијата на режисерот Горан Тренчовски.

„... Крајно сум изненаден од реакцијата на Црквата и на наводните верници, што преку јавните гласила и лично сакаат да ми покажат колку се навредени и колку сум погрешил. Без разлика на компетенциите и вредностите, претставата мора да се погледа во целост, па да се донесе одреден суд. Во случајот, претставниците од црквите се користат со дезинформации бидејќи ниту го разбираат театарот, ниту некогаш гледале театар, ниту, пак, ја виделе претставата.”

На денот на премиерата на *Евангелие по Јуда* реагира и Ѓунер Исмаил, министер за култура на Македонија. Тој е кус:

„... Припаѓам на генерација на која едно од главните начела ѝ беше и ѝ остана: забрането е да се забранува”.

Утредената, по премиерата, во официјалното соопштение на Министерството за култура, пишува дека „во театар се оди доброволно”. Еве дел од тоа соопштение:

„... Не помина многу време откако Партијата им пресудуваше на претставите, а еве доживеавме Црквата да пројави амбиции да биде над чистотата на делата што се играат на нашите театарски сцени. Светиот синод се појавува во улога на театарски критичар! И уште повеќе: бара на една претстава да ѝ се пресуди пред да се чуе зборот на театарската критика и на публиката. Бара и наложува на претставата да ѝ се одземе елементарното театарско право: да биде одиграна! Бара и наложува на љубителите на театарот да им биде одземено правото да ја видат претставата и да создадат свое мислење за неа, па и за оној аспект што се однесува до христијанските догми кои Црквата ги проповеда, верниците во нив веруваат, а уметниците од нив се инспирираат за своите дела. Уметничката вистина, доколку е тоа, се разликува од животните, политичките, идеолошките и од религиозните вистини. Тоа е суштината на

уметноста, која може и мора да се провери така што уметничкото дело ќе биде проверено во контакт со публиката и оценето од оние кои се компетентни за вистината на уметноста, а не за вистината на Црквата, на Партијата или на јавниот морал. Театарот е институција во која се оди доброволно, а не со принуда. Публиката е онаа што одлучува дали ќе гледа и дали ќе догледа една претстава. И нема и не треба да има сила надвор од театарот која ќе одлучува во името на актерите или во име на гледачите.”

Работите натаму добиваат дневно политички и полемичен тек без покритие, одговара или заговара кој како ќе стигне, а е вон театарот и не ја видел претставата. Полека сè стивнува, претставата има кус век, но не затоа што некој ја забранил, туку затоа што „толку ѝ било пишано”, иако по сето она што и се случуваше, заслужуваше многу подолг век, токму поради искреноста на идејата на режисерот Тренчовски и искреноста на оние што влегоа во неа и заедно ги издржаа сите крајно нетеатарски случувања околу неа.

На драма од ТОЈ - Југослав Петровски уште еднаш ќе работи режисерот Горан Тренчовски – *Елешник* (во НТ во Прилеп), а театарската сложувалка на Петровски и ТИЕ – режисерите, натаму се сложува низ режиите на Димитар Станкоски, Виолета Цолева и еднаш на Благој Божиновски. Сите претстави се на сцената на Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот” во Велес.

Во сложувалката на ТОЈ – авторот Југослав Петровски и ТИЕ – режисерот Димитар Станкоски влегува со текстот *Грешните се утешија* во претставата *Утешение грешним*, која премиерата ја има на 12 јуни 1993 година, во Народниот театар во Велес. Сценографијата е на Крсте С. Цидров, а музиката на Игор Џамбазов. Во претставата ликовите ги играат: во *Тажна вест* – Илинка е Слободанка Чичевска, Коте е Јордан Витанов, Левко Волот е Младен Крстевски, Кондуктерот е Александар Ѓорѓиев, Господ е Љубе Терзиев, а во делот именуван како *Ораси работа* – Жаклина ја игра Весна Димитровска, а Кире е Кирил Гравчев. Текстот не е само на Југослав Петровски. Се работи за две едночинки - *Скапоцена нива* и *Грешните се утешија* што режисерот Димитар Станкоски ги подведува под заеднички наслов во претстава *Утешение грешним*. Автор на првата едночинка е Огнен Неделковски, а на втората *Грешните се утешија* е Југослав Петровски.

Во претставата *Утешение грешним* Димитар Станкоски како да има само една цел: лесна забава, чуен и виден хумор, излитени фрази. Сè земено од нашето секојдневие. Првиот дел се сцени со пеење и пукање, некаков микс помеѓу традиционалните кодови на Дивиот Запад и нашиот балкански менталитет. Низ нивата на Коте и Илинка на која тие садат тутун и живеат од него, треба да поминува железничка пруга. Заплетот настанува кога ќе се судрат интересите на едните и другите. Комичен заплет, со среќен крај?! Актерите се во некаква комична игларија која останува на основната идеја: без поголеми уметнички амбиции да се задржи вниманието на публиката.

Втората едночинка *Грешните се утешија* на Југослав Петровски е, исто така, површна драмска приказна за демократијата сега и тука. За режисерот Станкоски петте лика од едночинката: демократски комунист, демократски националист, демократски националист патриот, една млада жена и еден унпрофорец од црнечко потекло, се доволни текстот да се игра како комедија. Смешните ситуации се сместени во „кулисите” на македонскиот парламент. На десната страна од сцената се 61 фотографија на членовите на позицијата, на левата – 46-те ликови/фотографии на опозицијата, на челниот сценски сид се фотографиите на Јосип Броз во бела маршалска униформа, а лево и десно од него Невзат Халили и Љупчо Георгиевски. Приказната е: младата жена затруднува, тројцата демократи се преслушуваат кој е таткото на детето, а од болницата јавуваат дека се родило црнче!

Користејќи ја драмската приказна, која и не е тоа, Станкоски ја претвора сцената во простор на евтин хумор во која нема место за основните театарски достоинства. Хуморот на “прва топка” е излитен, а театарот како уметност изманипулиран и сведен на евтина забава на која публиката аплаудира затоа што и ништо друго не ѝ се нуди, освен евтин штос кој дури и не политизира ни со себе ни со театарот. Сепак, актерите Младен Крстевски, Весна Димитровска, Јордан Витанов, Кирил Гравчев и Љубе Терзиев го заслужуваат тој аплауз. Ако ништо друго, поради условите во кои го гушат својот театарски ентузијазам и нивното жртвување на сметка на оние што манипулираат со нив.

Театарската сложувалка меѓу Југослав Петровски и Димитар Станкоски продолжува да се сложува во 1997 година. Исто така во ансамблот на Театарот во Велес, Станкоски го поставува новиот текст на Петровски *Соната во А-тол*. Премиерата е на 22 април. Сценографијата е на Валентин Светозарев, костимите се на Мери Георгиевска-Јовановска, композитор на музиката е Венко Серафимов, а изборот на музика е на Зоран Пехчевски. Ликовите од текстот во претставата се поделени вака: Јоана Хаџи Панзова ја игра Лилјана Велјанова, која е гостинка во ансамблот, Коле Галичанецот е Благоја Спиркоски, исто како гостин, Светле е Слободанка Чичевска, Лудвиг го игра Младен Крстевски, Ангелот е Јордан Витанов, Александар Ѓорѓиев е Болничар/бизнисмен 1, Кирил Гравчевски е Болничар/бизнисмен 2, Љубе Терзиев е Дедо на Јоана.

Оваа драма е полна со знаци и симболи, а Петровски го потврдува како драматург кој речиси супериорно владее со драматуршкиот занает.

Најдоброто, најзначајното во сложувалката на Југослав Петровски со режисерот Димитар Станкоски е претставата *Елешник*. Драмата на Петровски веќе има една изведба - на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински” во Прилеп (1 мај 1997). Изведбата на *Елешник*” во режија на Станкоски е на сцената во Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот” во Велес, на 22 април 2000 година. Сценографијата е на Валентин Светозарев, костимите се на Благој Мицевски, а композитор на музиката е Венко Серафимов. Ликовите од драмата во претставата ги играат: Милка е Сашка Димитровска, Стефан (млад) е Зоран Љутков, Стефан



(стар) е Јордан Витанов, Трена е Камка Тоциновска, Јанко е Васил Зафирчев, Рударот е Благоја Спиркоски, Куси е Кирил Гравчев. Вокал во претставата е Зорица Панчиќ.

Текстот и претставата се сценска вистина за заблудите на честа. Драмата го третира и нам толку познатиот феномен на печалбарство. Дејствието е на две нивоа кои авторот ги третира низ Тука и Таму. Тука е Охрид, а Таму е Америка. Петровски текстот на таа паралелна драмска приказна го срочува со поетски дискурс, со елегиски тонови. Низ нив се отсликуваат најинтимните човекови чувства за љубовта и копнежот. Авторот нив ги поставува низ жестока драматика, како филозофија на чекањето, на трпнењето и на минувањето на животот како низ вителот на ветерот Елешник за кој народот вели дека носи несреќа. Во камерен амбиент, со публика која е на сцената со актерите, а дејствието се игра/следи во форма на правоаголник по чија подолга страна е гледачот, режијата на Станкоски низ темата за честа и измачувањето на душата ја следи лиричноста и трагиката на текстот што авторот Петровски ги поставува и ги следи низ целата драмска приказна. Поетиката ѝ е спротивставена на суровата реалност: ритуалот наспроти баналноста, или традиционалноста на забранетите теми - чесноста на жената, наспроти замката за пари на мажот.

Текстот на Петровски е провокација за режисерот Станкоски, за седумтемина актери – младите Сашка Димитровска, Камка Тоциновска, Зоран Љутков и Васил Зафирчев – на една страна и Јордан Витанов, Благоја Спиркоски и Кирил Гравчев – од друга страна, а водени од музиката на Венко Серафимов, да влезат длабоко во најелегичното, но и во најтрагичното.

За ветерот Елешник што дува над Охридското Езеро, народот вели дека претскажува несреќа. Во контекстот на драмата на Петровски тој ја претскажува печалбарската трагедија, злосторот кој по секоја цена ѝ се наметнува на младата жена – невеста која и по единствената брачна ноќ со својот маж кој потоа заминува на печалба, останува девица. Само така (тој) ќе биде сигурен дека ќе му биде верна, само така ќе се зачува нејзината чест и чесност во очите на другите и честа/образот на мажот. Сценското решение на Валентин Светозарев, сè да е брачна постела посипана со цвеќе под отворено небо – простор на кој се случува човековиот живот, но и како одраз на балканскиот менталитет некогаш и сега – место на кое се случуваат сите радости, трагедии и сплетки. Претставата во целина има огромен емотивен набој, со идеја: каде сме биле и што сме денес. Патот до рајот води низ љубовта. Може ли да има искра во мртвото око. Луѓето се зловни и секогаш лажат. Младата Милка вели:

..Сонував, ќе се врати. Ќе ми донесе свилена шамија, на шамијата министри, драго камење; фустани и ѓердани; многу пари на внуците внуци внуци да арчат и да има, да им претекнува. Ќе имаме машко дете в лулка од злато, детето ќе го дарува со грош голем како машка дланка. Куќа со три огништа, ќе имаме многу стока и многу среќа. Ќе ме љуби саноќ на месечина...

Животот/одгласот на судбината ѝ вели:

...Човекот кој доаѓа носи земја на твојот гроб. Стани жена, инаку во гроб ќе се свиеш како мома – старица...

Тука е битен и монолот на нејзиниот маж Стефан, заминат на печалба во Америка.

Стефан има свој резон:

... Заминав дента по свадбата. Првата брачна ноќ и двајцата горевме од желба, малку фалеше да изгори сè – и постелата и куќата и градот... Не сакам да водиме љубов, сакам да знам дали сум се оженил со чесна жена. Луѓето се зловни и секогаш лажат... Сакам да знам, да ја најдам невина...

Сè е елегија за времето и времево, низ префинетиот збор на Петровски за табуата, заблудите, еуфориите. Режијата на Станкоски добива димензии на драматична културолошка матрица која, уште еднаш, ја води музиката на Серафимов во која точно функционира и гласот – песната на Зорица Панчиќ.

Во тие две клучни компоненти на претставата, со свој пристап кон формата за да се најде клучот и тој да се претвори во вистина за тоа како се измачува човековата душа, се огледа во внатрешната суптилна игра на чувства и болка на актерска екипа. Без разлика дали станува збор за длабочината на чувствувањето на младата Сашка Димитровска како Милка, на која мажот Стефан ѝ се враќа по 40 години, а таа веќе се претворила во Јуда Охридска, или на себичниот и вљубен маж поделен на два лика кои подеднакво сонуваат или страдаат.

На сцената еднододруго се младиот Стефан, што го игра Зоран Љутков и стариот Стефан, што го игра Јордан Витанов. Тие се надополнуваат во поделеноста на човекот, или во неговата преобразба во времето. Како црна сенка која надвиснала над својата судбина и над судбината на жената која љуби со празни раце и со уште попразно тело. Фасцинира и точноста на младиот Васил Зафирчев кој без ниту еден збор создава лик кој е цврста емотивна врска меѓу сонот и суровата реалност, како и точно изградениот лик на Трена на младата Камка Тоциновски. Понесената и длабоко почувствувана игра во себе на оваа млада актерска екипа, води точен дијалог и со ликовите што ги играат Јордан Витанов како стариот Стефан, Благоја Спиркоски и Кирил Гравчев. Костимите за претставата, како точна подлога на целината, се на Благој Мицевски.

Ова е најточната изведба на драма на Југослав Петровски воопшто, па и од Димитар Станкоски. Точно читање на авторовото драмско суптилно писмо во кое светот е сцена на која човекот е актер во колективните драмски случувања.

Две драми на Југослав Петровски во неговата театарска сложувалка со режисерите на македонската сцена, се сложуваат низ режиите на Виолета Цолева. Пак на сцената на Велешкиот театар, и во истата 1994 година. Тоа се *Змејовите заминуваат* и *Килиба*.

Драмата на *Змејовите заминуваат*, во режија на Виолета Цолева, прайзведбата/премиерата ја има на 15 април 1994 година. Сценографијата е на Вангел Божиновски, костимите се на Невена Тасева-Петровиќ, композиторот на музиката е Кокан Димушевски, а кореографијата е на Гордана Деан Поп Христова. Ликот на Змејот го игра Драган Довлев, Маја е Снежана Коневска-Руси, Сурла е Зорица Панчиќ, Милка ја игра Кица Вељановска, Кловн е Слободанка Чичевска.

Драмата *Змејовите заминуваат* ТОЈ – Југослав Петровски ја пишува по мотиви од *Змејовата невеста* од Димитар Молеров (19 век). Драмата на Петровски започнува таму каде што е крајот на текстот на Молеров. Дејствието е познато и од народните приказни и преданија: љубовта меѓу девојка и змеј. Во драмата на Петровски битно е колку змејот е имагинација и колку во секој од нас не се крие и змеј, а поставува и интересни прашања: кога го напуштаме змејот и кога тој нè напушта нас. Текстот е отворен и го следи периодот кога девојката од својот сон и имагинарен свет, по детството поминато со кадифени мечиња, зачекорува во баналниот реален свет, во светот во кој основна линија е односот жена – маж.

Се сакале една мома и еден змеј, се сакале, сакале да се земат, деца да имаат ... но, девојката недостаса ..., е она што толку суптилно го поставува Петровски како рбет на својот текст. Драмското дејствие е изградено врз две предлошки: народните преданија за сонштата на Змејот и Девојката и врз мотивите на веќе посочената драмската визија од *Змејовата невеста* на Молеров.

За режисерката Виолета Цолева, за соработниците во претставата и за седумчлената актерска екипа, *Змејовите заминуваат* се предизвик за создавање на визуелна и кореодрамска изведба. Може да се толкува и како поетскиот театар од камерен тип. На сцената, заедно со публиката, Цолева ја поставува претставата низ три рамништа: Сонот, Сонот-јаве и Јавето. Сонот нема зборови и се случува низ кореографска игра меѓу девојката Маја во изведба на Снежана Коневска-Руси и Змејот што го игра Драган Довлев, во кореографија на Гордана Деан Поп Христова. Сонот-јаве за основа ги има преданијата за љубовта меѓу Девојката и Змејот кои ги кажуваат прво старицата Милка која ја игра Кица Вељановска, а потоа внуката Маја на Коневска-Руси. Јавето, суровоста, болката на празната душа без љубов, на изгубените надежи, илузии, на молкот, на промашеноста на животот, “се игра” меѓу животот на Маја, на нејзиниот маж Сурла на Јордан Витанов, на Јана на Весна Димитровска, на Црни на Младен Крстевски и во еден таков свет-циркус, неминовниот Кловн на Слободанка Чичевска.

Во атмосфера на најмоќното средство на оваа претстава - музиката на Кокан Димушевски и сценографската визија на Вангел Божиновски, Цолева и сите реализатори на проектот, градат сценски свет во кој се преплетуваат симболиката, визуелното, музиката, танцот, пантомимата и сценскиот реквизит. Сепак, во тој амбиент има и премногу од она што Цолева не умеа да го селектира а е испровоцирано од драмата. Практично, го натрупува дејствието со многу ненужни симболи кои, главно, самата драма ги има, а со своите сè натаму таа повторува и банализира. Во стаклениот кафез во кој се случува сонот на Маја за чиста и

бескрајна љубов што, како што вели песната и преданието за неа „недостаса до неа”, Маја и Змејот го играат својот сон за љубовта. Меѓутоа, спиралата на животот е поинаква: Подигајќи се – таа се спушта, паѓа, се губи во јаловоста на животот без љубов. И, се случува вистината: сонот е чудесно убав, животот бескрајно очаен. Инсистирајќи на бајката за сонот, која и режисерски, и актерски, и музички, и кореографски е со симболика и убавина, неминовно, во претставата, паѓаат сцените на голиот, суров и бесмислен живот на животот без љубов. Ако животот е убав кога се сонува, тогаш циркускиот клоун е најголемата вистина за него. Животот тече циклично: некаде горе на сцената седи старицата и постојано ја повторува приказната за љубовта меѓу момата и змејот, долу се случува (во стаклениот кафеџ - љубовта меѓу нив), но пак сè завршува според формулата дека сè се враќа: на крајот Маја е на местото на својата баба и таа одново ја повторува песната за Девојката и Змејот...

Маја на Снежана Коневска-Руси е еднакво актерски силна во сите три нивоа на претставата. Внесувајќи му на ликот многу митско, многу животно, многу радосно и многу тажно, Коневска-Руси, низ својата енергија и начин за преобразба, им го овозможува и на другите актери патот за навлегување во суштината на ликовите. Сигурен партнер нејзе ѝ е Драган Довлев како Змејот, кој само низ игра и без збор ја демистифицира приказната за грабнатите соништа, за злото што помалку или повеќе се крие во сите. Многу емоции и осаменост во кажувањето на пропаднатите соништа има и во играта на Кица Велјановска како старицата Милка. Од друга страна, животот сфатен како циркуска игра се и сцените во кои Слободанка Чичевска го игра ликот на клоунот.

Долева, како режисер кој умее поединечно да работи на ликовите и ова да биде во функција на актерот, заедно со Јордан Витанов како Сурла, Младен Крстевски како Црни и Весна Димитровска како Јана, ги оформува ликовите во *Змејовите заминуваат* и по мерка на актерите на кои тие им се доверени. Иако има проблем со поставувањето на сите ликови и нивната игра во контекстот на целината. Фасцинацијата од текстот кај сите што се во претставата е сосема видлива. Сепак, заедно, не досегаат до сето она што тој низ своите драматуршки слоеви го отвора и бара да биде прочит/провокација за театар со цикличното повторување на животот кој копнее по љубов, без разлика дали таа се бара во сонот или во јавето.

*Килиба*, втората драма на Југослав Петровски што на сцена ја постави режисерката Виолета Долева, пак за матичен простор го има Театарот во Велес. И како текст и како претстава, е во формата на етно театарот. Праизведбата е на 18 декември 1994 година. Сценографијата е на Вангел Божиновски, а кореографијата на Јагода Сланева. Ликовите од драмата во претставата ги играат: Гробникот Димо е Младен Крстевски, Невеста Бисера ја игра Снежана Коневска-Руси, Вампирџија е Јордан Витанов, Мома вампир ја игра Весна Димитровска, Бојана вампир ја игра Кица Велјановска, Момче е Предраг Павловски, Цона е Зорица Панчиќ, Вампир татко е Александар Ѓорѓиев, Чурав Грујо е Кирил Гравчев, Дете Килиба е Ненад Витанов, Вампир е Петар Лазаревски, а во орото на вампири се Љубе Терзиев, Снежана Коневска-Руси, Зорица Панчиќ и Петар Лазаревски

Петровски вели дека драмата ја работел по мотиви од усни кажувања: за Вампирот Памуш Петар, Свампирувањето на Божана, Двете сестри и воперот, Вампирот од Новаци, Вампирско оро, Пречувување на мртовец, од луѓе од Неготонско, Скопско, Мариовско, Струшко, Кавадаречко.

Во најнетеатарските услови за работа во Македонија – во Народниот театар „Ј.Х.К. Цинот”, на 18 декември, освен праизведбата на *Килиба*, се одбележа и 120-годишнината од прикажувањето на првата театарска претстава во Велес *Многустрадалната Геновева* со, како што ќе забележи историјата, првата македонска актерка Танка Коларова, инаку велешка учителка и прва жена која на сцената одиграла женски лик, со оглед на тоа што дотогаш женските ликови во претставите ги играле мажи.

Велешкиот ансамбл, или како што сакам да го именувам „последниот театарски романтичар”, и овојпат во студениот салон (некогашна коњушница или магацин, изграден во 1920 година), ја докажува речиси бескрајна верба во своето постоење и создавање.

Килиба е поим кој меѓу народот се употребува за означување на дете или човек, роден со белег, маана, фалинка. Токму едно такво дете – родено со пораснати заби, ја поврзува приказната, повеќе театарско сценарио, за постоењето на вампирската свест во народните преданија. Петровски во драмската приказна користи шест усни кажувања на шестмина стари луѓе. Кажувањата се однесуваат на Вампирот Памуш Петар, Свампирувањето на Божана, Двете сестри и воперот, Вампирот од Новаци, Вампирско оро и Пречувување на мртовецот.

Низ овие преданија за „вампискиот живот и свест” и низ стихот, што ги има во македонските народни песни, авторот гради еден поинаков свет – свет што комуницира со совремието. Тој создава драмски ликови на збунети и столчени луѓе, на исплашени луѓе, мажи, жени и деца, на проколнати и обземени невини и заразени, но сите свесни за судбината која ги прави населеници на еден вамписки свет, во кој реалност се заканите, проколнувањата, обвинувањата, поставувањето стапици, искористувањето... Се раскажува необичен приказ: погледи од македонските народни приказни, песни, преданија во современиот живот.

Петровски низ драмата го докажува трендот кон вампирската свест во современата култура на живеење. Црните дупки, времето меѓу залезот на сонцето и зората - првите петли, ја докажуваат реалноста, а “вампискиот” живот ја нагласува стварноста од непогодите: смрт, јанси, несреќи, глад на индивидуално и колективно ниво. Сè во контекстот на правилата на настаните во животот кои не можат ни да се разберат, а камоли да се совладаат и да се изменат. Смртни и посмртни танци, молчаливи или завивачки песни, хармонично прераснуваат во морничави доживувања.

Го поставува и прашањето: дали и ако ги истребиме вампирите ќе имаме здодевен, зачуден свет.

Тој свет режисерката Виолета Цолева сака да го издигне на рамниште кое од неа го бара текстот. Врз етно-текстот/драма создава етно-театар. Таа низ *Килиба* ја надоградува својата свртеност и определба да истражува во народните преданија од различен карактер. Тој процес Цолева го започна пред две децении со *Димна Јуда град градила*, го продолжи со *Гор јаболко* и со *Змејовите заминуваат*, и со последната *Килиба*. Покажува дека етнологијата и етнолошките елементи во живеењето и низ преданијата на нашиот народ, се составен дел на неговата свест. Виолета Цолева во *Килиба* трага по корените во тој паралелен свет на смртна и посмртна свест, на животот на „повампирените“ за кој никој не знае (а и не е важно за претставата) дали тој постои или не. За неа, низ претставата е доминантно чувствувањето и живеењето на паралелниот свет, со времето од зајдисонцето до изгрејсонцето кога мртвите ги играат своите танци, ги пеат своите песни, кога се отвораат црните дупки на свесното и несвесното, кога од нив излегуваат и се враќаат спокојни или вцашени луѓе... Кога не се знае кој е убиениот, а кој убиецот, кога смртта чека, кога се поставува прашањето за детето – човек килиба, за тоа дали е знак на несреќа која треба да се уништи од мајката што го родила, или е тоа, сепак, чедо – човек кој треба да живее.

Низ овие елементи Цолева, заедно со актерската екипа, го гради светот на *Килиба* на Петровски: светлото, музиката, маската на ликот на актерите, низ нивните движења, танци или кажувања. Во сценографската рамка на Вангел Божиновски која нурка во темнината на ноќта кога вампирите танцуваат или умрените „се пречувуваат“, Цолева ја гради сликата за тој свет, или за овој свет на убијци и убиени. Повеќе како визуелна приказна во која главно место има кореографијата на Јагода Сланева.

Во играта на танцот кој ги искажува чувствата, доминира играта на Снежана Коневска-Руси. Низ нејзиниот лик на невестата Бисера во кој, како и во другите, постојано се преплетува состојбата на свесното и бесвесното, се следи авторовата драмска приказна. Во тој свет на чувства, емоции и танц, се и другите актери во ликови од „Килиба“: Кица Велјанова како Бојана - вампир, Весна Димитровска како Мома - вампир, Јордан Витанов како Вампирџија, Младен Крстевски како Гробникот Димо, потоа Александар Ѓорѓиев како Вампир - татко, Предраг Павловски како Момчето, Зорица Панчиќ како Цона, Кирил Гравчев, Љубе Терзиев, Петар Лазаревски и младиот Ненад Витанов како детето - килиба.

*Вазна од порцелан* на Југослав Петровски, има поинаква театарска приказна во однос на сите други драми во неговата театарска сложувалка со режисерите. Најнапред Петровски драмата ја испрати на конкурс за драмски текст во Англија. Во конкуренција на драми од разни земји и на разни јазици, Петровски за *Вазна од порцелан* ја доби Шекспировата награда на Меѓународниот конкурс за драмски текст во Екситер, во 1995 година. Според пропозициите на конкурсот, драмата *Вазна од порцелан* праизведбата ја имаше во 1995 година на Фестивалот

„Платформа 4“ во Универзитетскиот центар Екситер, Англија. *Вазна од порцелан* на македонска театарска сцена првпат беше изведен во Драмски театар, на 30 јуни 1996 година, во режија на гостинот од Англија, Џорџ Роман.

Две години подоцна, во театарската сложувалка на ТОЈ – драмскиот автор Југослав Петровски, се сложува и Благој Божиновски кој *Вазна од порцелан* ја подготви како дипломска претстава во рамките на своите студии по режија на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Премиерата на оваа *Вазна од порцелан* е на 5 ноември 1998 година на сцената на Театарот во Велес кој веќе има изградено свој однос кон драмското творештво на Југослав Петровски, со тоа што на репертоарот досега постави пет негови драми. Драмата на Петровски и претставата на Божиновски се фантазмагоричен сон. Сценографијата е на Зоран Николовски, костимите се на Благој Мицевски, музиката е на Миодраг Неќак, а кореографијата на Кренаре Невзати-Кери. Ликовите од драмата во претставата ги играат: Петар го толкува гостинот Марјан Чакмакоски, Андреј е Зоран Љутков, ликот на Дезертерот и на брат Филип ги игра Младен Крстевски, ликовите на Мајката, Шехерезада и на Немата ги игра Зорица Панчиќ, Старецот го игра Ѓорѓи Бисерков, Првото и Второто дете се Радмила Стефанова и Петар Штеријов, а во претставата се и Спасе Петрушев и Дејан Трипунов.

Драмата на Југослав Петровски говори за човекот кој се бара себеси во услови на војна. Без разлика дали војната е нечие минато, нечија сегашност или нечија иднина, секаде војната е војна. Секаде секоја вазна од порцелан во невоени услови се користи за цвеќе, а во воени се затура, се крие, ја снемува во некој ковчег, служи за нечија пепел. Низ збор кој еднаш е силно поетски а веднаш потоа силно реален,

Петровски текстот го лоцира во завојуваната Босна, но и во сите „Босни“ во чии човечки души ништо не е тука и ништо не е на свое место. Едноставниот дијалог и вистината за војната во која жртвите се убијци и убијците се жртви, тој не ги води низ надворешниот слој на репликата. Судбините, времето, трагиката, па дури и комиката како апсурдна состојба на нарушеност на духот/душата, се во длабочината на мислата низ која авторот пребарува по зборот. Тој, зборот, е повеќеслоен, повеќезначен и бара големо внимание за да се допре до него. Кога ќе се дојде до неговата срж, до личностите и до времето, станува јасно дека е тоа мајсторски одбран збор чија единствена функција е во функција на драмата. Во драмата паралелно течат животот и смртта и смртта и животот. Како судбина на обични луѓе, на војници и на дезертери, на учители кои ги чекаат своите ученици кои ги убива кој стигне па и пред очите на мајките што ги родиле но потоа нема кој да ги закопа, девојки и млади жени кои ги силува кој ќе стигне, браќа кои со откочени пиштоли нишанат еден во друг... Сите во затворениот вагон на животот кој превезува и живи луѓе и мртвци, во кој се возат и убиецот кој е жртва и жртвата која е убиец. Средие таквата смртна приказна е приказната за вазната од порцелан која нормално служи за цвеќе, а во разулавени времиња е некаде затурена и, евентуално, може да послужи како урна за нечија пепел.

Дипломецот по режија Благој Божиновски, со актерите на Велешкиот театар и со неколкумина гости, ја претвора сцената во место на изблик на сопствената визија за животот во војна, и најмногу како сопствен фантазмагоричен сон. Буквално ја користи актерската послушност и почит кон драмите на Петровски. Петтемина актери во осумте лика се ставени во функција на неговата сопствена визија за црнитата на животот, сеедно дали е тој во воени или во други – невоени услови. Божиновски го покажува само наученото, и тоа низ црната страна на животот: без разлика дали е таа во ковчегот, во огнот, во порцеланската вазна во која некогаш стоеле прекрасните гранчиња на расцутената јасика. Во таа темна/мрачна атмосфера на претставата што наместа тече и мошне бавно, актерите со во „режисерскиот филм“. Во мракот, во безизлезот, во сновиденијата, во соништата што прегоруваат, во искушенијата на она кој е кој, кој е каде, кој кому испукува куршум, кој може сè да каже низ молк, или колку е корисна мудроста на старецот кој поминал низ разни ветрометини на животот.

Токму актерите се тие што ја одржуваат претставата во комуникацијата со публиката. Со начин на кој ликовите и покрај сета тежина, оживуваат на сцената. Без разлика дали е тоа однатре изградената Шехерезада и Немата на Зорица Панчиќ, растргнатите ликови на браќата Петар кој го игра Марјан Чакмакоски и на Андреј што го игра Зоран Љутков, ликот на Младен Крстевски, на Ѓорѓи Бисерков, или на децата Патар Штеријов и Спасе Петрушев. Ликови добро функционираат во костимите на Благој Мицевски, во музиката на Марјан Неќак, во кореографијата на Кренаре Невзати-Кери и во светлото на Димче Спасовски. Тескобноста на режијата на Божиновски има ист таков одраз и во пренатрупаната сценографија на Зоран Николовски.

Тоа е ТОЈ – драмскиот автор Југослав Петровски и ТИЕ – режисерите кои допрва треба ќе ги читаат и препрочитуваат неговите драми. Најдлабоко во тој пустош на човековата душа, без разлика дали е тој од минатото во сегашноста или сегашноста е и секогаш наша иднина, на релацијата ТОЈ – Југослав Петровски и ТИЕ – режисерите, е Димитар Станкоски. Само Станкоски, досега, го има на сцена прочитано стилот кој го одразува авторовиот начин на владеење со драмскиот занает. Неговите драми имаат многу знаци и симболи кои развиваат/овозможуваат разни сценски читања токму од фактот дека Петровски има своја театарска естетика низ која речиси бескрајно може да се пребарува. Во овие драми паралелно се случуваат животот и смртта и смртта и животот. Низ внатрешниот слој на репликата се пребаруваат судбините, времето, трагиката, па дури и комиката како апсурдна состојба на нарушеност на духот/душата. Повеќезначниот и повеќеслоен збор бара големо внимание. Низ него авторот паралелно ги движи животот и смртта, и обратно. Главно, сите режисери кои ги поставиле драмите на Петровски, не допреле подлабоко до тој збор.

*Љупчо Ѓоргиевски, режисер*



## Иманентна приказната од драмското наследство

На релацијата ТОЈ и ТИЕ и во сложувањето на театарските тандеми меѓу македонскиот драмски автор и прочитот на неговите драми од македонските режисери на македонската театарска сцена, создадена е и една друга сложувалка. Обратна од ТОЈ и ТИЕ и како ТИЕ и ТОЈ.

ТИЕ се авторите од македонското драмско наследство, а ТОЈ е режисерот Љупчо Ѓоргиевски (роден на 21 октомври 1956 година, во Битола). ТИЕ се: Војдан Поп Георгиев Чернодрински (1875-1951), Васил Иљоски (1902-1995), Ристо Крле (1900-1975) и нивните драми *Македонска крвава свадба* (напишана 1900 година), *Бегалка* (напишана 1928 година) и *Парите се отепувачка* (напишана 1938 година) што, како нов сценски ракопис, ТОЈ – режисерот Ѓоргиевски ги создава од 1995 до 2002 година.

Тие режии се нов однос, начин на толкување и на изведба на македонското драмско наследство. Таа актуализација на драмското наследство, именувано како битова драма и постојано играна на сцената како таква, низ режиите на Ѓоргиевски е докажување на нивните вредности во различни општествени околности и времиња. Нивното реструктурирање и доведување во времево денес, како општочовечки состојби, овозможува најширока можност за комуникација со современиот гледач. ТОЈ – режисерот Љупчо Ѓоргиевски поставувајќи ги овие три драми го покажува нивното зрачење во меморијата на овој народ, нивното место во македонската национална драма, но и процес на нивно ново читање во контекстот на театарот денес. Новиот режисерски прочит на старите драми и сценскиот јазик со кои ТОЈ нив ги гради, ја потврдуваат универзалноста на темите на ТИЕ. Но, уште повеќе и можноста низ симболите и знаците што се вградени во претставите, а може „да се собираат по пат“ – ги има толку многу –, остваруваат комуникација во која повеќе и не и битен зборот. Битен е симболот и знакот со кои стануваат препознатливи, јасни за секој гледач денес и било каде. Во претставите на Ѓоргиевски, доминантен е копезот по најпосакуваното и толку често недостижното – љубовта, недоразбирањата на оваа тема, неостварената љубов во која законите на секое време се пресудни, ропството како процес и мисла во човековиот ум, темата за семејството, темата за парите кои отепуваат, темата за заборавот и за непрепознавањето.

Тоа ново читање на драмите од македонското драмско наследство Ѓоргиевски го започна со *Бегалка* која Васил Иљоски ја има напишано во 1928 година. Иљоски, еден од основоположниците на македонската драма, своите први драмски текстови ги пишува меѓу двете светски војни.

*Бегалка* во театрите (на професионалните сцени во Македонија се поставени 22 изведби) со децении се игра како битова драма во која авторот го отсликува времето и патријархално затворената средина во македонското семејство.

Сталежните разлики се испречуваат меѓу љубовта на чорбациската ќерка Ленче и сиромашниот Бошко. Безмилосниот лихвар Аци Трајко е безмилосен и кон својата ќерка: за неа тој има друг избраник – недоветен богаташки син, со физички и психички мани... Излезот од закоравените норми на патријархалниот свет е во бегството на Ленче кај Бошко, од богаташка во сиромашка куќа... И, на крајот, помирување на двете семејства. Тоа е едноставна приказна зад која толку вешто, но и едноставно, Иљоски го отсликува времето.

Во контекстот на претставата на Ѓоргиевски, битно е и писмото на времето кога веќе опаднатиот од болест и од товарот на годините – авторот Васил Иљоски, го има испратено до Театарот во Битола и до творците на *Бегалка*. Тоа е од почетокот на април 1995 година, време кога се приведува кон крај постановката на оваа *Бегалка*. Иљоски починува истата година, на 1 ноември, во 93-тата година на животот.

Иљоски, во писмото, меѓу другото, пишува:

„... За *Бегалка* многу е напишано и од врвни пера. Но не ќе заборавам, еден мој студент напиша дека чинот на бегањето е весник на ослободувањето на македонската младост. Тој студент, патем да речам, беше битолчанец. Тоа што сакам да го постигнам беше токму така и да биде. Младите Македонки постојано беа под притисок на ставот дека слободен избор нема – родителите тоа ќе го решат и беа осудени и на несреќни бракови. Парадоксот е доста сложен. Од една страна, тука е стариот патријархален закон – таткото да решава за сè, а од друга страна, девојките бегаат и настанува ослободувачкиот чин. Ленче не е каприциозна девојка, напротив. Но, таа е доволно способна и самата да направи правилен избор. За многу од таквите девојки бегањето е и тежок, мачен чин...

На 21 април 1995 година на сцената на Народниот театар во Битола е премиерата на *Бегалка* на режисерот Љупчо Ѓоргиевски, по стариот текст на Васил Иљоски. Тоа е претстава во времево, претстава за љубовта – онаа забранетата. Режисерот и претставата имаат сопствен став чии доблести се митот за слободата на љубовта и на младоста. Тоа е претстава во која сè функционира по системот да се стигне до високите морални и театарски вредности. Во оваа *Бегалка* сè се случува низ спојот на режисерската идеја во која љубовната драма е повод за уривање на вредносните системи на живеењето од една страна, и обмисленоста на секој нејзин сегмент, од друга страна.

Најнапред фасцинира сценографското решение на Валентин Светозарев и на Владо Ѓоревски. На сцената се само трите огромни резбарени површини – како олтар – како три зида меѓу кои се случува дејствието. Силината на ваквата сценографска рамка, со уште неколку подвижни детали (делови од ситен мебел) ја донадградува светлото што го води Илија Димовски. Костимите на Благој Мицевски се, исто така, спој меѓу оние од некогаш и овие од сега. На сцената актерите се облечени, во зависност од режисерската идеја, во костими од некогашната наша граѓанска средина, до костими или чевли од денес. На ова се надоврзува музиката на Миодраг Неќак, која во зависност од содржината и насоката на сцените или

дејствието, е обработка на народните песни од „Черешна се од корен корнеше”, до звуците на „Верувај во љубовта” на Оливер Драгоевиќ.

Режијата на Љупчо Ѓоргиевски на *Бегалка* е чиста и ги бара најчувствителните точки во чистиот и во валканиот човеков морал, истражува низ нарушените вредности на чистата и „пресметаната” љубов, на колебливоста на духот, на уривањето на вредноста на љубовта, со широки конотации во времево денес. Таквата рамка Ѓоргиевски ја истражува низ секој лик на драмата. Низ актерска игра во која е сè е пресметано, во која деталот е во функција на самиот себе и севкупноста на поставената задача: толкувањето за *Бегалка* како битова драма или како историска реконструкција на едно време – го нема. Создадена е *Бегалка* – драма со симболи за слободата и љубовта сега. И во времево во кое, како што ќе забележи режисерот, љубовта „се продава” дури и на пазар.

Најсилно доживеан лик во целата претстава е оној на Ленче што го игра Дона Димовска. Копнежот по љубовта и по нејзината чистота, актерката го остварува низ широк спектар на чувства, на реалност, на радост и болка. Нејзиниот Бошко на Петар Горко е момче од нашата улица, исто така, силно доживеан лик во кој актерот е прецизен и дециден во секој миг од дејствието. Врвна игра на сцената остваруваат и Илко Стефановски како Ади Трајко и Соња Михајлова како Мирса. Низ ситни детали тие од своите ликови создаваат големи карактери на луѓето што ги играат, без разлика дали се тоа карактери од некогаш/сега, деструктивни или чувствителни.

Знаците и односите во средината соочена со настаните се остваруваат низ силната актерска доживеаност. Чувствувањето на драмските настани и на сопствените ликови во нив, ги чувствуваат и остваруваат и сите други актери: Јоана Поповска како Велика, Менка Бојациева како Евра, Јосиф Јосифовски како Петко, Петар Стојковски како Трендо, Елена Моше како Донка, Сашо Огненовски како Досе, Слободан Степановски како Стојко, Сребре Ѓаковски како Митре и Михајло Петровски како Манас. Во претставата учествуваат и група момчиња и девојки. Сите заедно ја реализираат сега љубовната драма во која има сложени конфликтни ситуации, и во која заробеници се и оние кои се борат за својата љубов и оние кои не се сложуваат со неа.

Следната претстава на ТОЈ – Љупчо Ѓоргиевски работена врз драма од драмското наследство е *Македонска крвава свадба* на Војдан Чернодрински. Премиерата е на 14 ноември 1999 година, се разбира, на сцената на Театарот во Битола.

ТОЈ – режисерот Ѓоргиевски, како прилог кон претставата, ѝ пишува писмо на Божија Мандациева, според која Чернодрински својата *Македонска крвава свадба* ја напишал во 1900 година.

Ова е тоа писмо:

До  
Божија Мандациева

*с. Варландово  
Кукушко*

*Драга Божија,*

*Со Божја волја денес ќе се обидам повторно да ја ставам твојата чест пред судот на јавноста. Време е од твоето лице да се измие црвенилото на срамот предизвикан од насилното одземање на моминската невиност од Турчинот, од една страна, и од погледите на твојот народ, од друга страна. Време е да се симне фереџето „Цвета“ со кое го криеш срамот на твоето лице и веќе сто години танцуваши во нашиот духовен харем за да можеме да се насладуваме на самите себе.*

*Како што Цвета е опиена од Селим Оца да зборува „како макина“, така твојот дух е опиен со зборовите на Цвета кои „како макина“ ги повторуваши веќе сто години.*

*Сè додека не крикнеш со својот глас, ќе бидеш затворена во нашиот духовен харем каде с уште „Турците“ тргуваат со твојата чест. Затоа денес, Божија Мандаџиева го повикувам твојот дух да го симне фереџето од своето лице за да може да нè огрее Божја светлина на вистината.*

*Твој  
Љупчо Ѓоргиевски*

Претставата е крик по светлината, по вистината.

Има многу знаци кои, исто така, треба да се собираат по пат. Таа е крупен зафат и голем театарски настан, не само за битолскиот, туку и за македонскиот театар. Таа е театарски протест/прилог во одбраната на честа.

Во *Македонска крвава свадба* режисерот Ѓоргиевски го бара клучот за честа и за борбеноста со која таа може да се одбрани. Во неа се актерите: Габриела Петрушевска ја игра Цвета, Иван Јерчиќ е Спасе, Јоана Поповска е старата Цвета, Илко Стефановски е Трајан, Митко С. Апостоловски е Валијата, Слободан Степановски е секретар на валијата, Радојка Димеска е Митра, Сузана Живорадиќ ја игра Крста, Борис Чоревски е Селим-оца, Ратка Радмановиќ е баба Кузманица, Огнен Дранговски е дедо Кузман, Михајло Петровски е Богдан, Соња Ошавкова е Кумата, Елена Моше е Петкана, змијата, Петар Мирчевски е Пијан Турчин, Сребре Ѓаковски е Заптијата, Петар Стојковски е Архијерејски намесник, а во претставата се и Менка Бојациева, Васко Мавровски, Миле Ѓоргиевски, Александар Димитровски, и сите музичари од Групата „Фолтин“ кои свират, пеат и ги играат жетварите, дервишите, селаните, сватовите.

Претставата е сегмент од чествувањето на сто години од првата изведба на *Македонска крвава свадба*, на 20 октомври 1900 година во салата на „Славјанска беседа“ во Софија.

Во оваа *Македонска крвава свадба* сите се влезени со огромна енергија што се претвора во силно и длабоко во времево театарско доживување. Режија на Љупчо Ѓоргиевски само го докажува правилото дека доколку е најден клучот и битовата драма (тој спорен и тешко сценско читлив род во современиот театар) може да се одигра и доживее како ововременски и раскошен театарски чин. Таа е во времево во кое меморијата е употребена како фон на кој цврсто стои идејата за траењето на македонската национална драма. Или, врз историските факти да се најде клучот за двете (од повеќето) стожерни теми од националниот идентитет: честа и борбеноста. Поставени на крстот на времето врз кој и буквално на раскошно поставената сцена на Светозарев на кого асистент му е Горан Спасовски, и точно воденото светло на Димовски, како на пругорната и прудолната лизгава патека на веков и во оној пред и оној пред пред него, ја биел битката нашиот човек за одбрана на основното човеково право: достоинствен живот и право на самоизбор, на љубов.

Претставата е и љубовна драма. Во неа старата Цвета на оваа денешна Цвета ѝ ја раскажува својата љубовна голгота. Онаа Цвета Турците ја грабаат, ама таа „Турчинка не бидува“.

Режијата на Љупчо Ѓоргиевски трага и ги наоѓа најсуптилните точки во тој за него суверено завладеан театарски простор. Музиката што „Фолтин“, врз етно мотиви, ја изведува во силен фон во живо и засилена со техно-звуци, е во одбраната на честа на жената и во борбениот дух на мажот. Во тој контекст е и кореографијата на Кренаре Невзати-Кери која на актерите/ликовите и на претставата ѝ го одредува просторот на страдалничкиот настан во сегашниот – историски контекст. За неподносливата тежина на постоењето во условите на историскиот настан за грабнувањето на младата Цвета (како и многу други имиња и неимена Цвети), за непопустливоста на борбениот дух на Спасе, за нечовечниот Осман-бег кој обесчестува без око да му трепне, за родителската или братска тага и уште многу за ... режисерот Ѓоргиевски го има новиот театарски клуч цврсто в рака. За него сè е потсетување, со цел да не се затури меморијата за вистината/вистинава.

Тој клуч за вратата меѓу историјата и сегашноста, режијата го отклучува низ сцените постапно и доследно. Низ многу знаци и симболи се создава приказ за сегашноста во минатото. Како, на пример, сегашни девојка и момче (на крајот) еден на друг си го раскажуваат вистински случениот настан. Со неопходното сознание/прашање: дали и колку може тоа да е вистина од сегашна перспектива. Или, како девојките од некогашниот турски харем сега се на некоја сончена плажа на која под обичниот црн чадор си ги мачкаат телата со најново масло против изгореници или рани од кој било вид. Или, како на железна количка за мртвци бездушникот ја обесчестува скршената но и полна со јарост млада мома. Сè како на крст на кој луѓето се лизгаат на сметка на својата праведност, неправедност, алчност по пари или болка во однапред изгубената битка со помоќниот страшливец.

Таа меморија на минатото во сегашноста, костимографските решенија на Благој Мицевски ја нагласуваат низ разнообразноста на идејата која завршува во

недојбено целосно осмислен театар. Или, како што ќе запише режисерот Ѓоргиевски, како во повикување на духот на Божија Мандаџиева која денес треба да го симне ферецето од своето лице за да може да нè огрее Божја светлина на вистината.

Режијата на Ѓоргиевски, која е во функција на потрага по вистината, од секој имен или безимен лик на сцената бара игра со метрички точен емотивен набој. Секој го чувствува товарот на (не)времето. Ако на една страна е обесчестената Цвета низ суптилната игра на Габриела Петрушевска и истата, можеби пак Цвета, од крајот на приказната која нема одговор на прашањето „зар и тоа е можно“, речиси паралелно на сцената е и остарената и обесчестена Цвета што ја игра Јоана Поповска. Вербата во неправдата и оттука нескршливата борбеност на Спасе е нов клуч во рацете на младиот Иван Јерчиќ како прототип на современ млад човек кој љуби, кога актерот го игра низ режисерскиот концепт за суштината и намената на детаљот. Негова спротивност е Осман-бег на Петар Горко кој непопустливоста на разгалениот владетел ја игра со видлива точност. И сите други актери од своите ликови создаваат точни карактери – по мерка на режисерскиот клуч за претставата. Играат со веќе оценетата енергија на проектот за ововременски и раскошен театарски настан, осмислен низ секој знак и манифестиран низ точен симбол.

ТОЈ – режисерот Љупчо Ѓоргиевски и во 2002 година пребарува по македонскиот (и светски) проблем: алчноста по пари, желбата и смртоносната идеја како синдром за богатење преку ноќ. Во центарот му е проблемот на семејството, отуѓеноста, непознавањето кое доведува до убиство на сопственото чедо. Предмет на неговиот интерес е драмата *Парите се отепувачка* од Ристо Крле, напишана во 1938 година.

Премиерата на *Парите се отепувачка* на сцената во Битола е на 15 март 2002 година. Тоа е нова претстава, нов начин на играње на вечните теми во вечноста на феноменот на парите што отепуваат. Претставата на Ѓоргиевски е во сижето на драмата: по 20 години печалбарски живот, синот се враќа дома, родителите не го препознаваат и од алчност кон полниот куфер со златници – таткото сам го убива.

Во однос на другите две претстави според „битови драми“, Ѓоргиевски во *Парите се отепувачка* е ригорозен во однос на кретењето на текстот. Како реплика или збор, го остава само она што е најбитно, најсублимирано кажано за вечната тема – парите се отепувачка, ги задржува елементите кои се однесуваат на нас тука, сега, во минатото и, веројатно, во иднината.

Тука е битна, најбитна за идејата за претставата, приказната што е дел од детството на Ѓоргиевски, а му ја раскажала неговата баба, во која вели:

„... Кога бев мал, баба ми ми раскажуваше како на некоја жена ѝ дошло на сон дека во визбата од нивната куќа имало закопано големо богатство – сè златници; и дека ако сака да дојде до нив, жената треба на полноќ сама да слезе во визбата и да копа на фиљан – фиљан место, ама претходно треба да си го сече палецот на десната рака и да го стави на местото каде што ќе

копа. Жената од тогаш сон немала. Думала, думала и на крајот издумала – направила палец од дрво, ист како нејзиниот и на полноќ слегла во визбата. Го ставила на местото каде што ѝ било посочено во сонот и почнала да копа. Копала, копала и навистина пред неа се покажале многу златници. Таа била вчудовидена. Посегнала да ги земе златниците, но во тој момент златниците се истуриле прудолу, претворајќи се во кумур – во земја.”

Кажувањево е битно, затоа што во тие длабочини на иконското и денес најбитното – парите, Ѓоргиевски ја прави *Парите се отепувачка*. Поаѓајќи од фактот дека Крле драмското дејствие го поставува најблиску до античката трагедија, режисерот претставата ја гради како трагедија која се случувала, се случува и ќе се случува. Ја води на две нивоа. Првото е лоцирано во битот на народот изразен низ ритуалот на немаштијата, на заминувањето, на болката и на надежта. Второто е доведување на дејствието до денес, убиствата како последица на порочноста, на опиеноста и на опседнатоста од моќта на парите.

Ѓоргиевски ги избира ритуалот, стилизираната игра, изворната музика, народниот обичај, костимот, сцената и светлото решени низ идејата за театар кој ќе се изрази низ симболи од некогаш и сега, и од кои ќе произлезе дејствието. Целата е во знаци кои „се собираат по пат” и се сложуваат во потресна, силно изразена ритуална игра со универзално значење. Зборот е помалку важен од она што е симбол, од она што е музика, ритуал, знак. Претставата говори низ универзален јазик, и е своевиден танц на мртвите. Го носи знакот на смртта, а сепак, сè е македонско, изворно, иконско, наше од тука или од сега.  
Знакот на смртта!

Во неа смртта е судбина!

На сцената, на која е и публиката, актерите и музичарите ја играат судбината на смртта во сценографијата на Валентин Светозарев, на подраместени штици под кои пробиваат мали зраци на светлина: можеби нешто може и да е поинаку!? Ја играат нашата приказна и приказната на светот кој се врти околу парите. И којзнае дали печалбарот заминал во Америка по пари, или неговите родители тука се збогатиле, се разувале од моќта на парите што тој им ги испратил или не а се гледа по облеката и по новиот начин на живот, сеедно дали се од Таму или од Тука, добиени со некоја матна зделка...

Печалбарот, младиот Ангеле е нуркач во животот кој му носи смрт. Патува наназад во костим на нуркач и пластични пераи на нозете. На враќање, во куферот се само парите, а околу вратот, под кошулата е торбулето со златници, зашто кој ќе му поверува ако доларите му се запишани на некое парче хартија, банковна меница. Важно е тие да се тука, да се видат и допрат. Ангеле со донесената метална пара ја остри и секирата со која час потоа татко му, кој не го препознава заслепен од сјајот на златниците, сам го убива за да го ограби.

На сцената заедно со четворицата актери Ѓорѓи Јолевски (таткото), Габриела Петрушевска (мајката), Иван Јерчиќ (синот) и Јулијана Мирчевска (ќерката), е и „петтиот лик” – четворицата музичари: вокалот Вера Милошевска и инструменталистите Оливер Јосифовски, Александар Секуловски и Благој Петровски. Музиката е цез-варијанти на изворното творештво. Сите осуммина заедно го играат судбинскиот танц на смртта со звуците на музиката, како заедничкиот танц на актер-музичар, како двојки кои се преплетуваат во перфекционистичкиот пристап во кој ништо не е случајно. И во костимите кои во двата дела од претставата се радикализирани во ритуалот и во времево, кои се на Благој Мицевски.

Во претставата сè се вкрстува низ поимот за семејството. Во нејзиниот условно трет дел, има таканаречен романтизам кој подоцна се претвора во неоромантична состојба. Сè како крвава бајка, сага за секое семејство во Македонија (или каде било) што има гурбетција. Проблемите и конфликтите се исти. На сцената се игра судбината како смрт, при што актерите неа ја играат, а музичарите ја свират. Суровата состојба за непризнавањето, за парите кои отепуваат. Целата претстава е крајно стилизирана и доведена до визуелна перфекција, користена е повеќе значајна сценска естетика, што особено се гледа во речиси совршениот интеррелациски баланс на актерската игра

Има уште една претстава – *Печалбари* во Народниот театар во Битола која е од драмското наследство и ја отсликува репертоарската определба за осовременување на теми/текстови од македонското наследство. Иако ја постави режисерот Бранко Брезовец од Хрватска, кој направил повеќе претстави на оваа сцена и на сцените на театрите во Македонија, овие *Печалбари* го имаат своето место во сложувалката за претстави кои го актуелизираат македонското драмско наследство. По своето значење во македонската театарска мапа, таа е доказ за траењето на драмскиот автор и за можноста „битова драма” да се постави и како музичка драма со сите кодови, знаци и симболи на театарот денес. .

Премиерата на *Печалбари*, драма на Антон Панов за печалбарскиот живот и трагиката што тој ја создава, во режија на Бранко Брезовец, е на 4 февруари 2000 година. Таа е музичка сторија за светскиот поим на печалбарство и последиците од него. Ако нејзина појдовна идеја е да се направи драма со музика и пеење од македонскиот живот, што е и нејзин поднаслов, тогаш сигурно во насловот, покрај Антон Панов, треба да стои и Миодраг Неќак, авторот на музиката. Затоа што, колку е задржана драмската приказна на Панов, толку во изведбата таа е музичка драма во која актерскиот дел целосно влегол во идејата секој од нив својот лик да го говори и да го пее врз музиката на Неќак, која е обработка на етно-звуците на диско и техно-музика. На тие звуци актерите ја спроведуваат креираната етно и сегашна танцова игра на кореографката Јагода Сланева, а сложената сценографија во која е и публиката (сите на сцената) е на Владимир Ризев.

Сиромаштијата, земањето на заем пари за младиот човек да се ожени, неговото заминување на печалба во туѓина за да го врати долгот или да заработи за гол



живот за семејството, оставената жена дома која се претвора во робинка на животот кој единствено се сведува на печалење пари некаде другаде, никогаш невидените деца на печалбарот кој умира во туѓина..., се тема на *Печалбари* на Панов. Тоа се истите состојби во овие простори, без разлика дали така било во минатиот или во предминатиот век, или е составка на сегашноста. Секогаш параходот, возот или авионот некаде, и најчесто во неврат, ги носел/носи мажите на печалба. Во концептот на Бранко Брезовец сè е во драмата, во трагедијата, или на сцената како мелодрама на која музиката ѝ дава нова содржина.

Режисерскиот концептот е во архаичната структура на трагедијата, чии дидаскалии се во приказот на животот кој циклично се повторува секаде и секогаш кога иднината за поинаков/подобар живот е можна само низ проклетството на печалбата и печалбарската трагика, без разлика дали станува збор за животот на оној кој заминал да спечали или животот на оние што останале да го чекаат дома. Брезовец актерите ги става во простор во кој сè тежи од симболите на немаштијата и од растуруениот печалбарски дом, болката ја презентира низ песната, автентичноста ја бара во современиот костим и во костимите од нашите народни носии, трагедијата ја води на линијата на мелодрама која јасно се отсликува во играта на актерите, но и кај гледачите.

Тоа е претстава - концепт кој се прифаќа со широко отворени очи низ сите режисерски, музички, сценски и актерски специфики. Се разбира, и како ново читање на нашата битова драма со точна намена. Ако некои сцени течат забавено - што, исто така, е идеја на режијата, во претставата која на крајот има и коментар на совремието како крај на крајот, има и сцени кои сигурно претставуваат нов врв на сцената – онаа во фурната по стигнувањето на Костадин во Белград каде што работи и умира. Или, онаа пред крајот, кога детето го „препознава својот татко во друг човек”, па уривањето на покривот на домот врз кој се отвора сонуваниот роден крај.

Дваесеттемина актери, заедно со двете деца, се во концептот на Брезовец. Сите се во идејата да ги доживеат ликовите на мелодрамски начин, но и да бидат на висина на мјузиклот или, ако сакате, на оперетата. Секој е во својот лик поединечно, но и во сцените кога музиката нумера е заедничка.

Иако секој од нив нема иста задача или ист сценски простор, актерската екипа го постигнува глобалниот актерски високо остварен принцип на игра. Во него се колку Сузана Живорадиќ како младата жена-робинка Симка и нејзиниот маж печалбар Костадин, кого го игра Владимир Талески, толку и нивните родители Божана што ја игра Јоана Поповска, Јордан кој го игра Борис Чоревски и Рајна на Соња Михајлова. Во претставата се и Петар Горко како Зафир, Илко Стефановски е стрико Кољо, Митко С. Апостоловски е Арангел, Петар Мирчевски е Караман Атанас, Душко Јовановиќ е Ѓорше, Слободан Степановски го игра Божин, Сребре Ѓаковски е Фидан, Сашо Огненовски е Стојан, Валентина Грамосли, Кристина Христова, Софија Кочовска, Соња Ошавкова се пиперки, а во претставата се и децата Денис Алитовски и Томислав Карајановски. Ако на идејата на режијата на

Брезовец се подведе целата претстава, актерите се оние што неа ја спровеле. Без разлика на нејзината намена - таа е во рацете на актерите кои на своите ликови на жртви или провокатори на печалбарството како состојба или како насушна потреба – закон –, им го даваат белегот на времето.

Тоа се тие три претстави на сцената во Битола низ кои нова сценска провокација е драмското наследство во контекстот на современиот македонски театар, создадени од ТОЈ – режисерот Љупчо Ѓоргиевски, меѓу кои се сложува и четвртата – режирана од Бранко Брезовец. Сите четири претстави, низ старите и до овие изведби „драми со поминато дејствие“, се заедно во концептот кој ги истражува/бара на сцената вечните провокации на животот на четирите страни на светот.

***МЕГДАН СО  
ЗНАЦИ***

### *Мој поглед:*

мегданот меѓу *ТОЈ* и *ТИЕ* низ сега за мене сложените театарски сложувалки на тандемите меѓу драмскиот автор и театарскиот режисер, или драмски текст - претстава, се и своевидна антологија на македонската модерна и постмодерна драматургија и театар во време на последниве речиси три децении. Низ ваков разглед, на едно место/книга, се констатира докажаното: секој драмски автор си има СВОЈ режисер, и секој режисер си има СВОЈ автор.. Тоа не значи дека *ТОЈ* и *ТИЕ* секогаш успеале да „се сретнат“, иако биле дел во истата претстава/приказна. Има и разидувања кои се, исто така, прилог во тој *МЕГДАН* во глобалниот „македонски театар“, кој се изразува *СО ЗНАЦИ* кои ја составуваат сложувалката. Зошто е Мегдан? Затоа што театарската приказната само се покажува и тоа само додека ја има на сцената. Во мегданот има знаци кои секој ги гледа и толкува по свое. Знаците остануваат во спомените, во приказните, на некоја пожелтена страница од весник, во книга. *ТОЈ* – Горан Стефановски пишува дека „театарот е мегдан на кој го остриме алатот на нашата приказна ... ја ставаме на вага нашата историја и судбина ... нашата вистина за тоа кои сме биле, кои сме и кои сакаме да бидеме.“ Пред нас и за нас театарот ја раскажува својата/нашата приказна Тука и Таму. *ТОЈ* и *ТИЕ* се во идентификацијата, состојбата, погледот, мегданот во кој се сите од театарот, заедно со гледачот.

### *Енергијата на мудроста и моќта на огледалото:*

мегданот на енергијата и моќта на огледалото, е во сложувалката на *ТОЈ* – Коле Чашуле и *ТИЕ* – режисерот Љубиша Георгиевски. Модерната, како правец и стил, во македонскиот театар продолжува и се досоздава токму низ овој тандем. Таа е веќе почната во 1957 година со појавата на драмата на Чашуле *Вејка на ветрот* (како драмски текст) и во 1961 година со праизведбата на неговите *Црнила* во режија на Илија Милчин, текстови и изведби по кои Чашуле се идентификува како родоначалник на модерната македонска драма, а И. Милчин на процесот на создавање на театарската претстава во стилот на модерната. Микроструктура на драмата, апсурдноста и безнадежноста во историјата на народот/народов, низ Чашулевиот експлицитен модернизам, за Георгиевски се дури петнаесет пати предизвик за нова претстава во Македонија, на Балканот или во светот.

### *Големата, темна страна на животот:*

мегданот во таа голема, темна страна на животот го делат *ТОЈ* – авторот Живко Чинго и *ТИЕ* – режисерот Бранко Ставрев. Низ проблемите на малиот човек од македонското село, од социјалистичката „преродба“, старо/новата тема за заминување во туѓина по пари и бизнис, во темите на/од пасквелиска земја. Овој тандем функционира на свој начин: взаемна почит кон текстот и обратно кон режијата, кон времето и кон ликовите, и создава статични претстави со епска наративност во која актерот е во втор план. Режиите на Ставрев го оптоваруваат дејствието кое ја раскажува темната страна на животот. Современата публиката/гледачот на тој театар, тешко комуницира со таквата претстава.

### *Длабење во ритуалот и во етно традицијата:*

мегданот во длабењето/истражувањето во ритуалот и во етно традицијата, го води ТОЈ – Русомир Богдановски низ своите комедии, фарси, трагикомедии... Ги испишува и систематизира преку оние од некогаш опеани, раскажани или запишани, како народните песни, приказни, обичаи, митови... Иако на сцената ги поставуваат повеќемина режисери, најточно нив во театарска претстава ги претвора Слободан Унковски. Сериозниот Унковски преку режиите на текстовите на Богдановски, создава претстави кои се јасни во својата намена: да не насмеат, да не забавуваат, да почувствуваме дека актерот на сцената создава атмосфера на театар кој е на страната на животот и кој се гледа и прима низ неговата лесна/смешна страна.

### *Акцент на убавиот збор:*

мегданот со убавиот македонски збор на сцената е во драмите на ТОЈ – авторот Благоја Ристески-Платнар. Неговото драмско писмо се оценува, идентификува и класифицира низ интересот за теми од македонската историја и политика, а во драмската приказна вградува и митови, легенди, обичаи... Важна компонента во неговите драми е откривање, применување и истражување во богатото милје на македонскиот говорен јазик. Овие драми во претстави ги претвора Владимир Милчин. Тој е единствениот во тандемот со Ристески. Тоа се претстави во кои Милчин истражува во личностите и искушенијата што влегуваат во контекстот на настаните денес, низ сегашниот поглед врз митот, но и легендата од некогаш демитизирана и со знаци и значење во времево.

### *Нашиот идентитет во контекстот на времето и светот:*

мегданот со нашиот идентитет во контекстот на времето и светот, заедно дома и во светот, го води тандемот ТОЈ – Горан Стефановски и ТИЕ – Слободан Унковски. Со овој тандем македонскиот театар добива поинаков тек – продолжуваат во стилот на модерната и зачекоруваат во постмодерната. Драмите, како претстави, некогаш се хармонична мелодија, некогаш нова мегдан со текстот, но секогаш се приказна со знаци на времето и на ликовите во нив. Горан Стефановски за Слободан Унковски вели „мојот режисер”. Унковски тие драми ги претвора во претстави кои се театарски идентитет на овој тандем и на сите нас. Тие се приказни за нас во контекстот на времето и на светот, за она што во театарот не се Раскажува, туку се Покажува: низ знаците, низ симнатите маски и како патокази кои ги поврзуваат причините и последиците.

### *Спиралните патеки на минатото и на сегашноста:*

мегданот на спиралните патеки на минатото и на сегашноста, во и со меморијата на светот, низ своите драми во постмодернистички манир, го бие ТОЈ – Јордан Плевнеш и низ претставите што ги создаваат ТИЕ – режисерите Љубиша

Георгиевски и Владо Цветановски. Плевнеш во своите драми ја пребарува меморијата на светот во Македонија и од Македонија, личностите од драмите ги бара од минатото за да го покаже времето во кое сме. Театарот на Плевнеш, кој може да се толкува и како поезија во проза, Георгиевски го надградува низ свои метафори кои, главно, ги употребува за свој став кон таканаречениот политички театар. Владо Цветановски во режиите на драмите на Плевнеш, применува филмско кодирање на театарскиот чин. Трага по визуелното во претставата која треба да биде театрализација во која соништата ги преплетува со етно елементи, со што авторовото време е уште пожестoko во времево. Го следи внимателно и со многу почит авторовиот често исконструираниот постмодерен поетски збор.

### *Одразот на измешаноста на животот и на смртта:*

мегданот што ТОЈ – Блаже Миневски го води низ драмската приказна е одразот на измешаноста на животот и на смртта, преку историски настани и личности кои ги откриваат/поместуваат проблемите на современоста. Како драмски модел користи параметри на постмодерната драматургија. Неговите драми во реализација на ТИЕ – го имаат режисерот Владимир Милчин. Тој ги покрива празнините на драмскиот текст, се ослободува колку е тоа можно од нивниот раскажувачки тон, а драматуршките недоследности ги надградува низ сценското дејствие во кое го задржува само она што е во функција на театарската претстава: јунаците се во мелницата на историјата, како минато и сегашност, тука и секаде. Ако тие кај Миневски се „кукли на конци”, во мегданот со нив ликовите во претставите на Милчин добиваат нови знаци со нова изразност и артифициелна нагласка.

### *За вечното реми на среќата и на несреќата:*

мегданот во кој се игра/следи вечното реми на среќата и на несреќата, со модерен и постмодерен драматуршки израз, е во драмите на ТОЈ – Венко Андоновски. Тие се со драмско-филозофски елементи, и се автентично отворени во самобарањето на човекот во околината која се распаѓа и која егзистира на цитирани чувства. Таа игра за Андоновски завршува со нерешен резултат, зашто во светот царува тероризмот, осамениот човек, загубена е неговата суштината во цивилизацијата. Трагајќи по архивите на човековата свест, Андоновски им создава проблеми на ТИЕ – режисерите кои, поаѓајќи од фактот дека во неговите драми сè е точно кажано и е точен ритамот на драмата, препуштаат текстот да ги води и се губат во него. Режисер на тие драми, но исто со делумен прочит, е Димитар Станкоски. Драмите на ТОЈ – Андоновски, чекаат нов мегдан со нови сценски знаци на ТИЕ.

### *Неформален театар низ знакот за малиот човек:*

мегданот на неформален театар во кој главен знак е малиот човек, човекот од периферијата на животот, е матрица на драмите на ТОЈ – Сашко Насев. Почнува во стилот на постмодерната и продолжува со толкување на драмската приказна со знаците на по-постмодерната, што е комбинација на мешање/создавање на драма и

драмски ликови кои се идентификуваат со/низ препознатливи настани и препознатливи личности. Тој е драматург кој ја знае рамката во која ќе го постави дејствието што, понатаму, лесно воспоставува контакт со публиката. Тие драми на сцената се препознаваат низ ТИЕ – режисерот Димитар Станкоски. Некогаш помалку од она што го има драмата, а некогаш повеќе од она што го нема, создаваат хит-претстави кои ги сакаат и актерите и публиката. Заедно ја создаваат приказната со знаци во кои се препознава животот од денес и од тука.

### *Артикулација и идентификација во кругот на животот:*

мегданот со знаци во кругот на животот и за најголемата потреба на светот денес - љубовта од секаков вид, љубов не како категорија туку како состојба, е идентификација на драмското писмо на ТОЈ – Дејан Дуковски кој во последнава деценија е најиграниот македонски драмски автор и дома и во светот. Тие драми за љубовта се препознаваат во секоја средина во која се играат. Во нив е и проблемот за непостоење на меѓусебна комуникација. ТИЕ, во читањето на авторовото постмодерно драмско писмо, е режисерот Александар Поповски кој на сцената го гради тој стравичен свет на изгубени души кои смислата ја наоѓаат во бесмислата, за кои радоста е речиси невозможна, вербата им е во невербата кон сите и секого, за кои љубовта се продава и купува, а гревот во поеднакви дози е во сите. Режиите на Поповски создаваат надеж. Тандемот Дуковски – Поповски отвора нова страница во македонскиот театар, или ја затвора онаа што ја отворија Коле Чашуле со Илија Милчин и Љубиша Георгиевски, и Горан Стефановски и Слободан Унковски. Сега е ново време со нов театар кој најточно го игра ова ново време преку новите Дуковски и Поповски.

### *Целосна естетика на сопствен архетип:*

мегданот во кој е вградена целосна естетика на сопствениот архетип, е во силината на драмската приказна на ТОЈ – Југослав Петровски. Во неа, низ многу знаци, авторот покажува дека владее со драмскиот знак и вешто оперира со драмските симболи. Во неговите драми паралелно се случуваат животот и смртта и обратно - смртта и животот. Повеќезначниот и повеќеслоен збор бара големо внимание, и на релацијата ТОЈ – Југослав Петровски и ТИЕ – режисерите, засега е Димитар Станкоски. Само Станкоски, досега, на сцена го има прочитано стилот кој го одразува авторовиот збор, знак, симбол или внатрешен код на репликата како нова театарска естетика која е во судбините, времето, трагиката, па дури и комиката како апсурдна состојба на нарушеност на духот/душата.

### *Иманентна приказна од драмското наследство:*

мегданот со знаци за нова, иманентна приказна од македонското драмското наследство, го води режисерот Љупчо Ѓоргиевски. Се сложува низ драмите на Васил Ѓљоски, Војдан Чернодрински и Ристо Крле низ кои ТОЈ – режисерот Ѓоргиевски гради нов однос, нов начин на толкување и нова театарска приказна составена од приказните на ТИЕ – авторите на битовите драми. Таквата актуализација на драмското наследство, низ режиите на Ѓоргиевски е ново

докажување на вредностите на старите драми, создадени во поинакви општествени околности и времиња. Нивното реструктурирање и доведување во денес, како нов режисерски прочит, се нова комуникација со нив во која повеќе и не и битен зборот. Битен е мегданот со симболот и со знакот.

*ТЕАТАРОТ ја покажува приказната за нас: преку вчера од денес и од денес за утре. Ја игра смислата на постоењето низ сознанието дека во македонскиот театар има повеќе автори, а помалку режисери. Тандемите се врзуваат по правилата на избор на свој автор и избор на свој режисер. Во поставувањето на ТОЈ се повторуваат ТИЕ. Секој ја бара смислата на своето. Како спротивност која се повторува. Тоа е и суштината на она за кое ТОЈ – Коле Чашуле, се прашува:*

*„... Има ли штогоде смисла да се верува во иднината на Театарот, денес и овде? Има! Театарот савек бил исконска потреба на човекот...”*

#### БИОБИБЛИОГРАФИЈА

**Лилјана МАЗОВА** (30 јули 1946, Скопје) - театарски критичар, новинар и публицист. Дипломира југословенска книжевност на Филолошкиот факултет во Скопје (1969). Во весникот **Нова Македонија** работи како новинар, коментатор и како театарски критичар. Текстови од областа на театарската уметност објавува и во други списанија или во весници.

Членува во програмски комисии, фестивалски одбори, селекторски комисии и жири-комисии на најугледни театарски фестивали: во Македонија и во поранешната СФРЈ. На овие фестивали е повеќекратен селектор. Води повеќе театарски трибини и симпозиумски сесии. Текстови и се објавени во едиции, монографии, хрестоматии, каталози и зборници: *Современа драма и театар во*

*Македонија* (1982); *Македонски народен театар 1945-1985* (член на редакција и прилози за актери), *Македонската театарска критика* (1988); *Тодор Николовски* (1998), *Актерството и режијата во македонскиот театар* (1999) и *Прилози за историјата на македонскиот театар* (2000); *Шишков* (2002), дел е од седумчлената редакција на капиталниот проект за македонската сцена уметност ЦД ромот *Театарот на македонска почва* (2002)

Автор е на книгите *Ковчег со време* (театарски патувања, 2001) и *ТОЈ и ТИЕ*. - театарски сложувалки. Библиографија и содржи повеќе од три илјади единици - рецензии за претстави, коментари и интервјуа со театарски творци од Македонија и од светот. Речиси три децении внимателно го проследува актуелниот македонски театарски контекст, театарот од светот и македонскиот театар во светот.

Добитник е на наградите: *Крсџе Мисирков* (1980); *Мийчо Хаџивасилев-Јасмин* (1981), годишна награда на весникот *Нова Македонија*, (1988) и на награда на истиот весни за долгогодишна работа (1998) и на *Гоце Делчев* (2003) - како член на авторскиот тим на ЦД ромот *Театарот на македонска почва* во издание на Факултетот за драмски уметности - Институт за театрологија.