

Илија Упалевски

ДРУГА СТРАНА
(Избор рецензии и други текстови)

Табахон
www.tabahon.mk
info@tabahon.mk

Сите права задржани. Ниту еден дел од ова издание не смее да биде препечатуван, копиран или објавуван во која било форма или на кој било начин во електронските или печатените медиуми, без согласност на издавачот.

Илија Упалевски

ДРУГА СТРАНА
(Избор рецензии и други текстови)

ш

БЕЗ РЕЖИСЕРСКИ КОНЦЕПТ И АКТЕРСКО ОСТВАРУВАЊЕ

(Кон претставата Чест од Васил Иљоски, режија:
Софија Ристевска; Народен театар, Битола)

Чест е просечна, тивка и некомуникативна претстава, во која подеднакво изостануваат, и генерален (обединувачки) режисерски концепт и изразито актерско остварување (во главните рољи играат: Валентина Грамосли, Владимир Талевски, Соња Михајловска...

Режисерската поставка на Ристевска на неколку места отстапува од нејзината начелна уметничка намера: да се направи претстава во која проблемот на честа ќе се постави во современ контекст. Кај оваа намера на Ристевска проблематични остануваат два поима. Тоа се поимите: „современ“ и „контекст“. Преведувањето на дијалектот во стандарен јазик, бришењето на оние места од текстот кои упатуваат на времето во кое тој настанал и современиот визуелен и аудио дизајн во кој перформансот се одвива не се доволни аргументи за една режија да се нарече „современо читање“. Напротив, секое современо читање, посебно на текстови од ваков тип како што се текстовите од македонската пионерска драматургија, мора да биде насочено кон оние аспекти на текстот кои досегашната режија или критика ги занемарувала. Во овој случај современата режија ќе мора да го има во предвид фактот дека *Чест* е можеби првиот домашен уметнички текст во кој се насетува проблемот на женската природа или психологија. Така Ристевска, во обидот да ја реактуелизира оваа помалку подзаборавена драма, наместо да одговори на оваа можна провокација, се одлучува на преден план да го постави нејзиниот традиционално најобработуван

аспект, проблемот на честа кај жената која треба да застане во одбрана на патријалхалниот поредок во едно семејство. Вака поставената режија создава уште еден проблем. На публиката, која очекува да го види проблемот на честа во неговата современа верзија (како категорија која е мртва или заборавена), овај проблем му се нуди во идеолошката атмосфера на времето во кое текстот е настанат. Оваа контекстуална или идеолошка недоследност на режијата на Ристевска продуцира слаба комуникација на претставата со публиката, но и можност таа да ги добие атрибутите: просечно, традиционално, тривијално.

Што се однесува пак до актерската игра (имајќи ги предвид реакциите на публиката), може да се рече дека таа не отстапува од атрибутите за режијата. Окото на современиот гледач се поизвесно е дека заслужува повеќе од „традиционалниот“, „реалистичен“ израз кој веќе не кореспондира со неговите модерни очекувања. Современиот театар дотолку сака да остане современ во случај кога поставува традиционални домашни текстови ќе мора да се насочи кон афирмирање на нивните трајни уметнички квалитети и кон бришење на одредниците: „битови“, „социјални“ кои историски условуваат и ограничуваат. *Чест* на Ристевска, за жал не е претстава која е водена од оваа идеја. За таа чест ќе мораме да чекаме на друга прилика.

Февруари, 2005

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА-СТАПИЦА ЗА АКТЕРСКАТА ЕКИПА

(Кон претставата Банкрот, режија Александар Славутски; Народен театар, Битола)

Банкрот е театарска претстава водена од искуството (играат: Јоана Попова, Митко С. Апостоловски, Јулиана Стефанова...), а развиена низ препознатливи актерски навикни и стереотипни сценски движења, (за кои се добива впечаток, дека актерот, веќе ги прифаќа по инерција)- игра на која публиката во Битола е повеќе од навикната.

Комедијата на Островски обработува тема која често може да се сретне во книжевната традиција: Обичен, млад човек кој повеќе години работи како помошник во една фирма, и живее со семејството на својот претпоставен, станува наследник на неговиот семеен имот и сопруг на неговата ќерка. Смената на генерации во едно семејство по правило завршува со морален пад на помладата генерација, која се препушта на раскош, незаинтересирана за судбината на своите претходници. Текстот укажува на последиците од фетишизацијата на парите, како што се: извештачената комуникација помеѓу луѓето, и објективизацијата на жената, која стаува сретство преку кое ќе се одржи материјалниот статус на едно семејство.

Режијата на Александар Славутски скоро и да не отстапува од ознаките во текстот; интервенциите на режисерот од почетокот на претставата се повлекуваат зад актерската игра; она што треба да биде музичка позадина е еден мотив кој се повторува помеѓу сцените, а промените на подвижната сценографија функционираат како замена за затемнувањата. Иако, текстот укажува на сеуште актуелни феномени, Славутски не се решава за промени

или експерименти во својата режија: временските и просторните ознаки остануваат исти (Русија, 19 век), а актерската игра (уште еднаш) е организирана од препознатливиот реалистичен, миметички принцип.

Интертекстуалноста на еден актер (фактот дека една улога потсетува на некоја претходна) и во оваа изведба, претставува стапица за поголем дел од актерската екипа. Тоа посебно се однесува на играта на Јулиана Стефанова и Соња Ошафкова, која по правило ги исполнува очекувањата на публиката, веќе навикната да ги прифаќа нивните стандардизирани сценски движења и гласовни варијации. И останатите актерски остварувања: или не отстапуваат од оваа забелешка или не одат подалеку од атрибутот просечно. Единствено кај ликот на Лазар Подхаљезин (го игра Иван Јерчик), може да се препознае процес на креација и трансформација. Тоа е оној лик кој ги поврзува двата заплета во оваа комедија, а и сите сцени одделно.

И кога би одбегнале да зборуваме за комуникациското ниво на оваа претстава, и кога би се апстрахирале од вредносни судови за нејзините уметнички квалитети и потенцијали, сепак едно важно прашање околу неа, ќе остане отворено: колкав е потенцијалот на публиката која би ја гледала оваа претстава? Помладиот дел од неа со сигурност ќе се најде во расчекор со она што го гледа, а останатиот дел, кој на комедија поаѓа со стереотипот, дека она што ќе го гледа треба да го насмее, повторно, ќе се најде себе си изневерен. Колку почесто гледаме вакви претстави, толку повеќе ни станува јасно, дека оутѓувањето на театарот од идеолошкиот и естетскиот контекст во кој настанува не е некој среќен избор. За оваа година на Битолскиот Народен Театар доста му се претстави сами за себе.

Април, 2005

ТЕКСТУАЛНА ПОРАКА СО МИНИМУМ ТЕАТАРСКИ ЗНАЦИ

(Кон театарската претстава „Безимениот“, режија Елена Боза - Македонски народен театар)

Театарот живее со својата безгранична моќ за целосна семантизација на просторот во кој се остварува. Пред него постојат неограничен број можности за преведување на преостанатите уметнички искуства на автентичен сценски јазик. Претставата „Безимениот“ на режисерката Елена Боза ги потврдува тие начела. Својата уметничка провокација Боза ја наоѓа во античката трагедија „Електра“ од Софокле, што ја користи како претекст во создавањето на еден минијатурен, но оригинален театарски космос. Текстот со кој се среќаваме во претставата е авторска адаптација на таа трагедија. Обидот да се адаптира еден антички текст значи обид да се оживее еден завршен жанр, обид да се омекнат и да се прошират неговите цврсти жанровски ограничувања и канони. Клучната промена што Боза ја воведува во оваа адаптација е промената на ликот на Педагогот. Токму нему (кого авторката го преименува во Безимениот) му е доверена слободна и отворена наратија, која овозможува близок однос на гледачот со авторската визија. Вака поставената адаптација оди во прилог на укинувањето на онаа естетска и идеолошка дистанца што се јавува со секое гледање, читање на антички текст, но и во прилог на кршењето на еден моќен стереотип според кој секоја средба на гледачот со античка трагедија значи средба со врвно, неприкосновено, непроменливо естетско остварување.

Својата режисерска визија Боза ја организира во минијатурен театарски простор. Малата сцена станува

случајно избрано место, митски простор во кој приказната на Безимениот пред нас ќе ги повика духовите на една трагедија. Уводната сцена функционира како код низ кој треба да се следи целата претстава. Главниот лик е означен како патник, како надредена свест што слободно се движи низ границите на жанрот и обезбедува близок контакт на публиката со перформансот што се остварува пред неа. Вака поставената режија во себе содржи една хуманистички обоена идеја. Гледачот, прифаќајќи го овој код, како во себе да прифаќа еден скриен глас на режисерот кој вели: „Добре дојдовте во нашето семејство, ова сега е ваш простор, ваше време, ваша драма. Меѓу нас нема разлики, не постојат ограничувања, не постои јазик што би не одвоил“. Блискиот контакт меѓу актерот и гледачот, нивниот меѓусебен дијалог станува врвен критериум што ја организира режијата на Боза. На режисерски план преведувањето на текстуалната порака се остварува преку минимум театарски знаци. Тоа што гледачот го наоѓа како сценографија се десетина различни столчиња, максимално искористени во означувањето на просторните и временските промени во текстот. Тој сценски минимализам во режијата на Боза е надополнет со моќни актерски остварувања и со одлична колективна игра. По својата суптилност и енергија што ја носат се издвојуваат креациите на Искра Ветерова, односно Ана Костовска во ликот на Електра, и изведбата на ликот на Безимениот од Кирил Коруновски. (Во другите ролји играат: Свезда Ангеловска како Клитемнестра, Ѓорѓи Јолевски како Ејгист и Димитрија Доксевски како Орест.)

Иако средбата со таа претстава овозможува интересно естетско доживување, сепак, на крајот од тоа искуство остануваат отворени неколку прашања: дали гледачот навистина е подготвен без предрасуди да го прифати овој жанр и дали дополнителните режисерски

интервенции што ја обезбедуваат театарската илузија (музичката илустрација и на моменти непотребно ограниченото светло) не се вишок во оној близок и непосреден однос што изведбата го има со публиката. Како и да е, „Безимениот“ на Елени Боза е претстава со која вреди да закажете состанок.

Февруари, 2005

ВИ ПОСАКУВАМЕ МИРНИ ВОДИ

(Кон претставата Оркестар Титаник, текст: Христо Бојчев, режија: Игор Трпчески; Народен театар, Прилеп)

Доколку почесто наидува на цврсти ставови кај публиката (која би сакала да види нешто повеќе од гол хумор), онаква каква што е, кривка и со грешки при изработката - претставата Оркестар Титаник на режисерот Игор Трпчевски, работена по текст на Христо Бојчев, многу лесно може да се распадне однатре и да потоне во морето на забравот.

Текстот на Бојчев третира една бекетовска, но секогаш актуелна ситуација. Дејството е сместено во „која било“ железничка станица, а гледачот првенствено се запознава со четири лика кои го чекаат „својот“ воз, кој не застанува. Со воведувањето на ликот на илузионистот Худини, на овој апсурден и неменлив поредок, му се спротивставува илузијата како алтернативна стварност, која треба кај секој лик да испровоцира преиспитување однатре. Во вакви текстуални рамки, задачата на режисерот е да му укаже на гледачот, дека во неговиот контекст, токму театарот што го гледа е онаа моќна уметничка илузија, што и кај него лично ќе ја отпочне операцијата на преиспитување. Или накратко: она што текстот треба да го направи кај актерот, претставата треба да го направи кај гледачот. Решението на овај проблем треба да обезбеди успешна театарска реализација. Сепак, режијата на Трпчевски не нуди такво решение. Наместо одговор на овој предизвик, во оваа претстава среќаваме лабава и конфузна режија, која на текстот му приоѓа плитко; некои негови важни аспекти остануваат неакцентирани, гледачот повеќе пати го доживува крајот на претставата. а повеќето сцени од неа се сведени на гол

хумор. Така хуморот, наместо да ја потенцира апсурдноста на ситуацијата во која се заробени ликовите, станува водечки јазик на оваа претстава. На тој начин режијата на Трпчевски воведува една методолошка грешка: апсурдот постои за да ја потенцира хумористичноста, со што се прави сериозно поместување на смислата на текстуалната порака. Оттука, се чини дека, доколку режисерот сака да одржи едно сериозно ниво на неговата претстава, неговата режија ќе мора да биде насочена кон бришење, а не кон потврдување или дуплирање на оние ефтини трикови и пцовки во текстот, кои субверзивно делуваат и ја деградираат неговата начелна уметничка намера. Зашто, во така поставена претстава секогаш ќе постои ризикот, гледачот попрво да запамети некои одделни, пикантни сцени, наместо да добие заокружена слика за она што го гледал.

Ваквото режисерско поместување, свои последици има и на актерски план. Кај актерите не се препознава процес на креација на ликот и се добива впечаток дека тие едноставно претрчуваат низ текстот. Наместо на актерот да му се даде поголема слобода во изградбата на илузијата, тој е сместен во пренатрупана и нефункционална сценографија и костимографија, што ги ограничува неговите можности за игра.

Нанесто крај, текстот му се обраќа на режисерот: ќе мора поинаку, ќе мора похрабро, ќе мора подлабоко да се проникнува. Ако за ништо друго, тогаш во име на младоста. Во спротивно се што ни преостанува е да ви посакаме мирни води.

Март, 2005

ОДЛОЖЕН ЛЕТ ВО МЕСТО

(Кон претставата Лет во место од Горан Стефановски, режија Љупчо Ѓоргиевски; Драмски театар Скопје)

На сцената на Драмскиот Театар во Скопје се постави Лет во место на Горан Стефановски. Го режираше Љупчо Ѓоргиевски а, играа: Дејан Лилиќ, Бранко Ѓорчев, Снежана Стамеска, Билјана Драгичевиќ-Пројковска, Софија Куновска, Јовица Михајловски, Рубенс Муратовски, Драган Спасов, Мето Јовановски, Благој чоревски, Ѓокица Лукаревски, Ѓорги Тодоровски; Но, ништо посебно не се случи; театарот си остана на своето место, а резервациите за летот кон поинаков или барем попровокативен театарски израз се откажани на неодредено.

Пораката на Стефановски во оваа драма е колаж од историски, национални и морални императиви, упатени кон оној што ја гледа или чита. *Лет во место* значи повик за создавање, значи боба против сопствените и колективните стравови, комплекси и предрасуди, значи освежување на потиснатата меморија и оживување на умртвените страсти; значи непослушност: неприфаќање на законите на духовната инерција и идеолошката гравитација; значи одбивање да се биде понизен. На концептот на ползењето, спротивставен му е концептот на летот; Човекот сам решава за сопствените граници.

Во оваа идеолошка рамка, режисерот Ѓоргиевски се обидува да го постави прашањето на културниот идентитет во актуелниов, транзициски контекст. Но реализацијата на оваа намера, Ѓоргиевски му ја доверува на израз, кој не само што не транзитирал во меѓувреме, туку длабоко во себе ги зачувал стандардите и навиките на еден реалистичен и конвенционален театар.

Она што сериозно и недостасува на оваа претстава е актуелен коментар на режисерот и актерите за она што го создаваат пред гледачот. Зашто, и начинот на кој е остварена режијата, и начинот на кој е организирана актерската игра (изборот на актерската екипа исто така), сериозно упатуваат или потсетуваат на времето кога овој текст за првпат бил поставен на сцена. Гледачот има чувство како да се наоѓа на праизведбата на *Лет во место* на Стефановски.

На режисерски план, Ѓоргиевски се решава на за него препознатлив израз. Од начинот на кој е остварена неговата режија, се добива впечаток дека и оваа негова претстава е направена за последните пет минути од неа (нешто што станува негова константа). Во најголем дел од неа Ѓоргиевски се држи цврсто за текстот на Стефановски, а режијата скоро без исклучоци ги следи неговите дидаскалии. И така се до крајот, кога „најгласните“ пораки на Стефановски, се означени со впечатлив и нагласен визуелен израз, кој естетски треба да возбуди.

И оваа претстава можеби навистина ќе возбудеше ако макар кај актерската екипа се препознаеше коментар за она што го игра, креативен однос, а не сочувство кон она што се поставува пред гледачот. Наместо тоа повеќето ликови прерано се означени, а актерот ограничен од својата задача. Во рамките на она што треба да се игра, посебно се издвојуваат остварувањата на Дејан Лилиќ и Бранко Ѓорчев (ги играат браќата Ефто и Михајло- ликовите кои го носат основниот конфликт во оваа драма).

Едно од клучните прашања што Михајло ги поставува во драмата на Стефановски, е прашањето: кои се новите потреби. Претставата *Лет во место* во својата начелна уметничка намера не успева докрај да одговори на ова прашање. Културниот идентитет не подразбира процес на стандардизација единствено, туку и процес на иновација.

За неговото одржување не се доволни само навраќањето кон традицијата и повикувањето на меморијата, туку исто така потребен е и стабилен и организиран напредок на идеи. На поширок план, тоа би значело напуштање на деминутивната претстава за Македонецот, која самите си ја проектираме, ослободување од притисокот на самоуништувачкиот синдром кој станува наш белег и продуцирање на нови идеи и претстави за себе. На театарски план пак, тоа би значело постепено напуштање на старите навики на создавање театар и отварање кон нови, актуелни театарски изрази.

Април 2005

ШАРМАНТНО ДЕЛО СО ИНВЕНТИВНИ АКТЕРСКИ ТРАНСФОРМАЦИИ

(Кон претставата *Метаморфози*, режија Миха Голоб,
продукција на Народен театар - Штип)

Метаморфози на Овидиј е едно од ретките класични ремек-дела што докрај не останува доследно на класицистичките единства на времето и просторот. Тоа претставува несистематичен преглед на главните митски приказни за чудесните преобразби што го објаснуваат настанокот на светот. Двете клучни преобразби што го заокружуваат овој еп се: преминот од хаос кон поредок (приказната за настанокот на светот), со која тој започнува и преминот од мит кон историја (приказната за Август Цезар и неговата трансформација во комета), со која завршува. Иако ограничен од конвенциите на своето време, овој еп преживеал како от-ворена уметничка форма секогаш подготвена за нови толкувања и трансформации.

Претставата *Метаморфози* на режисерот Миха Голоб, работена по текст на Тина Коси, е одличен показател за предностите, но и за ризиците што се јавуваат со секое современо читање на еден класичен гигант. На крајот од оваа претстава гледачот се соочува со двојниот карактер на она што го гледал. Така, и текстуалната обработка на Коси и режисерскиот концепт на Голоб кај гледачот остануваат подеднакво: шармантни и прифатливи, но и проблематични и недообјаснети.

Драматизацијата на Коси е водена од обидот таа епохална класична поезија да се преведе на јазик што е прифатлив и читлив за современиот гледач. Но, по се изгледа дека уметничката намера на Коси тука завршува. Текстот што претставата му го предочува на гледачот да

може да се нарече современа адаптација. Контурите на митските приказни остануваат недопрени, имињата исто така, а промените што се случуваат во него ја следат логиката на Овидиевите *Метаморфози* што се обработуваат. Оттука произлегува двојноста на преработката на *Коси*. Гледачот лесно го прифаќа и го разбира текстот што му се нуди, но начинот на кој тој е остварен, кај него тешко провоцира современи алузии, нешто за што неговото око е ненаситно.

Слична ваква двојност е забележлива и кај режијата на Голоб. Својот уметнички простор тој го организира на „чиста“ сцена. Празната сцена станува симболичен еквивалент на конфликтниот простор во кој се соочуваат светот на Олимп со светот на смртниците, Отсуството на плус знаци како што се сценографијата и музиката, отвора широк простор за актерот, кој треба да ја донесе режисерската порака. Ваквиот концепт бара од актерот огромен сценски ангажман, зашто неговата игра треба да го замени отсуството на дополнителните елементи на театарската илузија, а од режисерот, пак, да состави компактен и уигран актерски тим. *Метаморфози* сосема солидно одговара на тие предизвици. Актерските трансформации успешно ги следат преобразбите во текстот, а режисерот пронаоѓа инвентивни начини за нивно означување, со што вниманието на гледачот во текот на цела претстава се одржува активно.

На актерски план, во отсуство на крупни карактеризации, може да се рече дека секој актер успешно одговорил на задачите на режисерот, при што посебен ефект кај публиката предизвика играта на *Кристина Атанасова*.

Сепак, еден важен аспект на оваа поставка останува проблематичен. Главната забелешка се однесува на прашањето: кое е основното чувство што го обединува во

смила она што гледачот го гледапред себе? Што е всушност жрбетот на таа претстава? Тука станува збор за една жанровска недоследност. Дали е тоа хуморот како принцип, пародијата како уметнички израз или она тажно чувство за недостижноста на вечноста, за извесноста на минливоста и промената што го тера актерот да игра, а театарот да постои.

Метаморфози е привлечна претстава што ја афирмира „играта“ како водечки принцип, како свој агенс, но и претстава што во меѓувреме заборавила дека секоја игра има свои правила и своја цел.

Април, 2005

ПРЕТСТАВА ОСЛОБОДЕНА ОД АВТОРИТЕТОТ НА ЈОНЕСКО

(Кон претставата Кралот умира од Ежен Јонеско,
режија Дејан Пројковски; Народен театар Куманово)

Дали е можно во драмскиот свет на Ежен Јонеско се уште да „живеат“ места кои повикуваат да бидат откриени, места кои провоцираат нови значења и алузии. Дали е можно да се изнајде начин и да се отстапи од актуелната незаинтересираност за неговата драматургија кај нас, која, (парадоксално, но) несомнено го сочувала својот идентитет како бескрајно алузивна и отворена уметничка форма, податлива за најразлични сценски истражувања.

Последната премиера на Кумановскиот театар, Кралот умира во режија на Дејан Пројковски, како да сака да покаже дека сето тоа е можно.

Едно од водечките начела на творештвото на Јонеско: „Во театарот се е дозволено“, треба да ја заокружи оваа претстава и естетски и смисловно.

Со Кралот умира режисерот Пројковски, уште еднаш потврдува, дека во неговиот режисерски потпис, карневализацијата станува се поизвесен и поприсутен метод. Со својата режија Пројковски ја означува малата сцена како колаж од: медиуми, изразни сретства, чувства и актерски трансформации; како простор во кој театарноста и слободата во креирањето на актерската игра ќе надвладаат над литерарноста и законите на текстот. Она што е придобивка од оваа претстава е фактот што и режисерот и актерите, во своето читање успеале да го намалат авторитетот, што со себе го носи еден текст на Јонеско (овде сведен на фрагменти), и што во очите на гледачите успеаа да неутрализираат една предрасуда според која, светот на Јонеско е нешто

исклучително, егзотично, нешто за што се потребни предзнаења за да се објасне или спознае. Ослободени од овој багаж, актерите, на потребата од моќ и доминација (која се проблематизира во текстот), и ја спротивставуваат потребата од игра која ги води низ театарската реализација, а режисерот успешно и впечатливо ги акцентира оние делови на текстот кои упатуваат на конкретни и актуелни феномени; притоа на мошне прифатлив начин се деконструираат и иронизираат современите претстави за власта и моќта.

Она што може да и се забележи на оваа претстава е недоволната воиграност на актерската екипа, слабата мотивираност на актерските трансформации и отсуството на ефектно актерско остварување. Ова во прв ред се однесува на играта на Горан Илиќ (го игра Кралот), чија игра на моменти изгледа премногу рутинска, а на моменти станува збир од импровизации. Уште еден вишок во комплетната слика за оваа претстава, се компромисно режираните монолози на Кралот, кои треба да дадат сериозен тон на она што се случува пред гледачот.

Воведувањето на уште еден медиум во театарот, во случајов анимациите на Александар Гелевски и Александар Тасевски, иако ризична постапка, овој пат се покажа како оправдана и одржана, со вредност на активен чинител на театарската илузија

Слободниот и инвентивниот театарски превод на Пројковски, начинот на кој е организирана актерската игра (И покрај неколкуте недостатоци) сигурно значат популарна претстава, или претстава која лесно ќе ја пронајде својата публика, но неколкуте сцени кои треба да изненадат и неколкуте компромиси, не мора да значат стабилна и одржана театарска претстава. Но тоа е Јонеско, во театарот се е дозволено!

Мај, 2005

НЕДОРЕЧЕНИОТ ВАЈЛД

(Кон претставата Важно е да се викаш Ернест од Оскар Вајлд, режија: Иван Лео Лемо, Народен театар, Штип)

Важно е да се викаш Ернест е нормална, интересна, репертоарска, ненаметлива, предвидлива, лесно читлива, лесно прифатлива, (значи популарна) театарска претстава, која од својот гледач бара: минимална активност на неговите интелектуални капацитети, добро расположение, и пред се свесност дека наредните час и половина од неговиот живот нема да му понудат ништо што посебно би го изненадило или шокирало. (Имајќи го ова предвид не е тешко да се заклучи дека, од старт оваа претстава си обезбедила солиден гледачки потенцијал). Важно е да се викаш Ернест е еден од најдуховитите но и најконвенционални драмски текстови (што значи дека до крај останува доследен на жанровските ограничувања на комедијата) на Оскар Вајлд, кој во Штипскиот народен театар го постави режисерот Иван Лемо (гостин од Хрватска).

Основната намера на режисерот Лемо е, гледачот на оваа претстава, во дволичниот и лицемерен свет на Вајлд, да ги препознае изопачените вредности на западната култура и на местата во кои таа се создава, при што кичот кој ќе го сретне на сцена (пренатрупаноста и боите на сценографијата односно костимографијата, извештачената актерска игра и тн.), нема да функционира како грешка или вишок, туку како валиден естетски знак.

Неговата режија несомнено успеа, оваа крупна текстуална предлошка, да ја преведе во јасна и кохерентна театарска претстава, преку недвосмислени но ефектни театарски знаци. Но она што оваа претстава не успеа до

крај да го направи е да се опушти пред ограничувањата на жанрот. и да и дозволи на извонредната сатира на Вајлд отворено да го повикува современиот контекст.

Критичните сцени за овој жанр (недоразбирањето, чинот на (не)препознавањето, свадбата) се сосема коректно поставени, но беспрекорната сатира и иронија на Вјлд, која функционира на едно високостилизирано јазично ниво, остана неакцентирана.

Она што на актерски план се издвојува во оваа претстава се: одличната говорна дикција на Ива Зенделска (Гвендолин Феарвакс), како и (уште еднаш) максимално одговорниот и коректен став на Кристина Атанасова кон она што го прави на сцената. Атанасова поседува тело подготвено на најразлични трансформации, и со улогата на Цецилија Карду во Важно е да се викаш Ернест таа прави серија од неколку одлични остварувања во Штипскиот театар.

Методија Коловски (Џон Вортинг) и Милорад Ангелов (Алегрон Монкриф) се машката актерска двојка во оваа претстава. Она што е очигледно за нивната актерска игра, е што и двајцата успеале да изнајдат посебни техники со кои ќе го задржат вниманието на публиката и ќе предизвикаат комичен ефект кај неа. Меѓутоа она што посебно сака да го истакне оваа рецензија е фактот дека повторувањето (во случајов на конкретна актерска техника) со себе не ја носи единствено можноста за формирање заштитен знак, туку и ризикот, таа техника колку и да е ефективна за кратко време да се потроши.

Важно е да се викаш Ернест е претстава на интересен хумор и недоречен Вајлд; идеално место за сите ловци на недоречености и за сите што театарот го разбираат како момент на забава.

Јуни, 2005

ЕСТЕТСКИОТ КРИК КАКО ЖРТВА НА ДЕТАЉОТ

(Кон претставата Духот на слободата, Чернодрински/
Стефановски, режија: Дејан Пројковски, Мартин
Кочовски, Деан Дамјановски; Народен театар Битола)

Духот на слободата е драмски текст на два автора (едночинка на чернодрински од 1905 година, дополнета со два дела/коментара на Горан Стефановски), а претстава на три режисера: Мартин Кочовски, Дејан Пројковски и Деан Дамјановски (секој режира по едем дел одделно).

Првиот дел, едночинката на чернодрински, ја постави Мартин Кочовски. Со својата режија, Кочовски, успеа во толкувачката свест на гледачот да изгради сериозна основа за „читање“ на следните варијации на основниот проблем на претставата: која е мојата претстава за слободата, каде е местото на слободата во мојот живот...; нешто што е повеќе од неопходно за одржување, не само на значенската логика на коментарите на Стефановски (што ќе следат), туку и на сложениот концепт на кој се решиле тројцата режисери (трите дела да прават една обединувачка целина). Со коректни сценски движења и прецизни паузи, Кочовски скоро беспрекорно (ако не се земат предвид некои препознатливи и чести актерски импровизации) ги воведува сите ликови, и ја илустрира клучната дилемма што ја заокружува оваа едночинка, дилемата на Маноил (го игра Огнен Дранговски): Да се реализирам себе си како сопруг пред очите на моето семејство и да го победам законот на таткото или да се реализирам себе си како борец пред судот на мојот народ; да се изборам сам за сопствената слобода или да чекам друг да го направи тоа во мое име?

Вториот дел, првиот коментар на Стефановски сместен во денешно време, му припадна на препознатливата и провокативна режисерка визија на Дејан Пројковски. Овде се трансформира претставата за слободата, а дилемата на Маноил добива нов контекст. На претставата за Америка, како утопистички концепт за иднината, Пројковски (иронично) ја спротивставува претставата за Југославија (поранешната држава), како утопистички концепт повикан од минатото; На сликата за американскиот сон, и се спротивставува сликата за среднокласно, носталгичарско македонско семејство. Во гротескниот свет на Пројковски, сцената станува регистар на стереотипни претстави за нашиот идентитет (национален и културен). Оваа постапка, се чини подеднакво оправдана колку и ризична. Зашто, од една страна со неа сигурно се обезбедува популарност кај оној дел од публиката кој ужива на сцената да ги препознава сопствените предрасуди и стереотипи, но и сомнеж кај еден друг дел, кој сака да види нешто повеќе од веќе утврдени (скоро потрошени) претстави за себе.

Финалната визија на Стефановски, претставата за слободата во иднината, ја постави Деан Дамјановски. Режијата на Дамјановски, во третиот дел, се движи блиску до ознаките на текстот и до атмосферата во која егзистираат ликовите во него. На тој начин Дамјановски создава прецизна и јасна театарска слика на една декадентна ако не и претерано индивидуална визија за светот, каква што нуди Стефановски. Во неговите проекции за иднината, правото на избор непостои, дилемите се избришани а, светот функционира како шпанска серија.

На актерски план од рутинската игра на предвидливиот кастинг за кој се одлучиле режисерите се издвојуваат две имиња: Мартин Мирчевски (го игра Тодор, слугата), актер кој постојано го одржува контактот со

публиката и го повикува нејзиното внимание, и Огнен Дранговски, кој не само што покажува најцврст став на сцената кон тоа што го игра, туку и најпрецизно ги одредил психолошките координати на својот лик.

Духот на слободата е интересен естетски крик, и сигурно отстапка од просечната 2005 на Народниот театар Битола, но и претстава во која целината е жртва на детаљот и на товарот на различните режисерски потписи. Зашто за да се обезбеди Целина не е доволно само да се маркираат местата кои ќе упатат на логика и смисла, туку потребно е и да се контролира сопствената индивидуалност. Во секој случај Духот на слободата е претстава вредна за соочување.

Јули, 2005

ПОТ И НЕДОРАЗБИРАЊЕ

(Кон претставата Тинон од Атина, режија Бранко Брезовац, Турски театар скопје, Народен театар Битола, Лабораторио Нове, Фиренца)

Шокот е клучниот поим во разбирањето на театарската претстава Тимон од Атина и базичната инстанца на која се темели сложената тројна структура на режисерот Брезовец. Тој произлегува од серијата „недоразбирања“ кои ги преживува гледачот, соочен со еден театарски модел поинаков од сите класични (и чести) модели кои ги оформиле неговите гледачки навик. Тука, молам!, поимот недоразбирање да не се протолкува единствено како обично разминување со смислата или значењето, туку и како максимално креативен миг кој го провоцира спознанието и ги активира толкувачките механизми. Наместо да и се препушти на дескрипцијата и едноставно да ја оцени претставата, оваа рецензија ќе се позанимава со начинот на кој „недоразбирањата“ во неа, а кои ги опфаќаат сите нејзини аспекти, се организирани во систем. Ќе започнеме од актерот.

Актерот во Тимон од Атина ја нема функцијата на медиум на нечии (режисерски, авторски) идеи или фрустрации, ниту пак функцијата на магичен организам подготвен во себе да преживува туѓи судбини и чувства. Единствено неговото тело, неговата пот и неговата самосвест ги содржат клучните регистри на значењето, врз кои останатите знаци (сценографијата, костимографијата и текстуалната порака) се надоврзуваат сосема спонтано. Ваквиот принцип на работа со актерот отвора една нова, метатеатарска димензија на оваа претстава, при што нејзиниот гледачот нема единствено да се интересира за „приказната“ на текстот, туку и за „приказната“ на актерот, подеднакво,

Јазикот е следниот проблем кој го раѓа недоразбирањето, што и не е некое чудо во ситуација кога три јазика ќе се сретнат на исто место. За да се реши овој проблем, гледачот е соочен со илјадници зборови испишани и на најситниот детаљ од сценографијата или костимографијата. Ваквото решение функционира според пропорцијата- доколку повеќе текст, дотолку помала е неговата важност, при што неговата функција на симултано преведување станува секундарна, скриена позади основните знаци кои се содржат во беспрекорната актерска игра.

Придобивка од поставката на Тимон од Атина е фактот што со неа се потврдува моќта на театарскиот медиум во целост да го семантизира просторот во кој се остварува себе си. И во поглед на просторот кој го означува за свој, Тимон од Атина отстапува од една конвенција на класичниот театар, според која театарот се игра на однапред определен, институционализиран и културно кодиран простор наречен театарска сцена. Осознавајќи ја од старт оваа способност на театарскиот медиум, гледачот спонтано го надминува и ова недоразбирање и многу природно го следи процесот на надкодирање и естетизирање на оние делови од просторот, на кои културата или неговите навики претходно им ја дале основната функција.

Гледачот е последната компонента која ја заокружува серијата „недоразбирања“ кои ја оформиле оваа претстава. Во случајот на Тимон од Атина, прашање е на судбината (или на волјата на боговите ако сакате) која претстава од трите можни варијанти кои ги нуди Брезовец, ќе ја гледа гледачот. Ако во театарските стандарди неможноста од физички контакт со актерот е проблем на конвенција, тогаш Тимон од Атина уште еднаш функционира како отстапка. „Непријателскиот“ простор помеѓу гледачот и актерот овде е елиминиран, на начин на

кој гледачот станува валиден знак и активен учесник во никогаш завршениот кративен дијалог помеѓу двете спротивставени страни.

Средбата со Тимон од Атина веднаш укажува на фактот дека осознавањето на уметничката вистина, вклучително и театарската, секогаш не подразбира логика и следење на готови поими, туку отворена подготвеност на гледачот да ги чита знаците на потта. На секој кој ќе се одлучи на ова патување (тој што ќе ја гледа претставата ќе разбере дека ова го мислам и буквално) оваа рецензија му гарантира исклучителна авантура.

Септември, 2005

ДОН ЖУАН И ЕДНА НОВА ПРЕТСТАВА ЗА НЕГО

(Кон претставата Дон Жуан, Молиер, режија Александар Поповски; Драмски театар, Скопје)

Постојат најмалку две главни причини поради кои ми се чини дека *Дон жуан* на режисерот **Александар Поповски** е мајсторски изработена претстава: 1) ликот на **Дон Жуан** (врвна креација на **Никола Ристановски**), вдомен во еден беспрекорен концепт, многу природно е „откинат“ од системот на предрасуди и етикети кои му претходат на секое негово толкување; 2) претставата совршено му возвраќа на секое критично место на оваа жанровски колеблива и амбивалентна пиеса, на начин на кој „нестабилноста“ на текстот не се сведува на единствено решение во нејзината изведба, туку станува нејзин врвен естетски приоритет. Претставата на Поповски за Дон Жуан се базира на едно решително и инвентивно отклонување од традиционалните претстави за овој лик, односно од „лик кој сите го познаваат“ кон „лик кој сака самиот да се спознае“. Ваквото отклонување отвора една важна димензија кај оваа претстава, според која гледачот, кој веќе ја знае приказната за Дон Жуан, добива можност да ја дознае приказната на Дон Жуан. Дистанцата која се создава од ваквото читање на овој лик, не само што создава простор за негови најразлични интерпретации, туку и овозможува неговата стандардизирана и пасивна верзија (обележана од етикетите: лицемер, безбожник, бракомрзец) да добие своја динамична замена. Дон Жуан, од решен и заокружен лик, станува лик во процес кој е во потрага по вистината за себе. Во оваа потрага Поповски акцентира неколку негови клучни, но често заборавани аспекти: афирмирањето на

детската, осиромашена рационалност, која го оформува номадскиот карактер на овој лик, изложувањето на женскиот принцип како важен фактор во чинот на заведувањето, отсуството на мајката, која добива симболички замени во неговите „авантури“ и недовербата во законот на таткото како негова фатална детерминанта. Негирајќи ја можноста од единствено решение за овој текст, Поповски го употребува контрастот како доминантна техника, а релативизмот на гледната точка на различните парови-ликови како знак за непостоењето на една единствена вистина. Двојниот карактер на лицемерието во оваа претстава, не значи единствено избор на Дон Жуан, туку станува и естетски код, важен во нејзиното разбирање. Оттука, последната сцена на оваа претстава, која недвосмислено упатува кон нејзиниот почетокот, можеби навидум, формално ја заокружува оваа амбивалентна идеја, но всушност укажува на нејзиниот отворен и цикличен карактер. А самиот крај на претставата, кога актерката **Ирена Ристиќ**, веќе дистанцирана од својот лик (ликот на **Зганарел**), ги чита последните зборови од Молиеровата пиеса, всушност дополнително ја иронизира секоја помисла за завршување на овој процес. *Дон Жуан* е претстава на беспрекорни актерски остварувања на целокупната актерска екипа. Ова првенствено се однесува на водечкиот пар кој го сочинуваат актерите: Никола Ристановски и Ирена Ристиќ. Ристановски со својата енергија и личен ангажман не само што успева на моменти да ги надмине границите на ликот, нијансирајќи го при тоа со шармантни лични коментари, туку успева до крај да го обезбеди овој лик од секој ризик во кој тој може да се доведе, поради сложениот режисерски концепт во кој е сместен. Ристиќ, со својата прецизна актерска игра, успева одлично да го оформи својот исклучително тежок, трагичен лик и при тоа функционира како стабилизатор

на динамичната и енергична игра на Ристановски. И останатите аспекти: свесно карикираната музичка илустрација и ненаметливите, а ефектни сценски решенија на сценографот и костимографот **Ивана Васиќ**, комплетно ја заокружуваат одличната слика на оваа претстава. *Дон Жуан* - е тоа е веќе убав театар!

Октомври 2005

ЗА МОЌТА И НЕЈЗИНИТЕ ЖРТВИ

(Кон претстаата Ричард Трети од Ќекспир, режија: Љубиша Георгиевски, Народен театар, Битола)

Кога би се одлучил да рационализирам (а, така не би направил ништо што би било туѓо за претставата за која ќе зборувам), тогаш би рекол дека Ричард трети на режисерот Љубиша Георгиевски, е претстава организирана околу една доминантна идеја според која- историјата подразбира праволиниска, макијавелистичка логика на непрекинлив трансфер на моќта и власта, која не признава никаков дисконтинуитет и која нужно ја умножува смртта и ја усложнува геометријата на злото.

Водена од оваа идеја, режијата на Георгиевски „се интересира“ за една неретко акцентирана димензија на оваа драма на Шекспир, во која пред сличност се доведуваат историјата на кралот Ричард Трети и историјата на една диктатура (воопшто). Режијата на Георгиевски не дозволува „непознато“: црвената линија на историјата и огледалото кое го повикува нашиот контекст се воведени како доминантни знаци, мизансценските решенија се прецизни и ефектни, секој лик (на повеќето од нив сериозно им недостига современ коментар) е означен прилично недвосмислено, а убиствата помалку аристотеловски, а повеќе иронично, по правило се случуваат позади сцената. Во име на идејата која ја обединува оваа претстава, Георгирвски се одлучува на две битни режисерски интервенции. Првата ја воведува во втората сцена од четвртиот чин, кога сите потчинети на веќе крунисаниот Ричард, ги добиваат неговите физички карактеристики. На овој начин интересот на гледачот за момент се дистанцира од главниот лик и се фокусира на потчинетата категорија која според оваа претстава, е онолку важна за животот на

една диктатура колку и самиот диктатор.

Втората интервенција ја следиме во завршниот монолог на Хенри од Ричмонд, кога неговата победничка реторика, од пофалба на надежта е преведена во јазик на една нова (следна) диктатура. Вака поставениот монолог на Ричмонд многу директно упатува на недовербата што оваа претстава ја покажува кон каков било дисконтинуитет во ужасниот макијавелистички ланец на власта.

Оваа претстава, генерално, се базира на една креативна конфликтна ситуација во која се доведуваат, од една страна строгиот и недвосмислен режисерски концепт на Георгиевски а, од друга страна пак иманентната потреба на актерот, конкретно на Петар Мирчевски како Ричард Трети, да ги надмине очекувањата на жанрот и дополнително да ја нијансира (семантички и емотивно) режисерската визија. Овој конфликт направи да видиме еден сериозно изграден Ричард Трети од страна на Мирчевски и неколку мајсторски поставени сцени.

Вака рационализираниот Шекспир можеби обезбедува јасна и стабилна театарска претстава, но во одновремe овозможува некои нејзини аспекти да функционираат како вишок. Тука пред се мислам на исилениот костимографски дизајн и на пренагласената емотивна вредност на ликот на Леди Ана и на ликот на Кларенс (ги играат Габриела Петрушевска и Петар Горко).

Театарот никогаш не им свртил грб на историјата и искуството, напротив, тој никогаш не престанал да ја игра, честопати претплатената улога на медиум кој ќе ја санкционира нивната надмоќ. Ричард Трети е претстава вредна за соочување. И во име на театарот, и во име на искуството.

Октомври 2005

ГРОТЕСКНО И НАИВНО

(Кон тетарската претстава Поручникот од Инишмор, текст: Мартин Мекдонах, режија; Зоја Бузалковска; Драмски театар, Скопје)

Претставата Поручникот од Инишмор значи македонска промоција на еден од најактуелните и најпопуларни ирски драмски автори, Мартин Мекдонах. Режијата е на Зоја Бузалковска, а играат: Драган Спасов, Филип Трајковиќ, Дејан Лилиќ, Камка Тоциновски, Рубенс Муратовски, Гоце Тодоровски, Лазе Манасковски и Анастас Тановски.

Овај текст на Мекдонах, жанровски е најблиску до комедијата и тоа сфатена во нејзината класична, ренесансна па и шекспировска смисла. Искористувајќи ги можностите на жанрот, но и на хуморот како принцип, Мекдонах создава ужасно смешна, сатирична и крајно гротескна слика за актуелниот ирски, па и светски контекст. Неговиот инвентивен црн хумор подразбира една сложена мрежа на цели во која: моралните канони за доброто и злото се вулгаризираат и доведуваат до баналност, тероризмот (како глобална наезда) се карневализира И соголува до глупост а, „нормалните“ перцепции на гледачот се дефокусираат во целост. Овој последен ефект на драматургијата на Мекдонах го става гледачот на оваа претстава во една крајно иронична ситуација: тој за време на претставата треба да излезе од шемите на стравот кој е роден од насилството тероризмот, и да почувствува пријатна комодија во клаустрофобичната театарска сала (која не дека некаде не била мета на тероризмот), па и да изгради сентиментални врски на идентификација со смртта на едно маче, во сцена полна со искапапени човечки трупови.

Режисерскиот јазик на Бузалковска во овој случај е

прилично наивен, и не отстапува од наznakите на текстуалната порака. Претставата го задржува автентичниот контекст на текстот (Ирска, денешно време) а, ликовите во неа се воведени и означени прилично еднодимензионално. Значи, дури и да и поверуваме на претпоставката дека, првата изведба на некој текст треба да биде ослободена од некакви, наметливи режисерски или актерски коментари, сепак останува впечатокот дека, на оваа претстава сериозно и недостасува конкретен однос или став кон она што го претставува. Вака останува скоро недопрена генијалната сатира на овој текст а, изведбата е сведена на гол хумор, кој и без неа е загарантиран од инвентивната и гротескна уметничка визија на Мекдонах. и минимумот структура кој се препознава во воведните сцени, постепено се разлабавува и се претопува во еднодимензионалноста на ова режисерско читање.

Актерската игра во оваа претстава е во најдобар случај симпатична и комуникативна (посебно играта на Драган Спасов како Дони, Камка Тоциновски како Мејред и Дејан Лилиќ како Падрајк), но генерално не успева да ги надмине границите на наивниот режисерски концепт на Бузалковска.

Лично, никогаш не сум престанал да верувам, дека спектакуларноста на тероризмот може да предизвика извесни естетски поместувања во делата на оние кои сакаат да го обработуваат како тема, Поручникот од Инишмор е прилично далеку од некое естетско поместување, а уште подалеку од нешто спектакуларно.

Ноември, 2005

ДОН КИХОТ И БЕЗ ДОН КИХОТ

(Кон претставата Дон Кихот, режија: Дејан Пројковски; Народен театар, Штип)

Дон Кихот на **Пројковски** е можност за една претстава. Повеќе нацрт, скица, едно обременето индивидуално читање, непрекинлив синцир на варијации на тема, делумно успешен час по етиди, сценски движења и имитација; отстапка од редот, нескротлив театарски карневал, колаж од жанрови (анимации, видеоигри, музички спотови); привид на мјузикл во кој музиката треба да го облагороди „реализмот“ на **Сервантес**, но и неконтролирано искористување на ресурсите на *иџраиша* и *смеаиша*, кое го заборава „модернизмот“ на овој автор, го остава настрана, зад сцената можеби, во гремиорните, во времето на читачките проби, во меморијата на гледачот или читателот. Колку и да е комуникативна (барем со еден добар дел од публиката), оваа претстава мора да признае дека себеси се доведува во една автореференцијална замка која сама си ја поставила. Намалувајќи го авторитетот на Сервантес, таа се поставува над текстот и гордо се промовира во врвна естетска или смисловна важност. Нејзиното хедонистичко уживање во играта, на моменти како во целост да ја заборава идејата во чие име започнала да се прави. Така, и кога би ги избришиле имињата на **Дон Кихот**, **Санчо Панса** или **Дулчинеја** од оваа изведба, таа не би престанала да биде успешна, барем се додека режисерот Пројковски и неговата екипа под успешно не подразбираат: весело, провокативно, неоптоварено читање на Сервантес, кое недвосмислено треба да им сврти грб на тегобните, класични (излижани) естетски и клишеизирани театарски идеи. Впрочем, ваквиот став кон уметноста (барем кон онаа претходната) по дефиниција е донкихотски. Во отсуство на

позначајни карактеризации, актерската игра во *Дон Кихот* содржи интересен избор на завршени, како и незавршени етидни вежби. Од вака поставениот систем на актерски решенија, барем донекаде, отстапува актерската игра на двата водечки актери: **Раде Рогожаров** како Дон Кихот и **Методија Колоски** како Санчо Панса. Рогожаров многу коректно успева да ја надмине сопствената (личната) театралност, а со тоа и очекувањата на публиката од него, меѓутоа колку и да е сериозен неговиот став кон тоа што го прави, тој често се наоѓа замолкнат од она што се случува на сцената, а кое по правило во оваа претстава има да каже нешто повеќе и од самиот Дон Кихот. Санчо Панса, иако значеше можност за актерско созревање на Методија Колоски, тој и во оваа претстава не ги напушта механизмите со кои најчесто ги гради своите ликови. Меѓутоа, во случајот на Колоски, по малку среќно, а повеќе предвидено се случи симпатично совпаѓање меѓу начинот на кој тој игра и атрибутите на ликот кој го игра, на начин на кој овој актер предизвика одличен прием кај публиката.

За крај не смеам да речам дека *Дон Кихот* на Пројковски и на Штипскиот театар не содржи доволно донкихотско во себе, но не содржи ништо повеќе и од некои други претстави (па конкретно и режии на Пројковски) пред кои не седи името на Сервантес. Оваа претстава несомнено дека ќе најде на прием кај публиката, но исто толку е несомнено дека во процесот на нејзиното прикажување (се разбира, ако веќе не е доцна) таа ќе мора да доживее низа преиспитувања, како би созрела во рамката која ни ја понуди на својата премиера.

Ноември, 2005

ШТО Е ГЛОГОВИОТ ЏБУН

(Кон претставата Глоговиот џбун, текст: Братислав Димитров, режија: Владимир Милчин, играат: Александра Пешевска, Сашко Коцев, Кети Дончевска-Илиќ, Јасмина Василева, Гоан Илиќ...)

Театарска претстава?

Матен излог на неменливата, се повеќе автореференцијална режисерска поетика на **Милчин**. Мизансценско занаетчиство, замрачен, апокалиптичен театар, кој се движи на работ од сопствената егзекуција. Висок ризик самата претстава да се престори во сопствен епитаф. Немеморијабилен, пасивен, тегобен режисерски светоглед, заробен во немоќта на една безвреднета, одамна прочитана симболика. Обид да се испише еден параноичен театарски ракопис, уште еднаш да се прераскаже митската приказна за самоуништувањето на Македонецот. Некомуникативен театар, слуга на текстови: авторски, историски, митски, режисерски. Театар, несвесен дека зборувајќи за распаѓањето, истовремено го потпишува огледот на сопственото распаѓање.

Текст?

Лабава драматургија, неразјаснети семејни односи, попис на пароли на местото на валидни драматуршки конфликти. Драматизација на немоќта на поединецот да ги надмине сопствените и туѓите граници и забрани; на немоќта да се достигне кој било метафизички копнеж: Бог, живот, смрт.

Актер?

Послушна режисерска и мизансценска марионета. Задача завршена, пред да започнат размислувањата за ликот. Немотивирани чувства и патетичност кои градат

сидови, и на патот кон другиот актер, и на патот кон гледачот. Потребата од сопствен кредибилитет кој креативно би го збогатил или облагородил режисерскиот концепт е официјално и колективно заборавена.

Февруари, 2006

ПОКАНА ЗА ЕДНА ЖЕНИДБА

(Кон претставата Женидба од Гогољ, режија и адаптација: Лилија Абаџиева; Сценографија: Васил Абаџиев, Костими: Благој Мицевски; играат: Викторија Степановска, Габриела Петрушевска, Кристина Христова Хиколова, Рубенс Муратовски, Иван Јерчиќ, Огнен Дранговски, Методија Колоски, Мартин Мирчевски, Илина Чоревска, Никола Пројчевски)

Женидба на режисерката Абаџиева е тетаарска претстава обединета одолу еден еден отворен, хуман и пред сè жисто уметнички став кон театарот, кој во овој случај функционира на неколку нивоа. Првенствено овој став го разглобува реализмот на Гогољ и ја релативизира неговата жанровска утврденост. Потоа тој, испишувајќи впечатлива сценска драматургија, која што припаѓа на едно инвентивно и интелегентно режисерско и актерско читање, создава отворена театарска структура, која непосредно комуницира и со интелектуалните и со емоционалните капацитети на современиот гледач. На овој начин и режисерот и актерот во оваа претстава, во истовреме се дистанцираат од наративната база на текстот и ги прошируваат контурите на приказната за љубовта, бракот и семејството која што реализмот ужива да ја раскажува. При тоа, актерот станува доминантно „сценско место“ врз кое ќе се напластуваат сите други, дополнително изведени, контекстуално препознатливи значења на изведбата. Ваквиот начин на сценска работа подеднакво ја дестабилизира и временската линија на текстот. Времето во оваа претстава е заробено (или ослободено) во прекрасните режисерски и актерски коментари, а најважните поместувања вон еа се должат на една прекрасна игра со просторот кој непрекинато се трансформира и до максимум се стеснува или проширува

пред очите на гледачот. „Среќна“ што „не чувствува“ потреба да политизира, клучните битки со текстот, но и со времето во кое се остварува, оваа претстава ги воид на уметнички план. Отсуството на најчесто претераните, веќе потрошени, неретко глупави коментари кои што му припаѓаат на „некаков“ глас на актуелниот миг, оваа претстава го надополнува со тотално моќна актерска игра која прилично атентично ја пресоздава универзалноста на Гогољ. Секој актер во неа, кој претходно ги пресоздал границите на својот лик, е воведен со една доминантна карактеристика на говорот и тлото. Ваквата карактеристика не функционира единствено како знак за актерско препознавање, туку и како код кој што треба да го обезбеди единството на целокупната актерска екипа. На овој начин оваа претстава успеала да постигне една активна, агресивна и единствена актерска игра, која по автоматизам ги исклучува можностите за некаква грешка, кај секој актер одделно. Оттука, практично е невозможно, а најверојатно и не е фер, чоек да си дозволи да истакне или оддели нечие актерско име. Тоа сега за сега го оставаме на вашите вкусови и симпатии. А, за да ја комплетитаме прекрасната театарска слика што Женидба ни ја нуди, ќе биде неопходно (во себе аплаудирајќи) да го споменеме и умерениот, ненаметлив, а претерано функционален дизајн на сценографот Васил Абациев и костимографот Благој Мицевски.

Многу е тажно што театарот кај нас си дозволил оценките од типот: прекрасна претстава, одлична актерска игра, исклучително естетско доживување, да бидат од старт релативизирани, оспорени или прифатени со недоверба. Ако со право ви е дојдено до исклучоци, слободно присуствувајте на оваа Женидба. Најверојатно, сите сте поканети!

Април, 2006

ПАМЕТЕН НО ПРОБЛЕМАТЧЕН

(Кон претставата Дон Жуан од Молиер, режија Деан Дамјановски, Народен театар, Велес)

Постојат неколку прашања што Дон Жуан на Деан Дамјановски се обидува да ги одговори:

Како уметнички/театарски да се преработи митологизираната проекција на овој лик? Како да се разбијат толкувачките клишеа кои најчесто знаеле да бидат закана за отворената структура на овој текст на Молиер? Како да се избегне инерцијата на предрасудите кои од овој лик направиле мит за западноевропскиот неморал и атеизам? И, конечно, до каде може да се експлоатира универзалноста и генијалноста на Молиер, за да се направи една индивидуална верзија на неговата приказна за Дон Жуан, за да се профанизираат митските димензии на овој лик, за да се издејствува еден автентичен уметнички израз, еден личен Дон Жуан, еден личен мит?

Од лик што начелно (митски) е предодреден да функционира во мрежата на неморалот, Дамјановски сака да направи лик кој ќе егзистира единствено по правилото на сопствениот избор. Оттука, клучното лицемерие што треба да го види гледачот на оваа претстава се наоѓа во фактот што зад опуштеноста на прељубничките авантури на Дон Жуан постои конкретен, индивидуален мотив и сериозен личен став кон животот и кон она што тој лик го прави. Ваквата интерпретација на Дон Жуан дополнително е означена од метафизичката рамка во која е постаена, а која е одредена од прашањето за постоењето на Бог и прашањето за животот и смртта, кои во овој случај се главните импулсе за сите акции на овој лик. На естетски план оваа претстава се базира на еден креативен, интертекстуален „разговор“ помеѓу Молиеровиот Дон

Жуан и Седмиот печат на Ингмар Бергман. Сцената од филмот на Бергман во која Витезот ја започнува партијата шах со Смртта е искористена како воведна сцена во оваа претстава и како одредувачка естетска и стилска рамка во која се „одвиваат“ нејзиниот сценски дизајн и нејзината режија. Црната и белата боја стануваат сценски доминантни, при што колоритот на костимографијата на Благој Мицевски и трансформацијата на актерската игра треба да функционираат како контрапункт на ваквата рамка.

Во оваа смисла функционира и сценографијата на Ненад Ждеро. Геометрискиот принцип на кој таа се базира (три различни по големина кои градат кои градат три сценски нивоа и кои ја следат вертикалата на дејството) и геометриски прецизните односи меѓу нејзините делови, треба да обезбедат стабилна основа за перформансот кој ќе се одвива и кој, повратно, треба да го рздвижи или облагороди овој статички концепт. На режисерски план, мнозинството од сцените, Дамјановски ги решава, по принципот на присуство на навидум отсутниот Трет. За секоја конфликтна ситуација во оваа претстава, постои и гледна точка на Третиот, оној кој треба да коментира, да иронизира, да релативизира или да додаде дополнителна смисла на она што гледачот го следи во нејзиниот фокус. И на формален план оваа претстава ја задржува логиката на опозицијата. Таа е составена од два, стилски и суштински спротивни, но оплементарни дела. Во првиот дел, ако ја изолираме воведната сцена која функционираа како извесен наткод или врвен режисерски коментар, е воведен ликот на Дон Жуан со сета своја ноншалантност во односите со Дона Елвира, Шарлота, Матурина, па и со Зганарел. Во вториот дел пак, се стабилизира целокупната динамика од нејзиниот вовед, а ние ја откриваме интелектуалната или ако сакате филозофската позадина на секој негов избор или на секоја негова акција.

Според нас, постојат две битни грешки што оваа претстава ги прави во својот пресврт: прво, фактот што нејзиниот втор дел ни стилски, ни атмосферски не успева во целост да ја задржи својата опозитност по однос на првиот дел, што е една неопходност ако сакаме прецизно да ги лоцираме мотивите за оваа интерпретација на Дон Жуан, а посебно комплексноста на неговиот личен, слободен избор; и второ: фактот што Зоран Љутков како Дон Жуан не успеа докрај, прецизно да го нијансира оној дел од психолошкиот профил на неговиот лик кој треба да биде рефлектор на ова читање на Дон Жуан и кој треба да укаже на клучните конфликти на овој лик и на оваа претстава.

Среќна околност за оваа ситуација се: прецизната игра на Васил Зафирчев како Зганарел, кој успеа точно и препознатливо да ги одреди интервалите на овој лик и донекаде да ги дефокусира овие недостатоци, но и тежината и значењето на рамковната ситуација во која Дамјановски ја сместува оваа претстава, која успева да ја избалансира нестабилноста на двата дела. За издвојување е актерската игра на Маја Настевска како Дона Елвира, која што донесе една препознатлива енергија, коректен и јасен сценски говор и лик кој многу добро го доосмисли и искоментира централниот проблем на оваа претстава.

Генерално, Дон Жуан е добра претстава. Претстава на остар поглед вперен кон лицемерието и лажните вредности; претстава на паметен, интелегентен режисерски пристап на Деан Дамјановски, важно продолжение на неговиот Жив Човек, но и претстава со непостојан внатрешен состав и актерски трансфер.

Јуни, 2006

ПОФАЛБА НА СЕКСОТ

(Кон претставата Верона, Верона од Алексеј Шипенко, режија Софија Ристевска, Градски театар, Охрид)

За почеток неколку реда за реалниот и естетскиот контекст на оваа претстава; ќе ги наречеме „семантика на домот“: Охрид, сцена/подрум „69“, мал простор на интимноста во кој слободно се разминуваат и разменуваат, човечки погледи и мириси, подеднакво релаксирачки колку и клаустрофобичен, дотолку необичен и привлечен, што човек слободно може да се запраша: „Откаде пак тука сега вакво место?“, ако знае, се разбира, дека токму над него се наоѓа иритирачката сала на Центарот за култура, обложена со фасадна тула небаре фабричка хала или магацин;

- Еден кревет како хоризонтален знак, како дом на интимноста, како арена на сексот, како територија на љубовта, и една боксерска вреќа, како фалус, како контрапункт на интимноста и уживањето, како симболичка замена за партнерот-„непријател“ (маж или жена), како знак на агресивноста што се остварува по вертикала;

- две фотелји, на кои може да се запали цигара после добар секс или после напнатоста од неговото одлагање;

- две доминантни бои: црвена и црна во нивните основни значења, како страст и смрт, како ерос и танатос;

- шише коњак како „пријател на случајноста“, како забрзувач на страстта, како знак дека играта може да започне;

- цигара, како незаменлив знак дека играта е завршена;

- мирис на подрумска мувла, но не како знак за нешто што е дотраено, суку дека тоа е тука отсекогаш, како код, како непроменлива величина во секој маж или секоја жена;

- секс, како центар на вниманието, како фокус, како

можност да се заборави сè, како можност да се преиспита и осознае сè одново, како совршена форма на рабирање помеѓу еден маж и една жена;

-Верона, како туѓ глас, како туѓ дом што хиперсензитивниот и исклучително интелегентен текст на Алексеј Шипенко го превзема од Шекспировата приказна за најголемите љубовници, за да нè воведе во една нова драма во која интимноста на сексот се искористува за да се укаже на универзалноста на знаците и на цивилизациските аспекти: историјата, љубовта, војната, политиката... (браво за поставувањето на овој текст!)

Ова се основните координати по кои се одвива оваа претстава, но и клучните семантички места врз кои режисерката Ристевска ја организира својата прецизна и промислена режија, која што подеднакво успева емотивно да ја обои интелектуалната вредност на текстот на Шипенко, но и да ги интелектуелизира неговите емотивни квалитети, притоа обезбедувајќи пристојна динамика во еден мален театарски простор.

Отука, секој поважен дел од текстот на Шипенко, Ристевска го поставува во различна еротска поза (што ја завземаат двата актера на сцената), доделувајќи му зголемена емотивна вредност, и тоа на начин на кој тоа станува дотолку функционален естетски код, што моментот на „реален“ секс станува испревртена слика на она што гледачот дотогаш го гледал, станува момент на вербална, интелектуалистичка агресија. Ваквиот контрастен, но комплементарен принцип е доминантен и во реализацијата на актерската игра на двајцата актери во оваа претстава: Горан Стојановски (Мажот) и Јасмина Билаловиќ (Жената). Двата лика се доживеани многу непосредно. Двата актера влегуваат многу жестоко во ликот, многу директно, *in medias res*, без некакви посебно означени места на оддалеченост што би обезбедиле некакви коментари и без

да следат некаква емоционална градација, што од време на време и не е најдобор решение за оваа претстава, зашто може да се почувствува дека вака поставената актерска игра не секогаш одговара на иманентната драматика на текстот на Шипенко.

При формирањето на овој пар, двата актера користат различна техника. Така Билаловиќ, инсистирајќи на една одржлива лиричност во својот израз, најнапред го доживува (или преживува) својот лик, а потоа во процес ги одредува сопствените, личните рамки во кои се остварува неговата појавност. Кај Стојановски пак, следиме обратна техника. Тој најпрвин ги дефинира сопствените ограничувања, вклучително и позицијата на телото, а потоа ги бара и преживува трагите на ликот што го игра, приземјувајќи го на тој начин лиризмот на Билаловиќ на едно прифатливо и интересно ниво. Она што можеме да режеме дека функционира како грешка во оваа претстава е воведувањето на третиот лик (Ангелот, го игра Никола Тодороски), кој требаше идејно да го заокружи текстот на Шипенко. Таа произлегува не само поради фактот што тој е воведен со еден до претераност детлизиран костим (што наполно не одговараше на естетскиот контекст во кој се појави), туку и со актерска игра во која веднаш се презеде агресивноста на играта на водечкиот пар, иако, подобро би било таа да беше обмислена на начин на кој би се стабилизирало емотивното, енергетското поле на оваа претстава.

Софија Ристевска во Охрид направи добра театарска претстава. Претстава со одлично чувство за актерска игра, со чувство за сопствениот театарски простор, претстава со чувство за просторот на очекувањата на сопствениот гледач. Погледнете ја!

Август, 2006

КАКО РОДЕНДЕНСКА ЧЕСТИТКА

(Кон претставата Демонот од Дебар маало; текст: Горан Стефановски, режија: Слободан Унковски; Драмски театар, Скопје)

По повод својот шеесетти роденден, Драмскиот Театар од Скопје од двајца свои, (безмалку) врсници, доби театарска роденденска честитка. Славната театарска двојка Стефановски-Унковски, ја направи претставата Демонот од Дебар Маало. Првиот ја напиша, вториот ја „допиша“, како отсекогаш, како од времето кога театарот славеше некои други родендени и слави. Стокмена како што е редот: со потребниот однос кон времето што поминало, со надеж (нели) дека времето што доаѓа ќе ги воскресне силите на почетокот, во манир на чудната и привлечна Џојсовска горделвост според која авторот може слободно да си стои надвор од своето дело, грицкајќи си ги ноктите, дозволувајќи му на гледачот сам да ја открие својата смисла, и додека пребарува низ своите сознанија и спомени, сам да ја допише честитката.

Водена низ споменот како медиум, Демонот од Дебар Маало е театарска приказна (црна комедија која користи мотив од една средновековна француска сказна за бербер убиец популарен во англиската мелодрама од деветнаесетиот век) за угостителката Мара која прави кебапчиња од човечко месо и берберот Коце кој со својот брич ги убива своите неморални муштерии. Интересна приказна која добива една первертирана Молиерова разврска, во моментот кога власта (во овој случај Претседатлот на Републиката) ќе ги валоризира и морално ќе ги оправда злосторствата на Коце, како акции преку кои ќе се спаси духот на едно поминато време, преку кои ќе воскресне сјајот на Дебар Маало.

Сместен во секогаш безбедната територија на комедијата, формиран од правилата на драматургијата по кои неговиот автор најчесто игра текстот на Стефановски ги има сите симптоми на оние текстови напишани од автори кои некогаш создавале лектири, дела за колективна, национална идентификација, а кои во еден момент од својот живот, најчесто од позиција на мудрец, на научник, или на универзитетски професор (можеби), ќе се одлучат да ги преиспитаат и да ги пресознаат некогашните претстави за светот кој треба да се објективизира. Тогаш (најчесто!) некогашната жестина се престорува во умереност, трагиката во иронија и сатира, националниот патос во национална надеж, колективната свест во колективна меморија, индивидуализмот во хуманизам, претенциозноста во претпазливост, акцијата во спомен, ликот во тип, ентузијазмот во искуство.

Затоа одлична околност за оваа театарска претстава е што во „вечниот“ театарски дијалог Стефановски има расположен соговорник, и расположена актерска екипа низ која тој се реализира.

Режијата на Слободан Унковски не само што успева да обезбеди стабилна сценска основа на која публиката ќе го „исчита“ новиот текст на Стефановски, без ниту еден дел што би останал нејасен, туку низ една континуирана и допадлива игра на поттексти, таа дополнително го означува, од време на време многу конкретно го контекстуализира, обезбедува апсолутно пристојно ниво за следење, ги извлекува ликот и актерот од можноста за стереотипизирање, и низ постојана игра со чувствата и очекувањата на гледачот ја активизира начелно пасивната рамка на овој текст- споменот за Дебар Маало.

На овој начин оваа претстава успева да ја оствари својата двојна функција. Да предизвика еден добар дел од публиката, кој патем ужива да ги слуша приказните за себе,

да си споменува заедно со неа, уште еднаш да го реставрира споменот за познатото скопско маало но и да испровоцира чувство кај еден друг дел од неа, дека животот не започнал од денес и дека некои работи ќе мора да се променат, макар и во името на тој спомен.

Генерално, Демонот од Дебар Маало е претстава добра и впечатлива актерска игра. Секој актер во неа настојува, ограничувањата на својот лик, кои одат до ниво на стереотип да ги преиначи, да ги употреби како предност во својата креација, да ги надмине можностите на текстот и да остави простор за сопствениот глас. Заради прецизноста со која ги дефинирале своите ликови и заради непосредноста во нивното толкување и интерпретација ќе мора посебно да ги одвоиме креациите на Билјана Беличанец како Мара, Дејан Лилиќ како Иљо и Јелена Јованова како Бисера.

Демонот од Дебар Маало е претстава за споменот. За тоа како треба да се потсетуваме на спомените од едно поминато време и како треба да ги оствариме спомените што допрва ќе доаѓаат. Што ќе се случи со споменот за неа нека покажат оние што ќе ја гледаат.

Ноември, 2006

КОЛКУ БЛИСКУ Е ПОБЛИСКУ? ПРИЛИЧНО ДАЛЕКУ!

(Кон претставата Поблиску, од Патрик Марбер, режија: Мартин Кочовски, сцена и костими: Благој Мицевски и Ненад Ждеро, Музика: Марјан Неќак, играат: Алис- Фелис Ахмет, Ана- Несрин Таир, Ден- Неат Али, Лери- Селпин Керим

„Се е инверзија на нешто друго“, вели на едно место Патрик Марбер во Поблиску (преку ликот на Ден), како би укажал на прекрасната игра на пресврти на која се базира драмата на четирите лика: Алис, Ана, Ден и Лери, во која моќта на вистината да ги отуѓи е инверзија на моќта на сексот да ги доближи, меѓусебно.

Минатиот четврток овој текст имаше своја премиера (втора, после онаа на режисерот Слободан Унковски во МНТ), во Турскиот Театар во Скопје, во режија на Мартин Кочовски.

Претставата се отвори со неколку одлични сцени, кои се базираат на способноста на Кочовски да ги препознае и невербално да ги трансферира клучните значенски јазли на еден текст; со неколку сцени кои би требало да навестат дека празниот театарски простор ќе биде удобен дом за четирите актери и кои би требало дополнително да ги театрализираат или стабилизираат динамичните, дијалогични оне лине реплики на драматургијата на Марбер, кои ќе следат. Но она кон што продолжи оваа претстава е серија од неколку оддалечувања на повеќе нивоа.

Сместена под чадорот на концептот наречен реалитс схињ (кој патем како жанр не прави ништо повеќе освен што ја тероризира интимноста во името на хиперреалноста

на телевизијата), режијата на Кочовски практично ја тероризира можноста (најавена во воведните сцени) за близок, чист и интимен однос на актерот кон текстот и публиката (што е повеќе од доблесно за хиперсензитивното писмо на Марбер), во име на едно апсолутно непотребно очудување на театарскиот израз. За оваа цел претставата го интегрира видеото на Филип Јовановски, како еден можен одговор за генералниот концепт на кој таа се базира (реалитс схоњ) и како начин режисерски да се одговори на различните значенски и временски перспективи и симултаности на текстот на Марбер. Но и овој би рекле повеќе манир, отколку правилно осмислен аспект на претставата комплетно се вклопува во серијата оддалечувања што претходно ги споменавме. Зашто, евидентно е дека камерата на Јовановски, следејќи извесна симетрија, понекогаш и субјективност се обидува да естетизира (иако тоа го прави со еден аматерски маниризам), а што дефинитивно е неадекватно на концептот што оваа претстава си го допишала до своето име. Така, наместо дополнително да го осмисли (дообјасни), таа во голема мера го пасивизира и отуѓува динамичното и напнато писмо на Марбер, уништувајќи ја притоа драмата однатре и можноста за одржлива актерска креација која би следела една емотивна или рационална градација, сведувајќи добар дел од драмското дејство на досадни, црно-бели слики кои го неутрализираат актерскиот идентитет.

Оттука и актерската игра на: Фелиз Ахмет (Алис), Несрин Таир (Ана), Неат Али (Ден) и Селпин Керим (Лери) во најмала рака можеме да речеме дека е жртва на овој концепт. Наместо изнијансирана и дефинирана актерска игра, која би била неопходна за поставката на овој текст, оваа претстава понуди една недефинирана, дезориентирана актерска смеса, која никако неможе да ја достигне автономноста на својот лик.

Значенскиот регистер кој треба да ги поврзе клучните места на смислата на оваа претстава што Кочовски го најави во воведните сцени: море, риба, аквариум, и кој ги имплицира нејзините основни вредности: оутѓеност, осаменост, непредвидливост, опасност, финализиран е во еден емотивно набиен крај на претставата, во еден одлично изрежиран трактат за надежта, во кој четирите лика си ги надувуваат своите појаси за спасување од зоната на сопствениот трагизам, додека во позадина оди рамковниот сонг од филмот на режисерот Мајк Николс снимен според оваа драма. Финалето на оваа претстава беше можеби и единственото место каде што таа вистински интерферираше со својата публика, на начин на кој последната сцена стана нејзин иманентен кавалитетет. Таа стана појас за спасување од нејзината целосна дисквалификација, стана нејзина сопствена инверзија.

За крај само да додадеме дека ирелевантноста на сцената и костимите на Благој Мицевски и Ненад Ждеро се вклопува во нејасната и дезориентирана проекција на оваа претстава. И уште нешто. Во програмчето за оваа претстава стои дека Рисима Рисимкин работела извесна кореографија. А, кога тоа?

Јануари, 2007

V FOR VAGINA

(Кон претставата Вагинални монолози, текст: Ив Енслер, режија: Мартин Кочовски; Народен театар, Битола)

Вагинални монолози.

Започнаа *таму долу*, во тоа темно, влажно, провокативно „место“ со чуден мирис, во една визба во Cornelia Street Cafе во Њу Јорк. Се ширеа со епидемиолошка прогресија по училишта, колеџи, универзитети, театри, градови, држави, за да на 10 февруари 2001 ја имаат својата премиера во Medison Sqare Garden, токму на денот и на местото каде Jane Fonda го направи својот камбек на театарските сцени, во друштво со никои други туку со: Calista Flockhart, Melissa Ethridge i Oprah Winfrey. Од крик на авторка-фајтер каква што е Ив Енслер, Вагиналните Монолози станаа мејнстрим, еден од најпопуларните и најизведувани актуелни драмски текстови воопшто. На 27 04 2007 овој текст имаше премиера во Народниот театар во една држава во која макроата стануваат политички штитеници, на сцената во еден град кој само пред некој месец ја имаше „светската“ премиера на најновото издание на новиот, хиперпопуларен жанр- Сеџ цлип, наречен Секс во Ротино, во кој средношколците од една градска гимназија снимаат (нудат) експлицитни сексуални сцени. Жанр кој безмислосно детерминиран од двојниот морал кој го продуцира, од младите, напалени, машки „актери“ прави херои, а од девојките вербално (и не само вербално) стигматизирани објекти: ороспии, пачаври, курви и тн. Да, Вагинални монолози имаше своја премиера во Народниот театар во Битола.

V for Vagina.

Инспирирана од успехот на своите Вагинални монолози, Ив Енслер го создава глобалното движење V-

Day (Vagina Day), една од најдобрите 100 цхаритс организации во моментот во светот, насочено против секаков вид насилство врз жената: семејно насилство, силување, инцест, (ФМГ)- повреда на женските гениталии, сексуално ропство и тн. Вагиналните монолзи на Енслер, инаку еден од првите борбени редови на ова движење, се базира на над 200 интервјуа со жени од целиот свет, кои отворено зборуваат за своите спомени, сексуални искуства и искуства со своите вагини: првата менструација, губењето на хименот, отстранувањето на клторисот, лезбијски искуства и тн. Превземајќи го дискурсот на интервјето (исповедта), Енслер создава непосреден и моќен драмски јазик кој директно пенетрира во масовните, „машки“, традиционалистички проекции за женската сексуалност, кои од женските гениталии прават вулгаризирани, табуизирани „забранети зони“. Енслер создава драмски јазик кој во себе во целост го интегрира и ослободува (про)текот на табуизираниот дискурс на жената (не)свесна за сопствената сексуалност. Тој што ќе успее овој јазик да го трансферира во еден автентичен, суштински точен театарски израз, кој при тоа ќе треба да ја надмине, (преболи) провокативноста и скокотливоста на насловот на овој текст, многу е веројатно дека ќе успее да направи добра театарска претстава. Режисерот Мартин Кочовски и петте актери: Илина Чоревска, Менка Бојациева, Јулијана Стефанова, Елена Моше и Петар Спировски, успеаа во тоа.

Сцената е вагина.

Укинувајќи го кодот на реалноста (реалистичноста) на текстот базиран на реални интервјуа, Кочовски својата режија предводена од поетичното мото: **бев таму се сеќавам...**, ја насочува кон поетизација на театарскиот простор, кон градење ефектни театарски, визуелни, (поетски) слики, и тоа не единствено како фон на текстот на Енслер, туку и како негов подлабок, нов квалитет.

Суровоста, вистинитоста, веродостојноста на овој текст е преведена со еден поетичен, артифициелен театарски јазик, а непосредноста, блискоста на контекстот на интервјуто (водител, учесник и едно биро помеѓу нив) е заменета со длабочината на театарската сцена. Актерот напати е максимално, до крајот на сцената оддалечен од просторот на публиката (на оној што го гледа, слуша). При тоа актерите во оваа претстава не се обични инструменти на ваквата поетика (што е честа грешка во некои режии), туку сите подеднакво се автономни, емоционално свесни чинители, свесни пред се за својата женственост и сексуалност. Ова го велите со една резерва, зашто ликот на една лезбејка во текстот на Енслер, Кочовски го доделува на маж (Пеце Спировски). Оваа постапка во овој случај не значи единствено знак за потребата од егзил од територијата на машката проекција во женско тело, туку и интересен знак за моралната травестија и перверзија во која оваа претстава се прави и случува.

Семантичката вредност и на сценографијата на Филип Јовановски, одлично се вклопува во режисерскиот систем на Кочовски. Неколките кругови (вагини) кои се поставени или висат на сцената од кои започнуваат монологите на вагината ја воведуваат и заокружуваат поетичноста на оваа изведба на Вагиналните монологи, на начин на кој ротацијата на театарската сцена станува доминантен знак (круг), неизбежност во кој монологите судбински се надоврзуваат. Целата театарска сцена станува голема вагина.

и лиризмот на авторската музика на Марјан Неќак, и изборот на материјалите и боите на костимографијата на Благој Мицевски добро резонираат со сентименталноста на режисерската визија на Кочовски.

Бев таму...

Во воведната сцена од претставата актерката Менка

Бојаџиева, со гласот на авторката не воведува во историјата и намерата на Вагиналните монолози. На едно место во текстот, каде Енслер ни нуди еден лексички регистар на синоними за зборот вагина, Бојаџиева интервенира, дополнувајќи го со зборови кои за овој дел од женското тело се употребуваат во Битола: пичето, пештерата, тунело, сливата, кајсијата, мушмулата, црна слива без коска, пеперутката, петокраката, пичурнико, дупчето и уште со безброј други. Ќе успее ли оваа претстава кај секој што ќе ја гледа да го посочи и макар за момент да го порази изворот на оваа продукција на сининими, инаку извор и на уште многу, многу други зла и жанрови, неznam?! Јас бев таму, се сеќавам кај мене и успеа.

Мај, 2007

СОЛАРИС ПОД МЕСЕЧИНА

(Кон претставата Соларис, режија и избор на музика: Златко Славенски, сценографија: Игор Тошевски, Тихомир Спировски, играат: Даниела Стојковска, Драгана Костадиновска, Благоица Трпковска, Димитрија Докевски, Борче Начев, сопран: Славица Петровска- Галиќ, Ана Ројдева и Александра Лазаревска, балетски играчи: Сузана Гашевска и Татјана Адам; Македонски народен театар, Скопје)

Се случи Соларис. Последната премиера на Македонскиот Народен Театар и на режисерот Златко Славенски. Со вознес најавуваниот театарски мега спектакл, со димензии на супер-нова во фригидниот и предвидлив македонски театарски космос. Мултимедијален пресек на авторската визија на Славенски, чија што жанровска „нестабилност“ и отворена цитатност на делата на: Лем, Тарковски, Саган, Кларк, би требало лесно да ја возбуди свеста на современиот театарски гледач и уште полесно да пенетрира во зоната на неговите современи театарски очекувања. Соларис е претстава која го одзема приматот на актерот како водител на театарската нарација и им „дозволува“ на (условно) споредните театарски (и не само театарски) елементи: сценографијата, светлото, музиката, видео инсталацијата да ја водат театарската приказна (инаку естетски преврат стандарден за перформансот и неговите влијанија во „замрзнатите“ театарски форми.

Поделена на 14 дела/ театарски слики: Создавање, Време, Создавање на сферата, Создадени од сферата, Создавање на звукот, Кула од Сонцето, Крајот и новиот почеток, Вештачко сонце, и вселената и човекот се бесконечни, Случајни пораки во космичката ноќ, Порака во шише, Еден мал чекор, Заблуда и Сфера, Соларис е

епски конципирана театарска приказна, ослободена од конкретна временска референца и просторна припадност. Својата смисла таа ја бара во еден одново создаден митопоетски, театарски организам, во кој музиката и светлото треба да бидат коскено ткиво за неговата жанровска нееднаквост.

Идејно (тематски) Славенски се навраќа на вечните метафизички теми за смислата, значењето и вредноста на човековото постоење, и својата приказна ја сместува (или подобро ослободува) во рамката: од мигот кога човекот настанува од светлина до мигот кога тој ќе стане светлина. Инсистирајќи на укажувањето на комплексноста, уникатноста и неискажливоста на мигот, Славенски својата режија ја базира на еден жанровски плурализам, на колажност од слики и цитати и на едновременост на неколку уметнички изразни сретства: видео инсталација, текст, театар, музика, опера, балет.

Сценографијата на Игор Тошевски и Тихомир Спиоровски главно интерферира со режисерската визија на Славенски. Масовната пирамидална конструкција (која можеби треба да наликува на Вавилонската Кула) на која се проектираат видео инсталациите, ја следи соларната логика на која инсистира Славенски, и вертикалата Сонце-Човек која го одредува идејниот копнеж на оваа претстава.

Изборот на музиката на Славенски: Вивалди, Бах, Менделсон и одличната интерпретација на оперките певици, сопраните: Славица Петровска-Галиќ, Ана Ројдева и Александра Лазаревска, дополнително ја заокружуваат потребната (пожелната) космичка димензија на Соларис.

Меѓутоа, еднообразноста на видео инсталацијата (макар содржела и снимки испратени од НАСА), едноличноста во употребата на инаку огромниот светлосен капацитет поставен на сцената на Античкиот театар во Охрид, а особено дезориентирноста на актерскиот

перформанс сериозно ја нарушуваа естетската стабилност на овој театарски спектакл.

Поставувањето на актерот во втор план во никој случај не може да ја намали одговорноста на чинителите на актерскиот перформанс. Затоа многу лесно може да се случи актерската игра на петте млади актери на Соларис: Даниела Стојковска, Драгана Костадиновска, Благоица Трпковска, Димитрија Доксевски и Борче Начев, да се сведе на една повторлива, стандардизирана прошетка по вертикалата горе-долу и на неколку дезориентирани и никогаш доволно прецизни движења по сцената.

И така се подготви и се случи Соларис и ништо посебно не се промени.

Сè уште капе по македонските театри, се уште се плаче за некој денар плус, се уште млади актери, драматурзи, режисери го чекаат своето вработување. За среќа, ноќта кога се случи оваа премиера охридското небо го осветли преубава месечина, поминувајќи го истиот пат што го поминува со милениуми, гордо незаинтересирана што некој долу се обидува да раскажува приказни за светлината. Колку да не потсети дека и нешто убаво може да се виде таа ноќ.

Август, 2007

ОЖИВУВАЊЕ МРТОВЦИ

(Кон претставата На дното, работена според драмата на Максим Горки, режија: Деан Дамјановски; продукција: No name theatre и МКЦ)

Што за да преживее, што за да ја надживее, уметноста (вклучително и театарот) никогаш не престанала да ја цица крвта на реалноста (своја и туѓа) во која таа се остварува/раѓа. дури и најконтроверзните, антагонистички, автореференцијални уметнички концепти не претставувале емпириски кастрати. Овој вампирски принцип, од теоријата санкциониран како интертекстуалност, дијалогизам, контекстуалност, успева и денес да го одржи нејзиниот континуитет и да “оживува”: „мртви“, заокружени автори и форми. Деан Дамјановски во нашиот театарски контекст е режисер кој својот идентитет го формира успешно маневрирајќи во рамките на овој уметнички концепт/стратегија (од него луцидно наречен: оживување мртовци). Неговиот последен проект На дното, работен според текстот на (класикот, „мртвиот“) Максим Горки, во тандем со Филип Јовановски, е уште едно продолжение на неговата серија реанимации, контекстуализации на класичните дела на: Шекспир (Хамлет за почетници) и Молиер (Дон Жуан, Учени жени) што тој ги постави на тетарските сцени кај нас. На дното е еднократен театарски перформанс Што се случи во петокот на 14 декември во дансеинг-салата во МКЦ, како копродукција на No name theatre и Мкц. Во него учествуваа актерите: Милица Стојанова, Петар Арсовски и Јасмина Василева, перформерите: Наташа Гелева и Александар Јовановски и две реални личности кои на оваа адаптирана театарска сцена ја донесоа својата животна приказна. Мултиплицирајќи ја реалноста, доверувајќи ја на различни медиуми, кратејќи го текстот на Горки на начин

на кој ќе му се допишат, додадат дополнителни значења, призвучи, основната намера на овој перформанс беше да се укаже на мултипликацијата на идејата *На дното*: до каде се границите на човековиот неред и несреќа, колку е длабока човечката пропаст, до каде може да оди неговата деградација. Притоа, актерите Петар Арсовски и Милица Стојанова имаа задача да ја обезбеат „реалноста“ на текстот на Горки, перформерите-од неговите дидаскалии да ја изродат (уметничката) реалност во која тој пенетрира, а сведоштвата на двете лица да укажат на вистинската реалност (контекст) во која сево ова се случува. Сè на сè, станува збор за една солидно осмислена идеја која својата болест ја преживува во мигот на својата реализација. Претерано рутинската актерска експресија на двајцата водечки актера, еднообразниот сценски перформанс, слабата употреба на видеото, кое имаше можност да стане важен аспект на овој проект, станаа места на кои различните реалности кои се содржеа во него, наместо да се објаснуваат и коментираат, се разминуваа и недоразбираа. Оттука, неговата финална сцена во која перформерите ја демолираат сценографијата, наместо знак за човековиот неред и дезинтеграција, стана знак за дезинтеграција на различните аспекти што го градат овој перформанс.

Како и да е, и покрај очиледните слабости, *На дното* беше интересна едновечерна екскурзија надвор од националните театри. Можеби најдобрата придобивка од неа е што покажа дека може да се создава театар и без да се следат законите на институционалната инерција, кои сè уште се неприкосновени кај нас.

А, Горки? Горки се врати во својот сандак. Чекајќи некоја друга, можеби поголема, сигурно поубава, трансфузија на крв!

Октомври, 2007

НЕЈАСНА СЛИКА НА СОФИЈА

(Кон претставата Сликата на Софија, режија: Александра Ковачевиќ, текст: Маја Мицковска, Македонски народен театар, Скопје)

Кога пред десетина години Александра Ковачевич ја постави Слугинки од Жан Жене во НТ Битола, се случуваше и по неколку пати, со особено голем (хедонистички) апетит да си дозволам да уживам во тоа мало театарско чудо, поставено на малата сцена под ротација.

Деновите сум се посигурен дека нејзината последна премиера во МНТ Сликата на Софија, инаку произведба на текстот на авторката Маја Мицковска, нема да ми го врати тоа задоволство. Сликата на Софија е претстава проблематична од повеќе аспекти.

Текстот на Мицковска се занимава со прашањето на идентитетот, поставено пред моментот на смртта: Што да се остави позади еден живот, како трага/ белег на едно постоење. Повикувајќи се единствено на универзални аспекти, без стремеж на кој било начин експлицитно да го локализира својот проблем, атемпорален по својата суштина, импотентен по својата моќ, праволиниски и монотон во својата содржина, текстот на Мицковска понуди слаба драматуршка база за комплетниот театарски чин.

Режијата на Ковачевич единствено ја преслика оваа состојба на текстот, не успевајќи да ги надмине, да ги *спаси* нековите критични места. Сместувајќи го во статичен мизансцен, во неподвижна сценографија во која играта со светлото треба да ги означи емоционалните промени што се случуваат на сцената, во едноставен систем на сценско означување, режијата на Ковачевич само ја потенцира монотоноста на својата текстуална предлошка.

Ниту пак играта на актерската екипа, особено на водечките актери Свезда Ангеловска и Васил Зафирчев, не успеа посебно да возбуди. Напротив, на сцената видовме една некомплементарна, отсутна, отугена актерска игра, еден не секогаш мотивиран актерски говор кој се чини како да припаѓа на некој друг свет, некој друг глас, на некоја друга претстава.

Сценскиот дизајн на Сташа Јанушев, костимографијата на Марија Пупучевска, а особено музиката на Горан Трајковски подеднакво го изгубија својот идентитет, претопувајќи се во обичен фон на оваа импотентна авторска/режисерска идеја.

Сè на сè, Сликата на Софија понуди еден нестабилен, дезинтегриран театарски перформанс чии што составни делови неуспеале да ги најдат вистинските зборови за еден креативен разговор меѓу себе. Ваквата лоша комуникација ја смести неговата и онака проблематична идеја во еден затворен круг, непробоен за вистинското внимание на публиката. За ново задоволство од Ковачевич ќе почекаме нова прилика.

Јануари, 2008

ТАНЦОТ НА СМРТТА ВО ЗАГРЕБ

(Кон премиерата на балетот Danse Macabre, кореограф: Сташа Зуровац, композитор: Марјан Нечак; ХНК, Загреб)

Беше петок, ден пред балетската премиера, кога заедно со фотографот решивме да испиеме по некоја чаша во Пинта. Пинта е стара рокерска биртија, скриена во еден од џебовите на стариот Загреб, со иконографија на стара, државна гимназија, во која младите влегуваат со својата потентност, постарите остануваат со својата тага, а пијаните заминуваат со празни џебови. На шанкот, до нас, случајноста донесе еден стар рокер, нормално мртов пијан, кој без неоја посебна причина (што е најубавата причина за почеток на разговор за човек во негова состојба) започна да ни разглобува домашни и белосветски заговори, катаклизмични сценарија полни со смрт и убиства, за да на крајот не запраша: „Знаете ли вие кој страдаше најмногу во нашата војна? Бог“ – одговори набрзина- „гледајќи ги своите синови како се колат и убиваат. Се разделивме на земјата за да се сретнеме во пеколот.“ Танцот на смртта започна.

На секој што барем еднаш се нашол во Хрватското народно казалиште, нема да му биде потребно многу за да сфати дека се наоѓа во еден од најубавите домови на театарската уметност во овој дел од Европа. Тоа импозантно, аристократско здание може да ви ги вцрвени образите со својот шарм дури и да ја гледате најлошата претстава на светот. Оваа особено ќе биде воочливо ако доаѓате од земја која зградите налик на селски амбуланти, соц-реликти или апокалиптични призори ги нарекува свои театри. Се согласувам дека Македонија е сиромашна со некакво монархистичко наследство, исто колку што се

согласувам со начелото дека луѓето го прават домот. Ако она што го градиме е израз за нашите проекции за културата, тогаш за нас, ова второво е пострашна вистина. Но, нејсе! На 15 март на оваа убава сцена се случи премиерата на балетот *Danse Macabre* која за кореографот Сташа Зуровац значеше своевиден кам-бек по петгодишното отсуство од матичната сцена, а за битолчанецот Марјан Нечак еден од најважните настани во неговата композиторска кариера. *Danse Macabre* или Танцот на смртта е редновековна алегорија која за централна фигура во својот приказ ја има смртта, која во танц, фатени за рака ги обединува сите човечки сталежи: папи, благородници, селани. Воден од обединувачката моќ на својата тема (во смртта сме сите исти), развиен низ мотиви од Хазарскиот речник на Милорад Павиќ, *Danse Macabre* е спој на седум балетски слики и неколку жанрови (танц, видео, театар, музика) во една привлечна, јасна и строга уметничка структура која ја возбуди хрватската публика и медиумска јавност. Роден од еден исклучително креативен дијалог помеѓу кореографот Зуровац и композиторот Нечак, овој балет не само што на сцената на ХНК врати неколку подзаборавени имиња, туку и воспостави еден поинаков, интересен стандард за некои идни балетски промислувања. Формиран од играта на поединецот, неоптоварена од потребата за строга, унифицирана послушност во танцот, кореографијата на Зуровац мошне лесно се трансформира низ различните атмосфери и значења на перформансот, но и на музиката на Нечак. Еднаш дисперзирана, колективната игра го следи „животот“ на секоја слика одделно, за повторно да се обедини во нејзиниот климакс, со што и перформансот и музиката постојано играат со вниманието и чувствата на гледачите. Критиката со очигледен интерес и задоволство се осврна кон музиката на Нечак која функционираше како

база за балетскиот перформанс и која со својата доминантност и постојаност на сцената, достигна ниво на автономност во целокупната слика. Колажирајќи различни музички изрази, музиката на Нечак стана главниот (емоционален и интелектуален) код за следење на овој перформанс. Критиката во Хрватска со недоверба и резигнација ја прими употребата на видеото во овој балет, која наводно ја ограничувала кореографијата, инаку најпечатливиот дел од сценскиот приказ. Меѓутоа, на тој начин се чини дека таа го превидува можеби најважниот квалитет на овај балет. Тоа е фактот што тој, интегрирајќи небалетски изрази и знаци во себе, успеа да изгради една надструктура, блиска до театарскиот перформанс (и логика) која во секој случај ја надополнуваше, а не осиромашуваше функцијата на балетот. И останатите аспекти на балетот: изборот на костимите, едноставната и функционална сценографија, а особено светлосниот дизајн подеднакво учествуваа во убавата слика за него. Балетот во Загреб од танцот на смртта направи успешна претстава. Модерна во својот израз, стабилна (класична) во својата структура. Најискрено се надеваме дека македонската врска во неа, на која и упатуваме најискрени честитки, ќе успее да ја донесе и на домашната балетска сцена.

Кога стариот рокер од Пинта разбра дека разговара со Македонци, со чудна нијанса на гласот (не разбравме зошто) ни рече: „Македонците се најлошите луѓе на светот.“ Оваа неочекувана изјава ме премисли од намерата да го почастам една кригла, но во истиот момент ми ги окоори очите: Што ако овој човек навистина е во право?

Март, 2008

НА ВАМПИРОТ МУ ТРЕБА КРВ

Културата е вампир. Вампир, како совршен организам, како безвременски комплекс, архив на искуства и сознанија, приморан да ја цица крвта, силата, меморијата, смислата и визиите на/низ историјата (така репродуцирајќи се), со цел да ја одржи посебноста и вечноста на еден (на)род. Културата е надисториска, зашто ги надживува дисконтинуитетите и катаклизмите на историјата, но и иманентно исторична, зашто се менува, надоградува, осиромашува, мутира во конкретни историски моменти. Постои за да го одржува редот тогаш кога политиката ужива во апанажата, да ги поправа нејзините грешки, да ѝ го чисти ѓубрето, да ѝ удира чврги и тупаници кога ќе се опие. (Не е далеку минатата година за да се потсетиме на оваа нејзина моќ) Така, неретко, за некој уметник или човек од културата може да се сретнат изјавите: тој е вистински *амбасадор* на нашата земја, вакви луѓе ни требаат во *власија* или тоа што тој го направи не го направила ниедна *влада*, тој е за *прејседател* и тн. (Слично како што за некој фудбалер, на пример, може да се слушне дека е вистински *уметник* со топката) Ваквите изјави се знак дека политичкиот дискурс е агресивно доминантен во означувањето, именувањето, профилирањето, дури и на нешта кои што начелно се на другата страна на барикадите. Зошто е тоа така? Затоа што свеста што го изјавува ова претходно е многу добро подготвена, длабоко хипнотизирана од униформираниот говор на политиката, кој подразбира совршено селектиран регистар на термини: интеграција, апликација, промоција, власт, институција... термини кои во текот на повторувањето стануваат репер, идеален говор, говор за идеалот, за ултимативните вистини и потреби на оној кој ги слуша. Меѓутоа, ваквите изјави во

таква свест можат да значат само едно. Дека културата, колку и да е таа добрата вила, сепак е инфериорна во однос на политиката која секогаш е тука да го даде последниот збор, да биде конечниот репер.

Поради тоа, во услови кога сериозно се загрозува нашиот културен идентитет, кога под културна политика се подразбира безобразно кокетирање со власта, непотизам и политичка мимикрија, културата е доведена во ситуација да заигра на шипките во борделот на политиката, да стане вампир од втор ред, да цица од тоа што ќе ѝ се даде, и тоа од строго определена „крвна група“, да бара докази за тоа што можеби сме, под земја, под вода, во звукот на авионите, притоа заборавајќи дека сме биле она што сме и тогаш кога се немаше држава, власт, влада, претседатели, амбасадори...

Па дури и институциите кои што треба да го одржуваат културниот идентитет (на пример: Министерството за култура, каков е само тоа оксиморон) функционираат според вампирски принцип. Само што ним им се дава да цицаат од цуцла, колку да се држи устата затворена. А, во нив еден куп вампири. Стари, доносени, *бледи* фигури кои се толку долго внатре што ти се чинат *вечни*, а кои сè уште ги јадат најубавите јаболка од јаболкницата, но и млади, потентни цицачи полни со „брилијантни“, ретардирани идеи. (Идејата за преместување, за *цицање* на дел од програмата на филмскиот фестивал Браќа Манаки од Битола во Скопје е најновиот хит.) И што ќе правиме вака со неа? Ќе дозволиме да стане вампир во изумирање со израмнети двојки за да не остава траги на вратот или свиња која игра покер со фармерот или можеби проститутка секогаш расположена за менување став(чиња)? Едно ми беше зборот: на овој вампир не му требаат камења, му треба крв. Многу!

Главната провокација за овие мои намрштени

врескања беше минатонеделната премиера на Дракула на режисерот Срѓан Јанаќиевиќ, работена според текстот на Дејан Дуковски, инаку адаптација на романот на Брам Стокер. Провокација не поради тоа што Јанаќиевиќ донесе еден прилично бескрвен (во естетска смисла) Дракула на сцената, туку токму поради водечката идеја на ова претстава. Идејата да се прикаже Дракула заситен од својата специјалност, со желба да се интегрира во европскиот систем на вредности со кој начелно има иста мисија: да го одржува моралниот поредок и христијанските вредности. Она што ми се виде уште попровокативно, беше тоа што Јанаќиевиќ ја сместува оваа идеја во за него карактеристична метафора за културата (театарот) како бордел. Како место каде што се симнуваат маските (или се наплаќа за нив), вредностите, лушпите на моралот, каде што сме голи, сами со нашите валкани гаќи под креветот. (Искрено, кога ги правам овие споредби култура-театар-бордел, се плашам дека претерувам. Не дека ќе ја навредам културата, туку борделот. Зашто, денес тој станува место коешто се култивира, легализира, фискализира и кое оперира со проверени и прегледани услуги. Не сум сигурен дека кај културата тоа е секогаш така.) Инаку претставата на Јанаќиевиќ покажа сериозни проблеми. Иако на сцената го донесе вампирскиот пар Ирена Ристиќ (Дракула) и Никола Ристановски (Ван Хелсинг) кој го цица вниманието на публиката, но и енергијата на останатите актери на сцената, таа покажа сериозен недостаток на уметничка структура, наспроти решеноста да се остане спектакуларен, провокативен. Периодот од шестмесечни подготовки сигурно ја дисперзирал актерската енергија, но барем беше доволен на крајот да видиме еден беспрекорно добро реализиран проект, во технолошка, визуелна смисла, што е сигурно најважната придобивка од оваа претстава. Значи можело и така!

Идејата за културата како бордел во основа е панкерска, субверзивна, ерозивна, што е довојна причина да ја поддржам оваа претстава и покрај нејзините сериозни недостатоци. Таа е игурно доволно инспиративна, што во моментите кога претставата стануваше досадна, ме тераше да размислувам за неа. Во еден таков момент, еден стих од сонговите во претставата ме разбури од контемплација. Ирена Ристиќ, со глас кој трепери, гласно пееше: „Нешто ме ебе во главата!“ Денес пишивам и си велам: „Што тоа? Кој тоа?“ Никој не нè ебе во главата. Тоа е само звукот од нашето мастурбирање, додека гледаме како други водат љубов. Ехото од тесната кабина, во борделот.

Април, 2008

СРЕДБА ВО ОБЛАЦИ

(Кон претставата Облачна исповед, текст: Томислав Османли, режија: Деан Дамјановски; Драмски театар, Скопје)

Во едно од ретките толкувања на своите слики (конкретно на сликата Синот на човекот – познатиот надреалистички приказ на човек во долго црно палто, со црвена вратоврска и лице покриено со големо зелено јаболко), Рене Магрит вели: „Бидете задоволни што јаболкото покрива само дел од неговото лице. Значи мал дел од вашето љубопитство е здоделено. Ама не целото. Зашто, зад секој објект се крие еден невидлив дел. Зад секое видливо се крие нешто невидливо кое човек копнее да го види. Ниеден објект не е она што на прв поглед изгледа дека е.“ Оваа негова кратка изјава, која несомнено во себе го синтетизирала, сиот копнеж на надреализмот да се отпатува отаде појавното, да се возбуди светот со нови, сензационални *средби* на различни суштини, ентитети во единствена форма/уметнички израз, ми се заврти во главата штом го погледнав плакатот за најновата премиера на Драмскиот театар, претставата Облачна исповед. А, на него, цитирана сликата на Магрит, само на местото на зеленото јаболко, лицето на Драган Спасов-Дац. А, тоа што насловот на оваа претстава по инерција ме потсети на познатата поема на Мајаковски, Облак во пантолони, и што Спасов ја посвети оваа претстава на својот неодамна починат татко Стево Спасов, тоа го разбрав како факт дека, на забавата на уметноста секогаш имало повеќе добродојдени отколку непосакувани гости.

Режисерот Деан Дамјановски оваа монодрама ја нарече монопретстава. Човек нормално може првин да помисли дека овој потег е обид претставата да се олабави

од проблематичните квалитети на монодрамата како жанр, кој неретко се прифаќа како одбивно, непопуларно, здодевно место за нечија актерска лебедова песна. Ама кога ја гледате оваа претстава, разбиате дека тој термин за неа е апсолутно соодветен. Зашто Облачна сповед не е обична монодрама во која актерот треба да нè убеди дека она што тој го знае и умее не е случајност, туку реалност. Таа е сериозно осмислена сложувалка во која секој дел, секој нејзин аспект: текстот на Томислав Османли, режијата на Дамјановски, играта на Спасов, сценскиот дизајн на Филип Јовановски, музиката на Венко Серафимов е точно оаму каде што треба да биде. Конечно, Облачна исповед е монодрама која располага со интегритет на сериозно театарско искуство.

Текстот на Османли се занимава со темата за човековото достоинство и интегритет. Облакот е знак за временската дистанца од која се рекапитулира еден човечки живот, но и симбол за копнежот по слободата и достоинството, за идејата да се остане со крената глава пред сопствениот живот. Драган Спасов-Дац, на малата сцена, во три квадратни метра, игра два текста. Еден кој му е предодреден, неизбежен, авторски, и уште еден кој е исклучително интимен, неербален, актерски. Првиот го слушате, а вториот го насетувате. Без некој поголем напор, без импровизации, без некоја потреба за константен флерт со публиката, а со одлично чувство за различните актерски средства, Спасов лесно влегува во сите потребни трансформации на ликот и приказната. Така креира една кохерентна, интересна актерска слика која што совршено се вклопува во одлично осмислениот сценски и режисерски концепт. Режијата на Дамјановски која што ја отвора вратата на метафората (која, на пример, од два големи бели балона прави: гради на жена, облаци, душа), сцената на Филип Јоановски што ја превзема „реалноста“ на Магрит,

музиката на Серафимовски која се движи од лиризам до наративност на најдобар начин ја обликуваат креацијата на Спасово едно убаво театарско искуство.

За крај ќе си дозволам да ве поканам на оваа монопретстава. Гарантирам пријатна едочасовна Средба.

Април 2008

ПОНЕКОГАШ Е ПОТРЕБЕН КЛОВН ЗА ДОБРА ПРЕТСТАВА

(Кон претставата Приказна за Роналд, кловнот од Мекдоналдс; текст: Родрига Гарсија, режија: Софија Ристевска; Народен театар, Куманово)

Заврши премиерата на Приказната за Роналд, кловнот од Мекдоналдс во Кумановскиот театар. На врвот од усните ми надојде една мисла за критиката од Фуко: Критиката треба да мултиплицира, не судови туку знаци на постоење, да ги собира да ги извлекува од заспаност. Некогаш ќе ги измисли. Дотолку подобро! Критиката која ги остава речениците како наслетство, мене ме заспива, би сакал критика на светкавите скокови на имагинацијата. Едноставно се чувствував убаво по премиерата, но не најдов никого со кого би ја споделил оваа мисла. Сите ми изгледаа прилично и доволно среќни за да ги оптоварувам со неа. Среќни поради фактот што е ден на премиера, поради исклучителната моќна режисерката Софија Ристевска да го интимизира, фамилијаризира просторот околу себе, а (можеби) и поради фактот што Куманово по долга опсада од една пасивост и едно кичерајско шоу какво што беше Коштана, доби убава претстава. Решив да се напијам една чашка за да си дојдам при себе и при другите. Инстанто бев предупреден: Ова е мини-коктел за Претседателот на Собранието, вашиот коктейл е на другата страна. Добро, си реков, па зарем е грев да се напијам од коктейлот на човекот кој долго време нè учеше дека заради љубовта кон театарот не е потребна проверка на урината? Ама, почитувам. Отидов таму каде што ми беше местото, ја кренав пластичната чаша во воздух: На здравје, честитки!

Текстот на Родриго Гарсија за кој овојпат се одлучи

режисерката Ристевска (инаку фан на непоставувани текстови) се заема со проблемот: како центрите на моќ – општествениот, политичкиот апарат и цензура, глобалите капиталистички магнати и медиумите – ги контролираат и детерминираат нашите животи, нашите ст(р)авови, нашата слобода, волја, сексуалност итн. (Оттука, моето потсетување на Фуко се чини неслучајно.) Претставата пак, постави уште еден проблем. Како во услови на фригидна репертоарска политика, на континуирана авторска рециклажа која одржува во живот, да се направи театарска миијатура која барем ќе загребе по кората на театарското либидо? За таа цел, во една свесно осмислена, кич (Синди Лопер) иконографија на Мери Јован, во музичкиот фон од осумдесеттите, подготвен од Илија Тирицовски, оваа претстава требаше да одговори на два предизвика. Првиот е чисто уметнички: во ситуација на вербален (мал текст на осум странички и стотици пароли што лебдат во воздух) и невербален хаос да се обезбедат услови за постоење драматуршки ред и драматуршка свест-лик (нешто што не им успеало и на многу поискусни екипи). Вториот пак, е еден чисто хуман и наивен: дека во така осознаениот свет на закани, стравови, цензури, забрани, можно е да се протурка идејата дека без оглед на сè, човекот може да остане човек, а актерот да направи добра претстава. Режисерски поставена на преминот од театар ко перформанс, од импресија кон интимна (лична) експресија, оваа претстава успеа да одговори на двата предизвика. Видовме паметно реализирана претстава и убаво, храбро, возудливо донсена идеја. Непреоптоварената режисерска визија на Ристевска остави доволно простор за формирање четири автентични актерски остварувања. Рафинираната емоција на Јасмина Василева, импресивно оформениот талент на студентката по актерска игра Стефанија Зисовска и одличното чувство за актерска трансформација

на Кети Донжева-Илиќ и Александра Пешевска, до последен момент ја одржаа смислата на проблематичната драматургија на пароли на која се базира текстот на Гарсија. Овој актерски квартет успеа да го заржи вниманието на публиката во текот на целата претстава и да оствари иманентни, интимни приказни, занимавајќи се со текст кај кој начелно отсутува очигледна логика, нарација, база за следење, што мора да признаеме е апсолутно тежок проект кој подразбира развиено чувство за колективна игра, но и за сопствена актерска граница. Претставата финализираше со комплетен стриптиз на актерите. Секоја актерка, одделно, ја отстрани лушпата на ликот и ја објави својата (интимна) војна. Најхрабра во својот стриптиз беше Јасмина Василева, која после една година се врати на матичната сцена како хоноарец. Својот интимен гнев кон политички конструираниот систем за добивање работа, таа го изрази фрлајќи го хонорарот во скутот на директорот на Центарот за култура во Куманово, што дури и симпатично се вклопи о примарната идеја на оваа претстава. И видеото на Филип Јовановски во еден ненаметлив дијалог со режисерскиот концепт многу природно, без пречка, се интегрира во целокупната (јасна) слика на оваа претстава.

Софија Ристевска и интересно режисерско име. Честопати и нејзините претстави знаат да понудат таква обединувачка моќ, што нивните недостатоци (во овој случај пренагласените аспекти на сценскиот дизајн, на момент пренагласената актерска експресија и непотребната репетиција на исти сценски знаци) по прво ќе ги разберете како дозволени плодови на една весела, фестивалски доживеана театарска гозба, отколку како грешка. Како и да е, Кумановскиот театар доби интересна претстава, и тоа за неколку дена откако се обзнани дека тој ќе биде единствениот национален театар без претстава на официјалниот дел на претстојниот Војдан Чернодрински.

Ама ако тоа е цената за нечија грешка и не е толку скапа.
Има и поскапи цени. Затоа, тука е критиката, не само да
суди, туку и да ги регистрира знаците на животот. Можеби и
подобро. Дотолку подобро!

Мај, 2008

НЕ ЗЈАПАЈТЕ РОМАНТИЧНО

(Кон премиерата на претставата Тапани во ноќта од Бертолд Брехт, режија: Мартин Кочовски, НТ Прилеп)

Кога во едно од претходните изданија на Форум пишував дека нашите театри наликуваат на селски амбуланти, на релиткти од едно друго време, на ум пред се го имав театарот во Прилеп. Сместен меѓу приватни куќи, со стаклен излог и бетонска стреа која се крепи на железни столбови, овој објект не ти дава многу шанси да претпоставиш дека станува збор за Народен Театар. Кога пред две недели бев во овој театар на премиерата на претставата Тапани во ноќта од Бертолд Брехт, во режија на Мартин Кочовски, случајноста (а, може не и самота) ми приреди изненадување какво што не може да приреди ни најдобро осмислената театарска претстава. Во дворот на театарот, најнапред се испрчило едно големо црвено-бело рекламно пано, а на него: Здравствена амбуланта. Значи сликата се компетира.

Откако минатата година оваа претстава беше отстранета од годишната програма на театарот во Прилеп, мораше да почека една година (како што си е редот нели во секоја амбуланта) за да ја доживее својата промоција. Политички коректна, режисерски беспрекорна, актерски зрела, на Тапани во ноќта сигурно добро и дојде ова година чекање, собирање храброст, сила и енергија за да се надмине секој можен ризик од детски болести и зарази. Конечната дијагноза: одлична, перфектно здрава претстава. Кочовски ја направи својата најдобра претстава.

Во паметно осмислен театарски простор, во мизансцен кој го разоткрива значењето, во одличниот сценски дизајн на јулијана Војкова-Најман и Филип Јовановски, кој вреди да се види, седумнаесет луѓе на

сцената го носат овој текст на Брехт за љубовта, револуцијата и слободата. Режијата на Кочовски за своја основа го користи Брехтовиот прикажувачки модел, но не се ограничува на него. Од самиот почеток на претставата тој експериментира, игра со стилови, ритми, создава автентични микро-структури, нови сценски метафори, на тој начин допишувајќи го, обогатувајќи го Брехт и приземјувајќи ја ова вечна идеја на едно исклучително хумано, интимно ниво. Меѓутоа на истиот тој начин тој ги регулира вниманието и очекувањата на публиката. Од сцена во сцена тој ги разбива нив како бран во карпа, овозможувајќи повторно да бидат родени и од најмалиот детаљ на сценскиот перформанс. Она што особено импресионира во ова претстава е начинот на кој таа ја моделира актерската игра. Целата актерска екипа низ едно прочистено чувство за синхронизирана колективна игра, со особена одговорност за секоја секунда помината на сцената успеа да изгради цврсто актерско ткиво, кое го одржа во целина режисерскиот концепт на Кочовски во текот на целата претстава. Според интензитетот и според прецизноста со која е изграден ликот, се издвоија креациите на: Владимир Ѓорѓијоски, Марија Спиркоска-Илиески, Андон Јованоски и особено на Илина Чоревска која оствари одлична улога, онаква каква што можеби до сега не и успеала на матичната сцена на НТБитола. Особено интересен аспект на оваа претстава беше музиката на групата Фолтин (Бранислав Николов, Пеце Трајковски и Гоце Јованоски). На тешката задача да се следат стилските и ритмичките промени на режијата на Кочовски, овие луѓе одговорија со извонредна леснотија, искреност, виртуозност во музичкото колажирање и избор на музички сретства, со инспирација, креација (дури и актерска).

А, и што друго всушност беше оваа претстава ако не јасен повик на активизам, на креирање, на внатрешна борба,

еден нежен памфлет за идејата на слободата, за зракот убавина кој треба да ги растера ноќните сенки. НЕ ЗЈАПАЈТЕ ТАКА РОМАНТИЧНО, беше начелото со кое ова театарска екипа се обиде да го разниша комфоризмот и пасивноста на дотераната публика во Прилеп, и да создаде убавина во театарот што наликува на амбуланта. Наше е да признаеме дека на ова претсава тоа и успеа. Овој настан во Прилеп уште еднаш покажа дека додека поголемите национални театри стануваат пунктови за рециклирање, места во кои шетаат сенки од некои други претстави, полигони за натпревар на суети и езотерични визии, театрите од внатрешноста стануваат места во кои се случуваа убав театар. Секоја чест за тоа!

Мај, 2008

НА ПАТ ДО ДОМА

(Кон премиерата на претставата Црна се чума зададе;
режија: Владимир Милчин, Народен театар, Битола)

Две години по типично десничарскиот упад во Народниот театар во Битола, кој охрабрен од мускулите на неговата мегаломанска машкост (конзервативност) имаше обид за австроунгаризација (читај: кроатизација) на оваа национална установа, што требаше да се готви според рецептот: малку опера, малку естрада, малку популизам; две години по екскурзиите од типот Далај Мама, Марихуаната на мама или Ова не е американски филм, по кои остануваат само лоши спомени и гребене во желудникот, две години по тоталното емотивно празнење на неговите уметнички (пред сè, актерски) и не само уметнички капацитети, овој театар доби можност за рехабилитација со последниот проект на режисерот Владимир Милчин и композиторот Марјан Нечак, наречен Црна се чума зададе.

Црна се чума зададе е една интересна текстуална и изразна компилација во која сијамската врска меѓу режијата на Милчин и музиката на Нечак, успева да ја контролира напати дисперзивната колективна актерска игра (која веќе има двегодишно стебло) во еден интимизиран, кмерен театарски простор. Основен тематски интерес на овој проект чумата во нејзината вистинска и пред сè метафорична смисла, како пакостна сила што го егзалтира моралниот поредок и ги деградира хуманистичките вредности. Текстуалната база за овој проект е направена како компилација на повеќе текстови на оваа тема, во чијашто основа се наоѓа поезијата на Михаил Ренцов и модернистичките теоретски проекции на Антонен Арто, за театарот како медиум на сигналите на

несвесното. Честата судбина на комплексните проекти од сличен тип, според која самите тие си ја ставаат главата на гилотината на драматуршката испразнетост и нецелисходност, во овој случај на најдобар можен начин е одбегната благодарениа на два аспекта. Тоа се подеднакво: музиката на Нечак (секогаш автентична, но и претопена во темата), која де одлично ја следи мелодијата на поетскиот текст, де ја облагородува неговата напати сурова наративност, и режијата на Милчин, прецизно поставениот мизансцен и ониричната структура што ги доведува до пристоен ред сите впечатливи визуелизации на оваа тема. На актерски план на премиерата на Црна се чума зададе видовме една интересна ситуација. Наспроти на моменти лабилната колективна игра (причините за неа ги наведовме погоре) на, се чини, премладиот кастинг, видовме исклучително добри индивидуални секвенци, во кои изгледаше дека се собрал целиот отпор кон апатијата што го закржлави овој ансамбл. Тука особено би ги истакнале креациите на Соња Михајловска, Петар Горко и Филип Мирчевски, одличната вокална база на Соња Ошавкова и Викторија Степановска, а ако не ја сметаме можеби преголемата автоиронизација на креацијата на носителите на оваа тема, може да кажеме дека и Иван Јерчиќ и Мартин Мирчевски понудија сосема коректен и дисциплиниран актерски став на сцената. Особено важен аспект во визуелизацијата на оваа тема беа и прекрасните костими на Марија Пупчевска чишто бои и материјали атмосферски и суштински одлично ја заокружуваа секоја одделна театарска слика, водена од светлото на Димче Спасевски, како и солидната сценографија на Крсте С. Цидров.

Црна се чума зададе е добар и сигурно влијателен проект. Од бродот наречен по него, се чини дека битолскиот театар веќе ја гледа својата Итака.

Ноември, 2008

ГРАНИЦА ОД КОЈА НЕ МОЖЕ ДА СЕ ИЗБЕГА

(Кон претставата Граница, текст: Венко Андоновски,
режија: Софија Ристевска, Мал драмски театар, Битола и
Нов театар, Охрид)

Охрид. Апартамент 215, хотел Инекс Горица. Една претстава како намерно да избегала од театарската сцена, од мускулите на националните театри, и вешто ја искористила фасцинантната моќ на театарскиот медиум до бесконечност да го семиотизира сопствениот простор и естетски да ја пресоздава реалноста. И оттаму, од удобниот ентериер на претседателскиот апартамент, што стана нејзин реквизит, решила да ја раскаже сопствената приказна: идејата за границата како општествен, политички, длабоко интимен, уметнички феномен. Станува збор за претставата Граница од авторот Венко Андоновски, во режија на Софија Ристевска, инаку премиерна продукција на Малиот драмски театар од Битола и Нов театар од Охрид.

Сместена во хотелски апартамент, значи во простор што иманентно ја симулира „реалноста“ на домот, во набиена енергетска зона од којашто емоциите на десетината гледачи кои можат да ја следат оваа претстава нема каде да бегат, Граница е театарска минијатура којашто не ве остаа на мира, што може да ве донесе до најдолните слоеви на вашиот личен и колективен идентитет и што може да ве издегне високо до точката од која моралното расудување се чини детска игра, а личниот и колективниот интегритет – непобедлива категорија. Граница е театарски ролекостер, а способноста на Ристевска фино да манипулира со вашите емоции е единствениот безбедносен појас.

Идејната заднина на Граница е текстот на Венко Андоновски кој примарно се интересира до каде може да стигне пенетрацијата на идејата за тоталитаризмот во животот на човекот. До неговиот дом, до дневната соба, до неговиот брачен кревет, до неговото ѓубре? Во услови на агресивна општествена контрола, што ги затвора идвидуите во мали параноични светови во кои што се одвива нивното морално и физичко распаѓање, државата проектира утопистичка слика на обединувачко, интегративно општество во кое границата ќе значи ослободување, нов, подоар живот. Напуштајќи ги готовите метафори на кои досега ја базираше својата иронија, потпирајќи се на чистата драматика меѓу ликовите, Андоновски го понуги можеби еден од најконзистентните, драматуршки најкомпактните и естетски најцелисходните текстови поставени во нашите театри. А, она што прецизната режисерска постанока на Ристевска го направи со овој текст, можеме едноставно да го дефинираме како еднубава љубовна средба на текстот и режијата. Создавајќи режија во којашто не постојата вишок елементи, во која секој аспект си го нашол вистинското место, Ристевска остана блиска до својата тенденција да ја организира актерската игра врз еден доминантно хуман, сурово реален принцип. И додека гледачот сè уште не успеал да ја напушти конвенционалната улога на пасивен примател на театарската порака, актерите во оваа претстава инјектирале доволно реалност (не реалистичност) во своите креации, одбивајќи притоа некаков доминантен стилски формат, што за овој тесен театарски простор значеше темпирана емоционална бомба. На исклучително тешката задача да се издржи притисокот на една така замислена актерска игра, одлично одговорија: парот Горан Стојановски и Јасмина Билаловиќ, со посветеност и прецизност до последен здив, актерката Јоана Поповска,

со една леснотија во трансформациите и секавичните промени на ликот, и особено актерот Борис Чоревски, со одмерена, искусна актерска игра која ја дефинира оската на реализација на останатите ликови и тогаш кога тој не е на „сцената“.

Граница е првиот проект на Мал драмски театар од Битола во која визијата на нејзиниот основач Благој Стефановски за моќен, актуелен, нестандартен театар најде вистински дом во немирната, динамична, авантуритичка природа на режисерската визија на Софија Ристевска. Честитки за почетокот, со најава за следниот проект – претставата Друга страна од Дејан Дуковски, во режија на Мартин Кочовски, што треба да се случи на крајот од месецов.

Февруари, 2009

ПОВТОРНО НАЈДЕНОТО ВРЕМЕ НА РЕВОЛУЦИЈАТА

(Кон претставата: Друга Страна од Дејан Дуковски, режија: Мартин Кочовски, дизајн и организација на простор: Филип Јовановски, костимографија: Бјагој Мицевски, играат: Јоана Поповска, Петар Арсовски, Илина Чоревска, Иван Јерчиќ, Огнен Дранговски, Бисера Бендевска и Александар Лозановски; Мал драмски театар, Битола)

Стиховите *Времето тече наназадмногу бавно* (Time goes back so slowly) од диско темата Hang up на Мадона, рекодирани, преоблечени во естетска и контекстуална смисла, ја отворија втората голема премиера на Малиот драмски театар од Битола, премиерата на Друга страна од Дејан Дуковски во режија на Мартин Кочовски. Во дискотеката *Инфинити*, (рекодирана во театарска сцена/арена) меѓу два бара/шанка, меѓу два реда кожни сепариња на кои се испружил дотераниот битолски комфорт, започна потрагата по смислата на активизмот и креацијата, започна ретроспективната генеза на падот на револуционерната идеја, која од денешниот момент на пасивизам и летаргија, на послушно голтање на сечии буреци и слични каки, требаше (бавно) да не врати до '68 та, историски (контра)пункт што Кочовски го избрал за синоним на климаксот на револуцијата-класна, општествена, сексуална.

Иако за основа го има текстот на Дуковски, кој се задржува на идејата за неможноста на остварувањето на ултимативната љубов, Кочовски го ждопишува текстот во една постојана, интензивна игра на поттексти, отворајќи го клучниот проблем на претставата: зошто живееме во

свет против кој нашите родители еднаш се бореле, не станале ли тие непријатели на сопствената револуционерна идеја?

На сцената, Кочовски не донесува готови поими, не признава авторитети. Секој најмал аспект во неговата режија се препознава и осознава преку неговата друга страна, преку неговата опачина (големите монолози за смислата на еден живот се изговараат при орален секс, сликата за љубовта на Истокот е проследена со марш на американската морнарица, зад обожавањето на хероите на двете спротивставени генерации, Мишо Ковач и Тоше Проевски, допишани од претставата, стои пасивизам и медиокритетство што треба да поништат, итн.) Па дури и текстот зад кој стои еден авторитет, што симултано се игра на четири оддалечени пункта, фино распоредени во одличниот сценски инженеринг на Филип Јовановски, е дезинтегриран, сведен на призвук, на насетување на значењето. Гледачот во исто време ги следи причините и последиците на една акција, и од него е потребен дополнителен ангажман, низ фрагменти да ја осознае смислата на претставеното. Изиграна на сантиметри од гледачот, па дури и на точка на физички допир со него, создадена во постојан дијалог со музиката на Фолтин кои до перфекција играат со музичката обработка на теми што повикуваат различни контексти, *Друѓа сѝрана* удира жестоко, моќно, онаму каде што најмногу боли.

Соодветно на режисерскиот концепт, и играта на секој актер во оваа претстава одбива да се сведе на некакви рационални или тривијално-емоционални параметри. Изворот на актерската акција како да се наоѓа во либидалното ниво, од другата страна на механизмите на препознатливото и праволиниското читање на текстот. Скоро неверојатно е како сите четири пара што постојано се менуваат на сцената, оние од постарата генерација, Петар

Арсовски и Јоана Поповска, оние од новата, Илина Чоревска, Иван Јерчиќ, Огнен Дранговски и Стефанија —, па дури и оние кои за прв пат застануваат на професионалната сцена Бисера Бендевска и Александар Лозановски, успеаја во секој момент да ја одржат сложената, ониричка структура на оваа претстава, независно од тоа кој со кој прави еден актерски пар.

Исткаено низ една фина, нежна симболика, во која секој најмал реквизит е моќен театарски знак (за што Кочовски е неприкосновен мајстор), ова агресивно театарско шоу има сериозни потенцијали да биде запаметено и четириесет години отсега. Сигурни сме дека која секунда што поминува е негов пријател. Тик, так, тик так...

Март, 2009

ПРЕТСТАВА ЗА СТАТИСТИКА

(Кон претставата Суд на Македонскиот Народен Театар, работена според истоимениот текст на Коле Чашуле. Режија: Љупчо Ѓеорѓиевски, сценографија: Валентин Светозарев, музика: Марјан Нечак, костимографија: Благој Мицевски. Играат: Оливер Митков, Сашко Коцев, Борче Нацев, Гораст Цветковски и Славиша Каевски, МНТ, Скопје)

Битолската авторска четворка: Љупчо Ѓеорѓиевски (режија), Марјан Нечак (музика), Валентин Светозарев (сценографија) и Благој Мицевски (костимографија), ја потпишаа последната премиера на МНТ, работена според драмата Суд на Коле Чашуле. Нивната лоша творечка кондиција, несомнено предизвикана од килавата ситуација во која се наоѓа нивниот матичен театар, слабата мотивираност на актерската екипа (дел од неа со проблематичен статус во Македонскиот Народен Театар), веројатно се дел од причините поради кои на оваа претстава полесно ќе ѝ се препише некаква статистичка, отколку естетска вредност. (А, за другите причини?)

Текстот на Чашуле, во основа претставува една драмска потрага по вистината. Неговата драма е драмата на предавниците и судиите, кои на сцената на историјата (и не само на историјата) често ги менувале улогите и ја испуштале од раце вистината за себе како влажен сапун. Иако напишана пред нешто повеќе од четириест години, и иако реферира кон настани поврзани со историското ВМРО, оваа драма јасно потенцира одредени аспекти и проблеми од актуелниот македонски контекст. Режијата на Ѓеорѓиевски многу едноставно ги артикулира овие значења на текстот, што, мора да се признае, повеќе се должи на повратената популарност на оваа проблематика

во јавниот говор, отколку на некаква режисерска умешност. Генерално, Ѓеорѓиевски на сцената на МНТ понудува еден нестабилен концепт, изгубен некаде помеѓу актуелното и историчното читање на текстот. Оттука, гледачот на оваа претстава веројатно ќе се соочи со дилемата, дали она што го гледа е еден фин обид за тривијализација на модерното расфрлање со термините: предавник и патриот, преку карикирањето на националните прототипи олицетворени во ликовите од Организацијата или пак едно исторично „преживување“ на добро познатата приказна, кое граничи со патетика и од кое треба да се извлече поука (!). Овој првичен проблем на режисерската визија лесно се проширува и препознава и кај останатите аспекти на претставата: кај музиката на Нечак (особено во естетски тотално немотивираниите сонгови), кај сценографијата на Светозарев (која треба да го прошири и визуелизира тесниот, интимниот, „тајниот“ простор на оваа драма низ неинвентивни трансформации), а особено на планот на актерската игра. Веројатно затоа ниту еден од петте актери на сцената: Оливер Митков, Сашко Коцев, Гораст Цветковски, Борче Нацев и Славиша Каевски не успева да оформи јасен и точен однос кон текстот, ликот или кон контекстот на во кој се поставува претставата. Така, доведувајќи ги своите ликови - револуционери од Организацијата, еднаш до прагот на инфантилноста (карикатурата), еднаш до прагот на патосот (националната вистина/судбина) и тоа преку еден употребуван, стереотипизиран вербален и телесен маниризам, тие не успеваат да изградат јасна слика за нив, ниту да пренесат јасна порака која смисловно би ја заокружила оваа претстава. Моментите на фина интеракција во оваа актерска екипа, особено помеѓу Оливер Митков, Сашко Костов и Гораст Цветковски даваат привид на сценска коегзистенција, што сепак не е доволно за еден одржлив

ритам на оваа претстава.

Конечно, Суд е претстава која иако го имаше потенцијалот за спротивното, сепак се допиша на широкиот список на просечноста. Неинспиративана за мојот предавнички крички суд за да до

Февруари, 2010

ДОБРА ПРЕТСТАВА... ЗА ИНАЕТ

(Кон претставата Слугинки од Жан Жене, адаптација и режија Иван Јерчиќ, играат: Илина Чоревска, Викторија Степановска и Маја Андоновска; продукција No Name Театар)

Поканата да ја проследам премиерата на претставата *Слугинки* на сцената на НТБитола за мене значеше задоволство и должност да се поздравиме и поддржиме идејата на трите битолски актерки (Илина Чоревска, Викторија Степановска и Маја Андоновска), и покрај нивниот неразрешен статус, да останат доследни во упорноста да играат на матичната сцена, па макар и како гости. (Претставата се постави како продукција на No Name Театарот) За да биде уште и вистинско задоволство, овие три актерки требаше високо да отскокнат од тенкиот мраз на кој се наоѓа нивниот Театар или барем да се доближат до стандардите што едни други актерки од неговиот ансамбл заедно со режисерката Александра Ковачевиќ, пред повеќе од десет години, ги поставија со изведбата на овој текст на Жан Жене. И да, ми беше задоволство!

Режијата на ова претстава ја потпиша (актерот) Иван Јерчиќ. Низ прочистено чувство за ритам и динамика, употребувајќи скромно, но содржаено знаковен регистар (пред сè воочливо во играта со костимите), Јерчиќ скицира една пристојна режисерска база врз која се испитуваат границите на драматичноста на модернистичката драматургија на Жене. Неговите ненаметливи режисерски интервенции, неопходни и доволни да го одржат смисловното ткиво на ова претстава, се чини намерно го прошируваат полето за израз на трите актерки на сцената кои низ една емоционално исцрпувачка гротескна игра ги истражуваат интервалите на двојниот морал содржани во

односот господар-слуга. Она што Чоревска, Степановска и Андоновска го носат на сцената е една прецизна, константно координирана игра развиена низ одлично чувство за игра со партнерот, една контролирана емоција која ја облагородува „некомуникативноста“ на Женевата драматургија и го зграпчува вниманието на гледачот, а пред сè вербално и дикциски беспрекорен трансвер на овој текст. Секоја од овие три актерки првенствено во себе го бара решението на доминантниот проблем на претставата (двојниот морал во односот господар-слуга, и прашањето на личната слобода), но во исто време останува во рамките на еден колективен актерски организам на кој се потпираа ова претстава. Инсистирањето на ваквиот колективистички принцип на крајот на претставата финансира со целосна деперсонализација на ликовите кои се играат. Индивидуалната потрага по личната слобода завршува со една моќна сцена во која голите тела на трите актерки и нивните лица покриени со хартиени кеси, го изведуваат истиот ритуал на смртта.

Слугинки е претстава која е најавена како крик на младите битолски актери, незадоволни од професионалниот статус во нивниот матичен театар. Но, токму поради професионализмот и извонредното чувство за одговорност на луѓето кои ја сработија се чини дека уште еднаш треба да се преиспита нејзината функција. Зашто, не само поради условите во кои е настаната туку и поради сопствените квалитети, *Слугинки* е конкурентна театарска продукција која треба да потрае подолго од еден крик. Зашто е добра претстава... за инает!

Март, 2010

ПОКОЈНИК ЗА РЕАНИМАЦИЈА

(Кон претставата Покојник на Народниот театар од Битола; текст Бранислав Нушиќ; режија: Љупчо Ѓеоргиевски, сценографија: Драган Ангелковиќ; костими: Благој Мицевски; музика: Марјан Нечак)

Постојат неколку аспекта на ова претстава кои се чинат поважни за споменување од какви било други естетски есапи или критички промислувања и анализи. Веројатно и самата таа не настанала со некоја специјална цел да предизвика некакви естетски поместувања или да понуди којзнае какви поинакви, нови читања на овој текст на Нушиќ. Напротив! Покојник е претстава која има за цел да го мобилизира безмалку целиот актерски ансамбл на Народниот театар од Битола; таа е обид да се поврати загубената кондиција кај повеќето битолски актери кои поради проблематичниот период во кој влезе нивниот театар подолго време останаа надвор од сцената; и конечно да ги соочи различните актерски генерации кои низ еден креативен дијалог треба постепено да стигнат до едно сценско разбирање, неопходно за оваа и за некои идни изведби и премиери на овој тетар. Режисерот Љупчо Ѓеоргиевски, како матичен режисер на Народниот театар од Битола и како автор чија што спцијалност е да ги артикулира новите значења на драмските класики и стандарди во современиот контекст, со изборот на овој текст (само да споменеме дека тој се откажа од поставката на Трамвајот наречен желба на Тенеси Вилијамс) и симболички го заокружува овој обид за мобилизација на битолскиот ансамбл. Зашто, напишана пред скоро еден век, Покојник на Бранислав Нушиќ е драма за заканувачката моќ на државата и дволичната, конзервирана општествена средина да го активира механизмот на забораот, да ја

завери смртта на индивидуата (па и на една институција) чие што постоење не се совпаѓа со нивниот систем на расипан морал и безобразно профитерство. Па, зарем Народниот театар од Битола не е во позиција на таков *покојник* веќе подолго време?

Без некои специјални режирски интервенции, низ едно fino чувство за согледување и исцртување на односите помеѓу безмалку типизираните ликови на Нушиќевиот драмски свет, Ѓеоргиевски, од втор план, постепено гради една дводелна режисерска структура, оставајќи им простор на актерите (и на нивната експресија која треба да ја надополни ова намерна режисерска инфериорност), кои со своите изведби треба да ја побараат довербата од каприциозната битолска публика, која заталкала во меѓувреме. Ѓеоргиевски, заедно со екипата на овој театар создаваат една (ќе ја наречеме) салонска репертоарска претстава, една двочасовна изведба, разделена со пауза, која не поставува некакви специјални барања пред (особено повозрасната) битолска публика, туку има за цел ѝ понуди лежерно и забавно театарско искуство, на кое таа веќе од поодамна е навикната. Иако, мора да се признае дека на моменти ваквата намера е сериозно разбишана, пред сè поради слабата кондиција на добар дел од актерската екипа и поради реално недоволната вооиграност на ансамблот. Инсистирајќи на изразни средства на кои публиката навикнала, оставени тие да го имаат главниот збор во ова претстава, актерите во Покојник генерално добро и одговорно ја извршуваат својата задача.

На актерски план би ја издвоил играта на Петар Горко, кој низ една стабилна и умерена игра, во која успева да го контролира и вокалниот артизам кој е карактеристичен за него, успешно ја донесува насловната улога. Особено би сакал да ја издвојам и играта на Петар

Мирчевски, Борис Чоревски и Иван Јерчиќ. Нивниот препознатлив телесен и вербален маниризам дополнително го засили хумористичниот тон на нивните (типизирани) ликови и обезбеди пристојно ниво на комуникација со публиката. Се чини дека токму играта на оваа актерска тројка е центарот на ова претстава, и основата на која се одржува ова на од време на време лабава и раздолжена структура. Иако на моменти несигурна (дури и во изведбата на она што е нејзин актерски код), што несомнено се должи на ужасниот дисконтинуитет во нејзината работа, добра и важна улога за ова претстава одигра и Габриела Петрушевска.

За крај, Покојник е претстава од голема важност за враќањето на самовербата на битолскиот ансамбл, кој после подолго време скоро целосно е обедиент околу еден проект, а со тоа и за соочувањето на различните генерации актери кои влегуваат во него, што е неопходно за проценката на неговите идни можности. Првичните резултати од ова реанимација, ќе си дозволиме да ги прогласиме за позитивни.

Април 2010

ТРАКТАТ ЗА ПАДОТ

(Инспирирано од Госпоѓица Јулија, Турски Театар Скопје)

Задоцнив. Ми се причини како Госпоѓица Јулија да ми упати еден предупредувачки поглед што сакаше да ми каже дека ТУКА не е потребен уште ден сведок на нејзиниот ПАД. Особено не сведок кој несмасно се движи по штиците што чкрипат, барајќи си столче - што несомнено може да ја деконцентрира актерката во која овој пат таа се пројавува. Беше ли тоа таа? Пролетно фустанче со длабоко деколте низ кое сирка нејзината женственост, бескрајна тага во нејзините очи... ова мора да е таа, помислив и седнав. Во Турскиот театар ме пречека *исцразнејџа* сцена; некакви дрвени кутии и греди, расфрлани божем без ред, што укажуваат на *оџсусџиво* на сценографија, на отсуство на некакво просторно означување или реалистични координати. За момент помислив дека се наоѓам во некој фантазмагоричен бекетовски простор во кој одамна завршил третиот чин, соочен со три тела кои ја бараат својата изгубена приказна низ инструментите на јазикот и сеќавањата, кои на урнатините на едно време ја создаваат новата драма за себе, пред и самите да се укинат, да исчезнат во еден бесконечен Фаде оут. Можно ли е да сум далеку од вистината? Па, зарем и Стриндберг не е еден од *џоследниџе Мохиканџи* на Модерната, зарем и тој не пробал од предјадењето на Бекет, од ручекот на Чехов или од десертот на Сартр...?

Во тој тесен просторен интервал, ограничен од (повеќе или помалку) љубопитните очи на публиката, тројца актер(к)и (Сузан Акбелге, Несрин Таир и Осман Али) го говореа Стриндберг. Никогаш не бев помислил дека турскиот јазик (што не го познавам) може да обезбеди

толку пријатен, а жесток вербален трансфер на Стриндберговиот поетизиран драмски дискурс (инаку полеван од скандинавските мориња). Среќа, имав и превод, па уште подобро можев да ја разберам ова мачна партија брз шах меѓу хедонизмот и христијанскиот морал, оваа голема метафора за моралниот и физичкиот пад на една жена, на едно друштво (генерација), во услови на конзервирана културна средина што смрди на лажна етика и поместени вредности, организирани од угнетувачкото влијание на културата на *малошто место*, на страшниот закон на отсутниот татко (во случајов на грофот). По завршувањето на претставата во едно бев сигурен, гледав убав и чист театар кој ме возбуди до таа мерка што ме натера да пишувам за него, а што кај мене е желба потисната од безмалку истите причини поради кои се случува оваа драма.

Александар Поповски направи убав претстава. Низ прецизен и максимално интелегентен режисерски ракурс тој создаде една префинето стилизирана естетска платформа врз која оваа драма се одвива и ткае, балансирајќи помеѓу елегичноста и суровоста - нејзините доминантни атмосфери и компоненти. Така, по класичната (експресивно театрална) најава на драмскиот конфликт и ликови, Поповски го води овој перформанс до серија точки на прекршувања кои ги поместуваат очекувањата на публиката, и кои ги мултиплицираат можностите за разврска на поставениот конфликт. Првото вистинско и суштинско скршување од воведот во ова претстава е сместено во сцената на пијанството на Јулија. Таа *бескрајна* голтка вино (преку која актерката Сузан Акбелге како да вшприцува во себе дополнителна доза на лична, сурова реалност) на госпоѓица Јулија ја отвора серијата умножувања на ова драма, го хуманизира нејзиниот лик кој покажува недоверба кон својата приказна, отпор кон она

што го говори, и отвора можност за различни интерпретации и разврски што ќе се случат до крајот на претставата. (За разврските подоцна)

На актерски план токму Сузан Акбелге е несомнено центарот на ова претстава, мајсторски наместен фокус, кој е поставен да ги интегрира, а никако да ги исклучува креациите на останатите актери. Низ една прецизна и живописна игра на експресији, емоции и коментари, Акбелге одлично ги исцртува: дуалната природа (*половина жена, половина маж*) и колебливиот карактер на нејзиниот лик (*да ѝ побегне од ова место или да му се ѝ корчи, да го живее живојот во неговата исполненост или да и се ѝ предаде на смртта*). Нејзиниот партнер, Осман Али, иако на моменти несигурно, во основа многу коректно го презентира двојниот морал на својот лик, неговите глас и тело многу природно ги следат промените на карактерот на Жан, од заводник кој би се покори пред женскиот интегритет, до користољубец кој е способен да го покори женското тело. Особено импресивна креација во *Госпоѓица Јулија* понуди Несрин Таир во улогата на Кристин. Поставена како будното око, како етичкиот рефлектор на *малото место*, Таир го води својот лик потпрен на патериците на извештачениот христијански (хипокритичен) морал со една зачудувачка сигурност и константност во тонот и изразот, на начин на кој одлично балансира со суровата драма меѓу останатите два лика.

Инсистирајќи на прикажувањето на (минимум) двојната природа на секој од ликовите, Поповски дополнително ја усложнува мрежата на разврски на ова драма. Ниеден лик не се заокружува по однапред предодреден логички сплет на околности. Јулија и Жан се подеднакво убијци и жртви во рамките на еден гнил поредок. Во таа бескрајна игра на можности, Поповски ѝ допишува краеве на ова драма. И како што драмата расте,

се усложнува, се размножува, таа станува кобна и по самата себе. Драмата која станува пресурова се укинува и самата себе, се разложува на можни разврски кои никако да го дофатат својот конечен крај. Поповски ја завршува ова претстава (повторно) во помалку бекетовски манир ангажирајќи ги на сцената смртта што никако не може да настапи, крајот што не може да се постигне, како знак дека бесконечното траење на една драма е можеби најтрагичниот крај за неа. (Ако е така зарем не сме сите ние најтрагичните ликови што некој некогаш ги измислил?)

Оваа неединствена разврска може да се следи и во симболичкото ниво на останатите елементи на ова претстава. Како што претствата се разложува, така навидум хаотичната сценографија постепено се интегрира во една единствена симболичка слика, која како да излегла од платната на Магрит, а која соединува две спротивни суштини(дрвените греди формираат бесилка на која виси нишалка). Дури и кога сценографијата постигнува некаква смисла, таа одбива да биде еднозначна. Дуалната природа на овој знак што во себе ги содржи елементите на смртта и животот станува доминантниот код низ кои може да се разбере ова претстава. Госпоѓица Јулија е драма што ќе одбива да заврши, таа ќе умира и одново ќе се раѓа се до денот додека еднаш за секогаш не расчисти со причините поради кои настанала. Ако е така, дали јас воопшто задоцнив на ова претстава?

Април, 2010

ТРЕБА ПОТ ЗА ТЕАТАР

(Кон претставата Кавкаски круг со креда од Бертолд Брехт; режија: Мартин Кочовски, сценографија: Јулијана Војкова-Најман и Филип Јовановски; костими: Јулијана Војкова-Најман; музика: Фолтин; препев: Благоја Ивчески. Играат: Димитар Ѓорѓиевски, Владимир Ѓорѓијоски, Зоран Иваноски, Андон Јованоски, јасмине Мицовска-Станкоска, Никола Настоски, Наташа Наумоска, Марија Спиркоска-Илијеска, Александар Степанулески, Даниела Стојковска, Александар Тодески, Игор Трпче, Димитар Црцороски, Виолета Чакарова и Катерина Чакмакоска)

Со претставата Тапани во ноќта, Народниот театар од Прилеп постави високи стандарди во македонската култура. И, естетски, зашто продуцираше убава претстава, што беше валоризиорано на домашни и странски фестивали, но и морални, зашто демонстрираше начини и методи за тоа како секој треба да се однесува кон својата работа и кон поставените задачи, дури и тогаш кога нема некои специјални услови за тоа. Подготвувана подолго време, потпишана од истата авторска и безмалку истата актерска екипа, по точно две години, претставата Кавкаски круг со креда, требаше да ја потврди високата позиција на овој театар и ансамбл. Ќе биде недоволно ако кажеме дека на најзината премиера видовме претстава со која тоа се потврдува.

Помалку е непријатно, но никако и неристојно да се повлекува паралела меѓу претходно споменатите претстави. Зашто, ако Тапани во ноќта (конечно) ги исцрта контурите на уметничкиот светоглед на Кочовски, Кавкаски круг со креда го прикажа тој светоглед во неговата полна потентност. Додека првата, беше претстава за секој што сака да гледа убав театар, втората ја одбира публиката што

може да ја издрже нејзината немилосрдност. И не знам како подобро да ја опишам уметноста на Кочовски, од крајно решителен обид на најнемилосрден начин да се покори човечката пасивност, комоција или комформизам пред силите на креацијата, активизмот и одговорноста. Кавкаски круг со креда е последната манифестација на таа решителност. Таа е претстава за која може да се пишува многу (можеби цели семинаски работи): за начините на кои брехтовскиот систем до детали се аплицира во една специфична ментална и сценска технологија; за филозовските и идеолошките дилеми на пиесата на која се базира и за нејзините разврски во овој перформанс; за сценскиот дизајн на Јулијана Војкова-Најман и Филип Јовановски чија што организмичка структура во овој случај е доведена до ниво на лик; за музиката на Фолтин како означител, но и како ритмички и слоговно одлично избалансирана природна средина на препевот на Владимир Ѓорѓијоски; за исцрпувачката посветеност на актерската екипа која игра до раб на колапс и тн, но рецензијата како жанр може да ги детектира, но не и подетално да ги опише овие аспекти. Веројатно непосредната средба со ова претстава е најдобриот начин да се стигне до епицентарот на нејзината смисла.

Текстот на Брехт кој ги третира темите на припадноста, одговорноста, на деградирачките влијанија на војната врз моралните и цивилизациски вредности и кој оригинално е сместен во еден поширок кавкаски контекст, некаде по крајот на Втората светска војна, низ префинет режисерски маниризам и симболизам Кочовски го контекстуализира во еден имагинарен бившо-југословенски простор, во кој сè уште функционира идеалот дека може да се живее од она што ќе се сработи. *Детейто да и припадне на мајката која најдобро се грижи за него и земјата да ја има онај кој знае да ја направи плодна*, се идеолошките

рефлектори пред кои посепено се одвиваат разврските во ова претстава на сите нивоа. Во сценски дизајн, во кој железото доминира како материал, целата сцена, максимално отворена (што е еден од системските идеали на Брехт) е претворена во фабрика, како доминантна метафора за сè што се случува на неа. Уметничката креација е поистоветена со исцрпувачки работнички, мануфактуен процес, а колективизмот како принцип постои да ги обедини сите клучни аспекти во овој перформанс: бескрајната размена на улоги во „фабричкиот“ синџир на означување, перфектната координираност на актерите на „производството“, одличната интеракција на музиката, сценографијата и костимографијата во овој процес. Сè на сцената е предимензионирано и прегласно (зарем може да биде поинаку во фабрички погон?), па честопати и изговореното и испеаното (секогаш точно, јасно и со издржана употреба на дијалектиски) е сведено на ефект на шум, на случајно наслушнат јазичен фрагмент. Иако за некои ова може да изгледа како недостаток, јас би го издвоил како еден од најважните аспекти на оваа претстава. Па зарем тој не е показател дека историјата, како попис на ужисни катаклизми на цивилизациските вредности, отсекогаш била погласна од уметничката креација или од некоја, случајно или не, изговорена позитивна идеја. Зарем тој не може да се прочита како прекрасен романтичен повик да се промене тоа?

На актерски план, можам да констатирам дека оваа екипа на прилепскиот театар потврди дека е една од најподатливите и најинспиративните екипи за работа. Во строгиот режисерски концепт на Кочовски секој актер на сцената е сведен на ниво на физички работник кој преку пот и исцрпувачки ангажман успева да најде своја смисла и позиција во оваа претстава, но успева да дојде дури и до чиста емоција (што начелно и не е идеал во брехтовскиот

систем).

Кажавме дека за ова претстава може да се пишува и допишува многу, но ќе ми дозволите да завршам во манир инспириран од нејзините пораки: сè може да се каже за оваа претстава, но убеден сум дека таа ќе остане запаметена како еден од највпечатливите примери за најодговорно и најзаслужено заработени пари и углед во македонската култура.

Април, 2010

КОГА ОД ТЕАТАРОТ СЕ ПРАВИ ТЕАТАР

Илија Упалевски

Четири години се веројатно доволно голем период за еден помал систем да се дестабилизира и одново да се реосмисли, реформира и постави на здрави нозе. Но уште поверојатно е дека, ова не мора да значи ако тој помал систем се нарекува Народен Театар – Битола (НТБ). Се разбира, оваа теза е апликативна и за повеќето македонски театарски куќи во моментот, но поради потребите на овој текст нив ќе ги оставиме настрана. Уште на почетокот ќе мора да нагласам дека причините поради кои го одвојувам НТБ од невкусната каша во која се измешаа повеќето домашни театари се помалку себични. Прво, зашто неговите претстави со кои пораснав изградија добар дел од мојата личност, и второ (можеби малку претенциозно) зашто сметам дека овој театар има видливо! најконкретна традиција и реноме меѓу македонските театри, кои можат да се искористат како сигурна основа за надминување на секакви можни проблеми.

Меѓутоа, настаните поврзани со спомнатиот период покажаа дека наместо да се искористи ваквиот добар потенцијал во решавањето на проблемите и конфликтите, овој театар си дозволи да биде претворен во мегдан на лоши политички конфронтации, инаети и авантури, кои резултираа со серија незадоволства, штрајкови на ансамблот, откажани претстави, експерименти со по една изведба, смена на директори, опструкции, и, колку за потсетување, поради целиот контекст на копродукцискиот проект *Тиио* беше сменет и еден министер за култура. Има ли нешто навистина специјално во случајот со овој театар?

Првенствено, може да се рече дека НТБ е одличен пример за исцрпувачко, креативно осиромашување преизвикано од процесот на лоша политичка и програмска транскрипција на еден утврден модел врз кој се градел репертоарот и естетскиот идентитет на еден театар. Транзициониот период овој театар го помина под менаџерската палка на г-динот Благој Стефановски (одминат од инерцијата на политичките промени во 1998 г.) кој со една избалансирана репертоарска и активна менаџерска политика успеа да го постави на врвот на македонската театарска продукција, но и на видливо место на светската мапа на интересни и автентични театарски куќи. Во исто време театарот оформи квалитетен ансамбл кој успешно одговараше на сите естетски (и неестетски) предизвици и постави високи стандарди во македонското актерство, задржувајќи си го при тоа својот еснафскиот карактер и во услови на транзиција и превредување на претходните идеолошки и системски вредности. Особено карактеристично е што овој еснафски дух и пристап кон работата многу природно го превзеде и средната генерација актери и театарски работници, но и најновата, која во повеќе случаи е крвно поврзана со значајни актерски имиња од овој театар. Оттука, се чинеа неприродни и опасни по единството и идентитетот на ова еснафско-роднинско друштво (тука ве молам не додавајте негативни конотации) сите обиди за негово превреднување, реформирање или преведување во други естетски и неестетски концепти и правила на игра (последниот пример со инсистирањето, театарското бифе да оди на тендер е одличен пример за тоа). Првиот таков обид (и веројатно пресудниот) поради кој започна серијата проблеми, конфронтации и поларизации беше менаџерскиот проект на (тогашниот директор) г-динот Цветан Стојановски за „австро-унгаризиција“ на репертоарот на НТБ во кој требаше да доминираат

музичко-сценски спектакли. Ваквата менаџерска политика во основа имаше една провидна цел, да промовира еден друг приватен проект наречен Битолска Опера, чиј иницијатор беше токму Стојановски, заедно со битолскиот градоначалник г-динот Владимир Талевски, инаку актер со значајно место во идентитетот на битолскиот театар. Токму од овој агресивен упад во естетиката и начинот на работа на битолскиот театар, (кој за среќа остана само „блескава“ илуминација во нечии глави) започна низата јавни дисквалификации на линија Стефановски – Талевски и поларизации на ансамблот, кој ја трошеше мотивираноста и креативноста онаму каде што не треба. И додека едните застануваа во одбрана на идентитетот на театарот, „љубоморно“ чувајќи ги врските со познати балкански и светски фестивали и театари, стекнати во минатото, другите влегуваа од грешка во грешка. И последната директорска резерва, г-динот Сашо Огненовски, само го протолжи трендот на оттуѓување од потребите на ансамблот и театарот кој заврши со протест и смена на Огненовски. Г-динот Стефановски пак, веројатно изреволтиран од игнорантскиот однос на новите раководства кон неговата визија за театарот на чие чело беше долго време, во меѓувреме го оформува Малиот Драмски Театар, продукција која за нецели две години дојде во ситуација многу отворено да им покажува „сила“ и на НТБ и на останатите национални театри. И тоа со проекти (за иронијата да биде поголема) подржани од актуелното Министерство за култура (истото она кое назначува директори во националните културни установи). Така, Министерството и во овојгодишната национална програма, наспроти трите претстави на НТБ: *Калеш Анѓа дефнијивно* во режија на Драгана Милошевска-Попова, *Трамвајот наречен койнеж* во режија на Љупчо Георгиевски и *Висшинаски настан* во режија на Дејан

Пројковски (инаку, премалку за неговиот осиромашен и изморен репертоар), ќе финансира два проекта на Малиот Драмски Театар: *Разговор со Синоза* во режија на Зоја Бузалковска и големиот копродукциски проект *Се викам Црвено* работен според романот на Орхан Памук во режија на Мартин Кочовски. Според официјалната најава на МДТ, *Се викам Црвено* е копродукција во која влегуваат Фестивалите: МЕСС (Сараево), Експонто (Љубљана), Галата (Истанбул), која своја премиера треба да има на Охридско лето или на некој друг поголем фестивал во земјава. Особено интересна со оглед на распоредот на нештата, исто така, изгледа најавата на МДТ за можна копродукција со НТБ која евентуално би се случила со претставата *Грешка* во режија на Љупчо Ѓеорѓиевски. Во секој случај, чувствителната состојба во која се најде дезинтегрираната битолска театарска средина отвори неколку интересни прашања: дали НТБ може самостојно да изнајде начин да излезе од безмалку понижувачката ситуација во која се најде; дали може да се ослободи од политичката кусогледост на неговите актуелни идеолози или од „незаменливоста“ на менаџерскиот проект и маниризам на Стефановски; дали уште долго ќе остане место на пресметка на политички и лични суети; дали ќе може да ја повради сликата од минатото која никако не потразбира суров традиционализам, туку претстава за вкус и за модерни театарски истражувања; дали тој помина некаков транзиционан период или тоа е нешто што допрва треба да се случи, дали овој театар ќе престане да се потпира на патериците на инерцијата и самиот одговорно да застане на свои нозе, дали сè уште ќе се прави театар од овој тетар, и ќе се размножува во една лакрдиска игра? Она што мене особено ме радува и импресионира е што во недостаток на конкретни одговори на овие често поставувани прашања, дел од актерскиот ансамбл во оваа куќа се обидува самиот

да се мобилизира и да ги покаже потиснатите креативни потенцијали. Најдобар пример за тоа е реализацијата на претставата *Ревизор* во режија на актерот Мартин Мирчевски, како и најавата за премиерата на претставата Слугинки што се подготвува под режисерско менторство на актерот Иван Јерчиќ. Многу е важно во овој момент што овие луѓе ја одбираат сцената (витинското место!) за креативно да го изразат отпорот кон состојбата во која се наоѓа нивниот театар. Овие фини гестови содржат порака која треба да биде разбрана од секој инволвиран во оваа приказна. Кој не умее да разбере, си прави театар од себе!

Јануари, 2010

ГОЛИ НА СЦЕНА

Пишува: Илија Упалевски

Театарот, за разлика од другите уметности, многу подоцна го подигна здолништето или ги спушти панталоните за да го соочи голото актерско тело со воајерските погледи на публиката. Ако антропоцентричниот ренесансен концепт уште пред неколку века ги отвори домените на сликарството и скулптурата кон голото тело и изложувањето на гениталиите како знак за потентноста, репродуктивноста, и за животот (конечно), театарот уште долго време од позиција на бранител на моралните вредности на аристократското друштво ги криеше своите колена. Костимот ги исцртуваше границите на морално прифатливото, и како еден од најзначајните аспекти во означувачкиот систем на театарот долго ја одржуваше авторитарната позиција во однос на (табуизираното) голо актерско тело. Веројатно модернизмот како уметничка стратегија ги постави новите интервали на таканаречниот пост-драмски театар во кој телото доби подеднакво значајна улога како и останатите театарски елементи: текстот, светлото, костимот или мизансценот, за подоцна (на пример во системите на Гротовски, Мерхолд) тоа да добие централно место во сценската експресија. Перформансот пак како изведувачки медиум со најнов датум, (меѓу другите) ги помести и границите на морално прифатливото во јавниот уметнички дискурс и го постави голото тело како автохтон знак во неговиот семантички регистер.

Меѓутоа и разголнувањето на театарската сцена не е без свои социјални корелати. Веројатно и општеството требаше да обезбеди соодветни услови за да се случи и тоа

во овој иманентно конзервативен медиум. Како своевиден феномен, голотијата на сцената се стандардизира во шеесетитте години од минатиот век, на бранот на Сексуалната револуција која воспостави нови социјални перцепции и нови модели на однесување по однос на сексуалноста ширум западниот свет (пред сè). Во овие години на детабуизација и либерализација на сексуалноста, голото тело стана јавен знак за отпор кон општествените конвенции, забрани и политики. Тетарот набрзо ја превзеде оваа идеја, и голотијата предизвика дополнително интензивирање на телесноста на сцената која стана доминантна сценска категорија. Оттогаш, телото кое е голо, веќе не е дел од идентитетот на карактерот (ликот) во фикционалниот универзум на драмата, туку дел од идентитетот на актерот и на гледачот со кој е соочен. Актерот ја подели и последната тајна пред својот гледач. Неговата изведба не е само емоционално исцрпувачки духовен стриптиз туку и телесно соблекување, отстранување и на последната бариера меѓу него и неговата публика. Отсуството на костимот доби исто релевантна семантичка вредност како и самиот костим кој е еден од основните означители во сценските уметности. Меѓутоа, иако голото тело на сцената може да биде моќен симбол за нечија незаштитеност, ранливост, па дури и знак за целосна деперсонализација на ликот, публиката многу често ги одминува овие значења и повеќе се интересира за голотијата на актерот отколку за голотијата на ликот. Тука може да се постави и прашањето, дали воопшто е возможно голотијата на актерот да се еманципира од онаа на ликот, во еден медиум кој се занимава со едно феноменолошко тело кое ги спојува двете тела и тоа во директна и реална конфронтација (или средба) на актерот со публиката. Колку пак е тоа возможно во конзервативни општества во кои голотијата на сцената сè уште оди под рака со атрибутите:

егзибиционизам, морален скандал, сценско претерување и слично? Иако голото тело на тетарската сена веќе подолго време е стандард, се помалку се перципира како уметнички знак, а се повеќе како последен обид да се камуфлира нечиј недостаток на креативност или како комерцијална јадица за театарските воајери.

Голотијата (и еротиката вклучително) е задомаќниет феномен во македонскиот тетарски контекст. Сè почести се актерите и актерките кои си дозволуваат „похрабри“ соочувања со своите ликови и изведби пред генерално традиционалната македонска тетарска публика. Иако од поодамна има подклекнато пред постмодернистичкото начело „секогаш веќе видено“ и е без шанси за некакви скандалозни поместувања во тетарскиот израз, овој „феномен“ е сè почест на домашните тетарски сцени и тоа многу често како сосема оправдан и релевантен уметнички знак. (Веројатно по превземањето на видеото и видео-инсталацијата, голотијата на сцената е следната директна инвестиција (директно влијание) на перформансот во тетарот кај нас.) Меѓутоа ако сценската голотија во последно време добива трендовски димензии кај нас, не значи дека таа е некое модерно откритие. Затоа, информации за историографијата на овај аспект од тетарската уметност кај нас побаравме од познатиот тетарски работник г-динот Ристе Стефановски. Првата реминисценција на Г-динот Стефановски во која се препознаваат контурите на еротизмот во македонската театар беше претставата Отело, поставена уште во 50-те години од минатиот век. Во една од сцените во ова претстава актерката Љупка Ѓундева го покажува своето тело, кое иако со покриени интимни делови, стана веројатно првиот еротски приказ на некоја наша тетарска сцена. Како пионерска претстава, барем што се однесува до ова тема, г-динот Стефановски ја издвојува претставата Адам и Ева

и Јов, на Македонскиот народен театар. На нејзината премиера, на 28 февруари 1970 година, актерката Лилјана Георгиева која го толкуваше ликот на Ева, го покажува своето голо тело, веројатно за прв пат во македонскиот театар воопшто. Со оглед на библиската матрица на текстот на Ѓузел, ова претстава во предизвикува низа сериозни контраверзии и конфронтации во тогашната јавност. Како амблемска претстава поради слични причини, проследана со слични контраверзии, скандали и реакции, Стефановски ја издвојува и претставата Голтарите на чија премиера во црквата Света Софија во Охрид актерот Ненад Стојановски го покажува своето голо тело. Како репрезентативни примери сво кои голотијата претставувала своевиден уметнички знак, од историографијата на македонскиот театар Стефановски ги издвојува уште и претставите: Панургии, работена според текст на Русомир Богдановски во режија на Коле Ангеловски со ансамблот на Драмски театар, претставата Рамна земја од Ташко Георгиев во режија на Владимир Милчин, Македонски народен театар, претставите Електра и Црна дупка на Народниот тетар од Битола и тн.

Континуитетот на овој феномен во македонскиот тетарски контекст ни дава за право да заклучиме дека голото тело на сцена не мора по инерција да претставува нечиј егзибиционизам, потреба од скандал и провокација или комерцијален маневар, туку релеванен сценски знак кој директно удира во свеста на опуштениот тетарски гледач и најнепосредно ги активира неговите толкувачки, рационални механизми. Во последно време на нашите сцени сè повеќе млади (и не само млади) режисери и актери кои го употребуваат овој знак во дешифрирањето и толкувањето на сериозни цивилизациски проблеми, но и во отвореното изразување отпор кон конзервираната културна средина во која се поставуваат нивните претстави;

и честопати тоа изгледа многу хумано, природно естетски издржано и апсолутно морално прифатливо. Тука во прв ред би ја споменал работата на режисерите Мартин Кочовски (претставите - Друга страна, Тапани во ноќта) и Софија Ристевска (Приказна за клоvnот Роналд, клоvnот од Мкдоналдс) каде што голотијата и еротиката одлично се инкорпорираат во нивната префинета и интелегентна режисерска поетика. Се разбира дека списокот на апликативни претстави за ова тема е многу широк, но во овој момент ги одбирам токму овие како најсоодветни примероци за целисходноста на овој уметнички знак. Токму во последно споменатата претстава од режисерката Ристевска игра актерката Јасмина Василева, од која побаравме мислење за ова тема. За најсоодветен крај на краткиов осврт на овој интересен аспект на тетарот кај нас, и во одбрана на употребата на овој релевантен уметнички знак/израз, без дополнителни коментари, ќе го искористиме одговорот на Василева: „Најважен инструмент на еден актер е телото, и цело актерско школување (подоцна и пракса) всушност значат освестување на секој дел од него, што би рекло дека треба да имаме ист третман кон сите делови од телото: и кон малиот прст на левото стапало, кон ресичката на десното уво, горните трепки од левото око, десната дојка, коленото од левата (послаба) нога... Сите тие можат да бидат потребни за некоја смисла, во некоја ситуација. Значи без многу мистификација, голотијата за мене не значи никакво божемно духовно разголнување (или какво било друго), туку игра со сите составни делови на најважниот актерски инструмент – ТЕЛОТО. Тука мислам и на гласот и на емоцијата, зашто токму телото е местото каде што тие се произведуваат. Мене лично соблекувањето воопшто не ми претставува проблем, доколку почувствувам потреба за тоа, што не значи дека е така кога некој сака да ми го наметне тоа по секоја

цена. Мојата цена е одговорноста кон она што го работам.
Одговорноста кон тетарот што вие го гледате.
Јуни, 2010

ОКСИМОРОН: МАКЕДОНСКИ ТЕАТАР

Деновиве македонските медиуми им посветија солидно внимание на актуелните состојби во македонскиот театар. Човек да помисли дека дојде времето и за неговата вечно „крива Дрина“. Повеќето осврти беа единствени во незадоволството кон работата на националните театарски установи, во поддршката на приватните театарски проекти како своеведни реакции на анаемичната државна културна политика и согласни дека пошироката општествена криза несомнено влијае врз слабата кондиција на театарските институции кај нас. Но, дали таквата криза по правило треба да го загрози и квалитетот на уметничката (театарската) продукција? Кризата во општеството не секогаш по инерција ја зафаќа уметноста и нејзините капацитети, вклучително и театарот и неговото естетско поле за борба. Напротив, театарот како медиум/жанр „уживал“ да се „храни“ од гнилото тело на историјата која бележела и многу пострашни дисконтинуитети на цивилизациската и културна мисла. Театарот ги искористувал ситуациите кога еден општествен систем се наоѓал пред клиничка смрт, на границите на својот опстанок, за сопствено превреднување, трансформирање и реформирање во естетска и не само во естетска смисла. Распадот, кризата или нестабилноста на еден општествен систем неретко значеле проширување на естетските граници и можности на театарот. На пример, во годините околу двете светски војни, додека човештвото ги произведуваше најужасните претстави за себе, театарот тврдоглаво и молскавично ги реосмислуваше и менуваше своите жанровски граници, модели и начела. Ако е така не

треба ли македонскиот театар, денес, да го активира до максимум својот креативен погон и да ја искористи ова апатична состојба на интелектуален и креативен дебакал во нашиот општествен контекст за конечно застанување на здрави нозе, потпрен на своја сила, со јасно профилирани цели и визии за себе? Или сепак, вистинското прашање би било; има ли тој воопшто капацитет како иманентно конзервативен медиум (плус сместен во ерозивниот македонски контекст) да го направи тоа? Да се обидеме да одговориме на тоа.

Травестија Се согласувам дека агресивното политизирање и вулгаризирање на јавниот дискурс и простор несомнено има свои реперкусии и во институционализираните верзии на уметноста. Националните театри веќе подолго време се престорени во мегдани на валкани политички пресметки и бизнис есапи кои го укинуваат креативниот квалитет како некаков решавачки критериум. И во услови кога опстанокот на националните театарски установи е прашање на политичка војла, одлука, игра или инает, се дефокусира местото на кое се случува вистинската драма, вистинскиот театар. Јавниот, политичкиот дискурс се театрализира, драматизира до очајно смешни димензии, а театарот станува место на ниски политикантски игри на мали деца. (Поголемите играчи играат по театрите во соседството, па и пошироко) Политичкиот двор станува театар, а театарот политичка бесилка. И во ова травестија публиката е видно позаинтересирана за „театарот“ околу театарите, отколку за она што се случува на сцената. Но, ако прифатиме дека кризата е природната состојба во која театарот расте во секоја смисла, тогаш дали е доволно ако кажеме дека политиканските игри во кои тој насилно е вовлечен во последно време, се единствените причини за реално ниската квантитативна, и особено квалитативна вредност на

домашната театарска продукција. Логично е одговорот на ова прашање да биде негативен. Зошто?

На колена пред глупоста Според мене многу положително е причините за евидентната криза во театарската уметност кај нас (која патем досадно се повторува до ниво на алиби за нечии неуспеси) да се побараат во немоќта на овој примарно конзервативен медиум да се спротивстави, да се носи со полето на влијание на масовните медиуми, во прв ред со телевизијата, а особено со нејзините програмски политики кои без никаква надворешна контрола веќе подолго време формираат еден идеален конзументски модел на просечен гледач, кој нема (не сака да има) поголеми очекувања од она што е навикнат да го сретне во репетитивните архетипски приказни на неговите омилени ТВ серии или од вулгарно ниското ниво на емисиите, шоуата или квизовите со кои поминува добар дел од денот. Ваквите програмски политики кај гледачот формираат наједноставни кодови на расудување кои ја обезбедуваат состојбата на масовна конзумација, но воедно и штетно влијаат врз перцепцијата на т.н. висока култура. За доброто на медиумскиот пазар, тие се остваруваат без никаква контрола од некоја надлежна институција. А што е уште потажно и поиронично и некои професионални актери, кои одлучиле да продаваат егзибиционизам по телевизиските програми, практично ја оправдуваат ваквата состојба со изјавите од типот: „Па сменете канал“ или „Изгасете го телевизорот“. (Ваква безобразност се покажува таму каде што треба да се брани и создава театарот, таму каде што сега се оставени студентите и младите актери со нерешен статус.) И после, тешко дека некој може да очекува еден просечен гледач (значи апсолутното мнозинство од потенцијалната театарска публика), чиј што ден започнува под рефлекторот на насловите од типот: „Лејди Гага ја копира Сузана Спасовска!“, да посака истата вечер да ја

погледне последната постановка на текст на Стриндберг или не дај Боже на Жан Жене. (Мислам хелоу!) Јасно е дека не може (дури и не смее) да има мешање меѓу популарната и високата уметност и култура, но кога програмски и тенденциозно се деградира добриот вкус, преку постојан пласман на евтина култура која станува доминантен репер на културниот пазар, тогаш високата култура, во која државата вложува *многу*, станува најголемиот загубар, во секоја смисла. Тука мора да се спомене дека во рамките на националните театарски установи имаше неколку обиди за доближување на овие две култури со наводна цел: популаризација на театарот и театарската уметност. Но, ваквите популистички обиди за негова естрадизација, највидливи во проектите на менаџерките тимови на Народниот Театар Битола и Македонскиот Народен Театар, завршуваа со по една изведба и симпатични профити за кои не сме слушнале дека некој одговарал.

Валкан двор Досега зборувавме за надвоешните фактори кои очигледно ја детерминираат позицијата на театарот како медиум во еден (проблематичен) општествен контекст. Но дали тие се единствените причини за реално сè послабиот квалитет на домашната театарска продукција? Споменавме дека токму во услови на криза театарот ги направил своите најголеми квалитативни промени. Тогаш, постои ли кај нас некоја институционална сила која може да ја канализира креативната енергија на младите, на идните театарски работници кон нов квалитет? Тука пред сè мислам на Факултетот за Драмски Уметности кој сè уште е главното место од кое се регрутираат идните театарски уметници. Која е всушност неговата улога во ова приказна?

Пред неколку години, за потребите на една дискусија на *Фестивалот Војдан Чернодрински* подготвив статистика која требаше да покаже колку од дотогашните дипломирани режисери на ФДУ учествувале во вкупната

продукција во изминатата театарска сезона. Интересната бројка до која дојдов на крајот беше едвај повисока од десет проценти, а повеќето од тие претстави можеа да се наречат потпросечни, безмалку незабележани од критиката или од театарската јавност. Дури и нивните професори режирале повеќе таа година! Во меѓувреме, паралелно со трендот на подмладување на ансамблиите, овој процент можеби се зголеми, но никако не предизвика некое квалитативно поместување. Најголем дел од најактивните и најквалитетните млади македонски режисери во моментот не излегле од клупите на ФДУ. Дали тоа е реалниот капацитет на овој Факултет или ова е причина за сериозна ревизија на неговите наставни програми, методи и активности? Подеднакво чудна е неговата уписна политика кога станува збор за катедрата за актерска игра. Во услови кога голем дел од младите дипломирани актери немаат решен статус во националните театри, Факултетот постепено ја зголемува државната квота за прием со секој нареден уписан рок. При тоа непотизмот не е некој скриен критериум во изборот на идните студенти. Но, убедливо најсимптоматична е ситуацијата со катедрата за драматургија. Бидејќи на прсти се бројат драмските текстови напишани од дипломци на оваа катедра и одиграни на нашите сцени во последните неколку години (без да се задлабочуваме во нивниот квалитет), тука само ми преостанува да се допишам на списокот на оние кои укажале колку е очајно потребна македонската драматуршка продукција, која никако да се произведе. После севе ова може да се каже дека ФДУ, сè додека го чува приматот пред приватните институции во ова област, има обврска за посериозен третман на ова чувствителна група студенти. Едноставно мора да се изнајдат начини за да се создаде вистински квалитет од релативно малиот број студент кои имаат можност да студираат на овој Факултет.

Мора да се почне од дворот!

Безгласна буква Последниот аспект на кој би сакал да му посветам внимание во овој осврт за театарската уметност кај нас е театарската критика. Во нормални услови овој жанр не би се сфаќал како обична нус-појава на театарот, како опашка која се влече по него туку како активен чинител на комплетната слика за него, како сила што може да го канализира неговиот тек. Но во ситуација во која театарот има доволно главоболки со самиот себе аспирините или отровите на критиката се безначајни. Нј често обвинувана за некомпетентност и недоследност, превземајќи ги квалитетите на предметот на кој се однесува, таа едвај вегетира на маргините на јавниот дискурс. Мерејќи ги трагите во калта што театарот ги остава во калта зад себе таа ја живее неговата судбина на непопуларен жанр кој е пред целосно укинување. Се појавува ретко, тогаш кога треба да пополни празнина во скапоцениот простор на дневните весници, најчесто одмината од погледите на читателите. (Како за некој кому критика му беше објавена три месеци по премиерата за која беше напишана, среќен сум што во моментот го одржувам овој жанр во еден од ретките печатени медиуми, а сигурно единствениот неделен магазин што сè уште обезбедува место за него.) Па и покрај сè можат да се разберат оние горделиви тетарски уметници кои едвај чекаат да изјават дека театарска критика во моментот не постои. Ако во моментот таа е толку слаба, некомпетентна и безначајна што не мора воопшто да постои, тогаш нека се активира Институтот за театрологија при ФДУ. Или за да биде иронијата најголема таму се презафатени со пишување книжевна критика.

За крај, македонскиот театар треба конечно да ги напушти проекциите на вечна криза во која се наоѓа што е ништо друго освен камуфлажа на нечија неспособност и неодговорност. Во услови на конзервирана културна

средина во која евтините приказни се поважни од лебот, тој мора да се консолидира одвнатре, да се деконтаминира, да ги порасне паланечките модули на функционирање и организација, да изнајде начини како да ја исцрта својата посебност и да биде најгласен што може. Па кој умее, ќе слушне. На крајот од краиштата, театарот навистина не е за секој. Во спротивно, доколку продолжи да биде биде мимикрија на општествениот контекст во кој тука се пројавува, навистина ќе треба да се запраша (тука мислам на сите негови чинители): дали Тој навистина нешто Е, и дали треба да продолжи да биде.

Февруари, 2010

СОДРЖИНА

| | |
|--|----|
| БЕЗ РЕЖИСЕРСКИ КОНЦЕПТ И АКТЕРСКО ОСТВАРУВАЊЕ | 5 |
| ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТА-СТАПИЦА ЗА АКТЕРСКАТА ЕКИПА | 7 |
| ТЕКСТУАЛНА ПОРАКА СО МИНИМУМ ТЕАТАРСКИ ЗНАЦИ | 9 |
| ВИ ПОСАКУВАМЕ МИРНИ ВОДИ | 12 |
| ОДЛОЖЕН ЛЕТ ВО МЕСТО | 14 |
| ШАРМАНТНО ДЕЛО СО ИНВЕНТИВНИ АКТЕРСКИ ТРАНСФОРМАЦИИ | 17 |
| ПРЕТСТАВА ОСЛОБОДЕНА ОД АВТОРИТЕТОТ НА ЈОНЕСКО | 20 |
| НЕДОРЕЧЕНИОТ ВАЈЛД | 22 |
| ЕСТЕТСКИОТ КРИК КАКО ЖРТВА НА ДЕТАЉОТ | 24 |
| ПОТ И НЕДОРАЗБИРАЊЕ | 27 |
| ДОН ЖУАН И ЕДНА НОВА ПРЕТСТАВА ЗА НЕГО | 30 |
| ЗА МОЌТА И НЕЈЗИНИТЕ ЖРТВИ | 33 |
| ГРОТЕСКО И НАИВНО | 35 |
| ДОН КИХОТ И БЕЗ ДОН КИХОТ | 37 |
| ШТО Е ГЛОГОВИОТ ЦБУН | 39 |
| ПОКАНА ЗА ЕДНА ЖЕНИДБА | 41 |
| ПАМЕТЕН НО ПРОБЛЕМАТЧЕН | 43 |
| ПОФАЛБА НА СЕКСОТ | 46 |
| КАКО РОДЕНДЕНСКА ЧЕСТИТКА | 49 |

| | |
|--|-----|
| КОЛКУ БЛИСКУ Е ПОБЛИСКУ? ПРИЛИЧНО ДАЛЕКУ! | 52 |
| V FOR VAGINA | 55 |
| СОЛАРИС ПОД МЕСЕЧИНА | 59 |
| ОЖИВУВАЊЕ МРТОВЦИ | 62 |
| НЕЈАСНА СЛИКА НА СОФИЈА | 64 |
| ТАНЦОТ НА СМРТТА ВО ЗАГРЕБ | 66 |
| НА ВАМПИРОТ МУ ТРЕБА КРВ | 69 |
| СРЕДБА ВО ОБЛАЦИ | 73 |
| ПОНЕКОГАШ Е ПОТРЕБЕН КЛОВН ЗА ДОБРА ПРЕТСТАВА | 76 |
| НЕ ЗЈАПАЈТЕ РОМАНТИЧНО | 80 |
| НА ПАТ ДО ДОМА | 83 |
| ГРАНИЦА ОД КОЈА НЕ МОЖЕ ДА СЕ ИЗБЕГА | 85 |
| ПОВТОРНО НАЈДЕНОТО ВРЕМЕ НА РЕВОЛУЦИЈАТА | 88 |
| ПРЕТСТАВА ЗА СТАТИСТИКА | 91 |
| ДОБРА ПРЕТСТАВА... ЗА ИНАЕТ | 94 |
| ПОКОЈНИК ЗА РЕАНИМАЦИЈА | 96 |
| ТРАКТАТ ЗА ПАДОТ | 99 |
| ТРЕБА ПОТ ЗА ТЕАТАР | 103 |
| КОГА ОД ТЕАТАРОТ СЕ ПРАВИ ТЕАТАР | 107 |
| ГОЛИ НА СЦЕНА | 112 |
| ОКСИМОРОН: МАКЕДОНСКИ ТЕАТАР | 118 |